

MENTORES Y ARTISTAS DEL BARROCO ARAGONÉS: EL CÍRCULO DE LASTANOSA Y JUSEPE MARTÍNEZ*

MARÍA ELENA MANRIQUE ARA

1. EL CÍRCULO DE LASTANOSA Y SUS ADELANTADOS ZARAGOZANOS

El propósito del presente trabajo es analizar un capítulo muy específico de la promoción artística en Aragón en tiempos de Lastanosa, prestando atención no tanto a la realización material de obras o monumentos cuanto a la defensa de unas ideas estéticas encaminadas a dignificar la profesión de la pintura –considerada entonces como un oficio vil y mecánico–, y a consagrar nombres y figuras –como el de Jusepe Martínez–, que dieran lustre a Huesca y a Zaragoza.

Es sobradamente conocida la afición de Vincencio Juan de Lastanosa a las artes plásticas y al coleccionismo artístico, temas de interés en el círculo de intelectuales por él regentado y al que, no por casualidad, perteneció uno de los teóricos del arte más importantes del Siglo de Oro español, el pintor zaragozano Jusepe Martínez. En sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675) encontramos formuladas y desarrolladas en profundidad muchas de las tesis que debían ser moneda corriente en el ámbito lastanosino. Como ocurre con la producción literaria de Baltasar Gracián, dicha obra no se entiende fuera de este clima cultural, donde los criterios de Lastanosa en materia de artes y letras eran respetados y casi reverenciados. Precisamente el estudio crítico de los *Discursos* ha revelado un conocimiento profundo del pensamiento graciano¹. Al igual que el insigne jesuita, allí encontró Martínez interlocutores adecuados para intercambiar y difundir ideas, apoyo y promoción

* Esta ponencia fue anunciada en el programa del curso bajo el título *El mecenazgo artístico en Aragón en tiempos de Lastanosa*.

¹ Como ya demostré en la edición crítica de los *Discursos* no es casual en absoluto que la teoría del arte, el método historiográfico o el estilo literario de dicho tratado de pintura tengan puntos de contacto evidentes con la obra de Baltasar Gracián y de otros escritores aragoneses. Empero en la obra del jesuita no se menciona ni una sola vez a Jusepe Martínez y, la duda ofende, parece lógico que se hubieran conocido como asiduos del prócer oscense, que acogía con generosidad intelectual a todo hombre de prendas. Vid. Martínez, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición crítica a cargo de María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006.

para los frutos de su ingenio, si bien es cierto que, según desvela la dedicatoria del manuscrito, el auténtico promotor de los *Discursos* fue el virrey de Aragón don Juan José de Austria, al que Lastanosa, por cierto, se consideraba muy afecto.

Así pues, mi primer objetivo será reconstruir el sutil tejido de relaciones que trabó nuestro artista en torno al prócer oscense, remontándome a los comienzos de su temprana amistad y centrándome en la que le unió a alguno de sus «adelantados» zaragozanos, verbigracia el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztárroz. El segundo será considerar la naturaleza de dichas relaciones y cómo se produjo el flujo de ideas. Dos vectores confluyen a la hora de dilucidar cuál fue la consideración de las artes plásticas y, singularmente, de la pintura en el Aragón del siglo xvii: el cultivo de la ciencia anticuarria, que aportaba dignidad a los artistas, pues coadyuvaban a la reconstrucción histórica documentando gráficamente los restos arqueológicos, y la formulación de un vocabulario estético y crítico *in nuce*, que se rastrea en la obra de Andrés de Uztárroz y al que da carta de naturaleza Jusepe Martínez.

2. JUSEPE MARTÍNEZ Y LASTANOSA: INTERESES CULTURALES CONVERGENTES

Está perfectamente documentada la amistad que desde antiguo se profesaron Vincencio y Jusepe. La avalan varias epístolas que recogió hace ya más de dos siglos el insigne bibliógrafo aragonés Félix de Latassa y Ortín. Su valioso testimonio alude concretamente a tres cartas manuscritas de Martínez que se conservaban en el archivo lastanosino. Todas son de 1632 y prueban que su conocimiento ya databa de varios años atrás, quizá cuando ambos concursaron en una justa poética celebrada en Zaragoza en 1628. Allí presentaron unos emblemas en que revelaban sus respectivas aficiones. El pintor se sirvió de un tema de teoría del arte muy polémico, como era el del predominio del dibujo sobre el color, y Lastanosa demostró sus conocimientos sobre química y gemología².

² Vid. sus respectivos «geroglíficos» o emblemas en Felices de Cáceres, J. B. (comp.), *Iusta Poetica por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía*, Zaragoza, Diego de la Torre (imp.), 1629, ff. 31, 125, 133, 134, 136. El de Jusepe Martínez fue dado a conocer por Egido, A., «Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés», *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, catálogo de la exposición (Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 8 de septiembre-10 de noviembre de 1998), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 63-75; y *vid.* la interpretación del mismo en Manrique, M.^a E., *Un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001. Como ha señalado Egido a propósito de estos certámenes poéticos, «una buena parte de la poesía mural que sirvió de adorno en las celebraciones de este siglo es un continuado ejercicio de *écphrasis* en el que la poesía y la pintura se explican simultáneamente». Cfr. su estudio monográfico titulado «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos xvi y xvii)», en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI), 1983, p. 16. Así cobra sentido la aportación del pintor zaragozano a tal

Éste último no sólo se interesó por las más variadas artes y ciencias, sino que además fue versado en algunas de ellas. Así lo reconoció un coetáneo suyo, don Diego Vincencio de Vidania:

«Don Vincencio Juan de Lastanosa
 Héroe oscense,
 Gentil Hombre de la Casa del Rey,
 Desde la infancia dedicado a las Musas
insigne en las Matemáticas, y Pintura.
 Celebrado por las Medallas,
 y Monedas desconocidas que publicó,
 y por las que con los Anillos Antiguos
 Piedras, y Camafeos darán luz a las sombras
 de la Prensa.
Erudito en la Chymia, y otras Artes.
 en la Paz
 Prudente Consejero, y Primer Cónsul»³

De aquí parece deducirse que practicó la pintura⁴. Que era entendido en ella está suficientemente probado, pues no hay obra de Gracián en que no se describan por alusión directa o por metáfora sus cualificados gustos en esta materia. Tanto si trabaron relación entonces como si no, nuestro Martínez, que acababa de volver de Roma después de haber conocido a los mayores ingenios de la pintura, tenía que ser un personaje interesante para él, alguien predestinado a integrarse en su círculo de eruditos e intelectuales aragoneses.

Martínez envió aquellas misivas de 1632 con un intervalo de dos meses aproximadamente: la primera, el 26 de mayo; la segunda, el 2 de julio y la tercera, el 19 de octubre⁵. Lamentablemente no se han conservado y el escuetísimo resu-

género de poesía, que prueba una vez más la estrecha ligazón aragonesa con la emblemática, manifiesta tempranamente en la decoración del Patio de la Casa Zaporta (Zaragoza, ca. 1550). Sobre la afición del autor de los *Discursos* a los emblemas, *vid.* también la nota 17 del «Falso *incipit*» en esta edición crítica. Asimismo, *vid. infra* el epígrafe 4.1, donde reseñamos la intervención de Jusepe Martínez en otro festejo típicamente barroco, el de las honras fúnebres, y su específica contribución artística.

³ *Vid.* Latassa, F. de, *Memorias literarias de Aragón*, vol. II, f. 21, en la Biblioteca Pública de Huesca (BPH), manuscrito 76. El subrayado es mío.

⁴ El propio Vidania escribía en la «Copia de Carta» que aparece en los preliminares del *Tratado de la moneda iaquesa y de otras de oro y plata del reyno de Aragón* (Zaragoza, 1681): «los engaños de la Perspectiva, las verdades de la Pintura al Olio, al Fresco, y al Temple, se ven executados por su diestra mano». Agradezco esta noticia a Fermín Gil Encabo, que amablemente me facilitó una reproducción del documento. Carderera todavía llegó a ver varias pinturas al temple de mano de Lastanosa. Enumera más muestras de sus habilidades artísticas Gil, F., «Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios», en *Signos. De Forment a Lastanosa*, catálogo de la exposición (Huesca, Palacio de la Diputación Provincial, 1994), Huesca, Diputación Provincial, 1994, p. 113.

⁵ Latassa, F. de, *op. cit.* (nota 3), vol. I, f. 93. *Vid.* también del mismo autor la entrada que dedica a Jusepe Martínez en su *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1641*

men que de ellas hace Latassa nos deja prácticamente ayunos de su contenido. Sólo recoge un dato de la primera de ellas en que el pintor dice enviar «tres papeles míos», pues de momento no tiene otros mejor impresos⁶. Seguramente se trataba de grabados, arte que practicó desde su juventud, en Roma, y durante todo el resto de su vida⁷. La afición coleccionista de Lastanosa apoya esta interpretación, pues, de acuerdo con Latassa, poseía «ochocientas estampas, parte sueltas, y parte encuadernadas en 8 libros todas de famosos pintores, como son Miguel Ángel, de Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot, y otros. En diversos tomos más de dos mil estampas de empresas, geroglíficos, ingenios, y tragés⁸. Era un honor para Jusepe Martínez que sus trabajos gráficos estuvieran en ese «museo del Discreto», tan alabado por Gracián. Según la *Descripción de la*

basta 1680, vol. III, Pamplona, J. Domingo (imp.), 1799, p. 592. Aquí menciona de nuevo estas cartas y dice que «eran de la Casa de Lastanosa de Huesca». R. del Arco se hizo eco de la noticia y le dio pie para concluir que «si Lastanosa fue generoso mecenas de los literatos (Gracián, Andrés de Uztárroz), no fue menos decidido protector de los artistas, ocupando el primer lugar entre ellos el celebrado pintor zaragozano Jusepe Martínez». En *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 51. Por estas fechas, Martínez ya gozaba del rango de «celebrado pintor» en la historiografía artística aragonesa. Vid. Manrique, M.^a E., «Jusepe Martínez en el panorama de la pintura aragonesa del siglo XVII. Estado de la cuestión», *Artigrama*, nº 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999, pp. 279-292.

⁶ Martínez parece usar este término con ese sentido en un pasaje de los *Discursos*: «no se olvidó [Carlos V] de honrar esta profesión llevando consigo un pintor de nación alemana, el qual hizo ya por dibujos, ya por estampas, toda la descripción y sucesos de todas sus hazañas y en particular *un papel que tira de largura más de ocho varas en que está significado el acompañamiento que le hicieron después de haberse coronado*». El subrayado es mío. Vid. Martínez, J., *op. cit.* (nota 1), p. 229, nota 242.

⁷ El primer ejemplo de esta producción es una estampa que realizó para los cistercienses romanos. Está firmada y fechada en la Ciudad Eterna y en 1624. La plancha original se custodia en el Museo del Santuario de Os Milagros (La Coruña). Vid. *Memoria, gratitud y esperanza. IX Siglos de Historia y Vida Cisterciense*, catálogo de la exposición (Ourense, Museo Municipal, 2-25 de julio de 1998), Ourense, Concillería de Cultura, 1998, pp. 35 y 50. V. González, en su catálogo de la obra de Martínez, menciona otro grabado posterior, de 1631, aunque en paradero desconocido. Vid. *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1981, p. 100. Cabe añadir el retrato del padre de su amigo Uztárroz y la empresa alusiva que figuran al comienzo del *Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la imperial ciudad de Çaragoça: a la memoria del doctor Balthasar Andrés de Uztárroz* (Lérida, 1636). Vid. Arco, R. del, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista Juan Francisco Andrés de Uztárroz*, Madrid, CSIC, 1950, p. 108; también, seis grabados de su mano que hemos descubierto recientemente en la obra titulada *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenis.mo prencipe di Spagna nostro signore* (Nápoles, 1659). De su labor como diseñador de dibujos preparatorios para grabados queda la colección de ilustraciones para la *Historia di San Pietro Nolasco* para la Orden de La Merced en Roma, y el *San Famiáno* de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vid. Manrique, M.^a E., *op. cit.* (nota 2). La colaboración con Uztárroz también se nutrió de esta faceta suya, pues le proporcionó el diseño de un grabado para su famosa obra *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Huesca, 1638), con la efigie del santo homónimo (*vid. infra* la nota 51). Resulta extrañísimo que, en su *Aganipe de los Cisnes aragoneses celebrados en el Clarín de la Fama* (publicado en Zaragoza, en 1781), el cronista no mencione siquiera a Jusepe Martínez, pues, que sepamos, participó al menos en una justa poética (*vid. supra* la nota 2). En cambio, incluye en esa galería de aragoneses ilustres a otros «pintores poetas», como Martín de Olivan, Jerónimo de Mora, Jerónimo de Agüesca o Ana Francisca Abarca. *Op. cit.*, ff. 37-38, 50, 63 y 70-71, respectivamente.

⁸ En *Memorias literarias...*, *cit.* (nota 3), vol. II, f. 15.

casa de Lastanosa que escribió Juan Francisco Andrés de Uztárroz, también había lienzos suyos en compañía de otros de famosos pintores: «por la escalera que está en el patio, en vez de sus ángulos se sube a un entresuelo de piezas capaces y alegres por su mucha luz, las cuales están adornadas de pinturas divinas, de retratos de países, fábulas e historias, de mano de Rafael de Urbino, de Jusepe Ribera (...), de Jusepe Martínez, pintor de su majestad»⁹.

Volviendo a Latassa, afirmaba que «del contexto de estas cartas se manifiesta que Martínez era favorecido de Lastanosa, a quien trata con mucho rendimiento»¹⁰. La correspondencia pudo seguir manteniéndose años después, aunque sabemos que nuestro artista se quejó en alguna ocasión del olvido de este varón discreto. Entre el epistolario recogido por el bibliógrafo aragonés aparece un ejemplar del cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztárroz, amigo común, en que escribe a Lastanosa: «Jusepe Martínez me dixo el mismo día, que ya vuestra merced no se acuerda de hacerle merced con sus cartas, y me dixo que le diera a vuestra merced un largo recado, vuestra merced le escriba»¹¹. Era la primavera de 1638.

3. EL CULTIVO DE LA ERUDICIÓN ANTICUARIA

Además del intercambio de correo existen otros testimonios de su relación, no muchos más ricos en noticias pero ilustrativos de una faceta muy interesante: el gusto y aprecio compartido por las antigüedades.

Los muy selectos miembros del círculo lastanosino, devotos de la «ninfa Antiquaria» que colocó Gracián en el museo del Discreto, tenían aficiones de

⁹ Cit. por Arco, R. del, *op. cit.* (nota 5), p. 226. *Vid.* a propósito de las fuentes para el estudio del palacio y colecciones lastanosinos, así como de su imagen de mecenas, Gil, F., «Lastanosa y Gracián: en torno a *Salastano*», en *I Congreso Internacional. Baltasar Gracián: pensamiento y erudición* (Huesca, 23-26 de mayo de 2001), Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución Fernando el Católico / Gobierno de Aragón, 2003. Sobre la afición lastanosina a los más diversos saberes y su empeño coleccionista con pretensiones de universalidad es ilustrativa, precisamente, la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa, hijo y ciudadano de Huesca, ciudad en el Reino de Aragón* (1647), del mismo Uztárroz. En esta traslación al arte poético del compendio de otras artes, que constituían el palacio y jardines lastanosinos, se pone de manifiesto la integración de ambos espacios, de arte y naturaleza, así como su función de apoyo al conocimiento, pues «los tulipanes y jazmines son, como las medallas y curiosidades, ornamento y libro de erudición en el que la sabiduría muestra sus frutos». Según A. Egidio, esta actitud tuvo su traducción literaria en la atención del cronista de Aragón al detalle, y en su predilección por la descripción enumerativa de objetos como cuadros, medallas, estatuas o flores, que, *multum in parvum*, acumulaban ese saber de la Antigüedad del que estos eruditos se sentían herederos, y que trataban de compilar afanosamente. Cfr. *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1979, pp. 250-256. *Vid. infra* el papel de Jusepe Martínez en esta labor, poetizada por Uztárroz a propósito de Lastanosa.

¹⁰ Latassa, F. de, *op. cit.* (nota 3), vol. I, f. 94.

¹¹ *Ibidem*, vol. II, f. 26 v.

este calado y Jusepe Martínez no se queda rezagado. Su evidente carácter de hombre de letras, aun cuando practicara lo que muchos en su época consideraban todavía un oficio vil y mecánico, le permitió estar a la altura de estos intelectuales participando en algunos de sus proyectos editoriales, o simplemente halagando su curiosidad con regalos de monedas y otros restos arqueológicos, comunicando hallazgos, investigando y examinando piezas.

Hay constancia, por ejemplo, de que realizó para su protector labores de expertización. No es extraño porque, a lo largo de su vida, Martínez fue requerido en varias ocasiones para juzgar sobre obras de arte¹². También Lastanosa debía tenerle por hombre de buen gusto, pero llama la atención que sometiera a su examen objetos arqueológicos y no pinturas, como cabría haber esperado. El 7 de julio de 1638 Juan Francisco Andrés de Uztárroz le informaba de que: «el medallón mostré a Jusepe Martínez, y me dixo que era cosa excelente y que lo tenía por original. El epitafio va a lo Romano, las cifras ya vuestra merced save que las usava en las inscripciones»¹³. Esto es extraordinariamente interesante porque para autentificar un medallón antiguo, es decir, una moneda romana de gran módulo, era necesario tener conocimientos de anticuario. No sabemos hasta donde alcanzaba la erudición de Martínez, pero los requisitos que enumera Lelio Pasqualini para salir con desempeño de este tipo de tareas no son nada baladíes: «ma io ho'udito dir sempre, che'l *tratar delle Medaglie antiche*, è negotio molto più difficile, che altri si crede; & che non basta l'intera & universale cognitione dell'istoria, & intelligenza della lingua latina, & parimente della Greca; ma *vi fa bisogno* insieme di una varia dottrina di quasi tutte le Arti, e le Scienze, & *sopra tutto di haver veduto, anzi havuto, & maneggiato, per dir così, infinite Medaglie, & osservatovi minutamente ogni cosa*»¹⁴.

¹² El 23 de noviembre de 1648 el cabildo de la Seo zaragozana le consultó la autoría de unos retratos del beato Pedro de Arbués. De sus respuestas se colige que conocía muy bien a los pintores que habían trabajado en Aragón, su estilo y manera, así como su biografía. Aporta datos veraces de Félices de Cáceres, Francisco Leonardo y «N. Rolán», que debe ser Rolam de Moís. El texto del interrogatorio lo dio a conocer el Conde de la Viñaza en *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889, p. 21. También Velázquez realizó labores similares para Felipe IV. Según Palomino, «en el año de mil seiscientos y cinquenta y seis, mandò su Magestad à Don Diego Velazquez, llevasse à San Lorenzo el Real quarenta y una Pinturas Originales, parte de ellas de la Almoneda del Rey de Inglaterra Carlos Estuardo, Primero de este nombre: otras que traxo Velazquez, y de que hicimos mención en el §. 5. y otras que diò à su Magestad Don Garcia de Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo, que avia sido Virrey de Nápoles, y à la sazón era Presidente de Castilla; de las quales hizo Diego Velazquez una Descripción, y memoria, en que da noticia de sus calidades, Historias, y Autores, y de los Sitios donde quedaron colocadas, para manifestarla à su Magestad, con tanta elegancia, y propiedad, que calificò en ella su erudicion, y gran conocimiento del arte; porque son tan Excelentes, que solo en el pudieran lograr las merecidas alabanzas». En *El museo pictórico y escala óptica*, vol. III, Madrid, Vda. de Juan García (imp.), 1724, p. 343.

¹³ Arco, R. del, *op. cit.* (nota 5), p. 136.

¹⁴ Citado en Ginzburg, S., «Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia», *Poussin et Rome*, actas del coloquio (Academia de Francia en Roma / Biblioteca Hertziana, 16-18 de noviembre de 1994), París,

Quizá no fuera tan perito como Uztárroz en lenguas clásicas¹⁵, aunque es casi seguro que leía el latín, pero de lo que no cabe duda es de que conocía bien estos objetos por haberlos manejado, cumpliendo así la condición más importante de Pasqualini. Esta práctica hubo de adquirirla en Roma, en sus eruditas academias o al lado de Domenichino y otros personajes de su ambiente, verbigracia Giovanni Battista Agucchi, *segretario dei brevi* del papa Ludovisi¹⁶. El propio Lastanosa afirmó que el artista y teórico zaragozano fue muy «celebrado en las Academias de Roma por la excelencia de su dibujo y por la imitación de lo antiguo»¹⁷. Los *Discursos* dan fe de que «comunicó mucho» al pintor boloñés¹⁸.

Jusepe fue también uno de los muchos amigos y conocidos que obsequiaron a don Vincencio monedas para su *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645). A propósito de la moneda XLV, que «dévese a su diligencia», escribió un breve elogio de nuestro artista y teórico, señalando su nombramiento como pintor real y esa interesantísima noticia sobre los ambientes romanos por los que peregrinó. Gracián y otros personajes afectos a Martínez acompañan su nombre en esta nómina de «proveedores», de cuyas atenciones da cuenta la cortesía lastanosina¹⁹.

Academia de Francia / Biblioteca Hertziana, 1996, p. 281. La cursiva es mía. Pasqualini era canónigo de Santa Maria Maggiore (Roma) y famoso anticuario de finales del *Cinquecento*. El texto reproducido arriba es el único que se le puede atribuir y lo escribió a propósito de una medalla de Constantino. Fue añadido a la traducción italiana de 1592 de los *Diálogos* de Antonio Agustín.

¹⁵ Uztárroz dominaba el latín. En 1645 tradujo al castellano las inscripciones latinas de los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón, que estaban en la Sala Real de la Diputación del Reino, en Zaragoza. Cfr. Arco, R. del, *op. cit.* (nota 5), p. 403. Escribió además un poema épico en elogio de dichos retratos. *Vid.* su edición por Egidio, A., «Retratos de los Reyes de Aragón» de Andrés de Uztárroz y otros poemas de Academia, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1979; también la introducción de G. Redondo y C. Morte al facsímil de la *Explicación histórica de las inscripciones de los Retratos de los Reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la Ciudad de Zaragoza, y colocación del Retrato del Rey N. Señor Don Carlos Segundo* (Zaragoza, 1680), Zaragoza, Cortes de Aragón, 1996.

¹⁶ *Vid.* mi introducción a la edición crítica de los *Discursos*, capítulo 1.1.2. *Buena elección y buen gusto*, y el 2.1.1. *Exempla: fuentes, elaboración y finalidad*, donde exploré la trascendencia de estas relaciones intelectuales romanas por lo que respecta a la teoría del arte y al método historiográfico de Jusepe Martínez.

¹⁷ Lastanosa, V. J. de, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, Juan Nogués (imp.), 1645, p. 86.

¹⁸ Así lo afirma nada más iniciar el «tratado 9º» de los *Discursos*.

¹⁹ Don Juan José de Austria, en los años de su virreinato en Aragón, no quiso ser menos regalándole las monedas o «medallas» romanas sobre las que versa un volumen manuscrito del año 1675 titulado *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al serenissimo señor don Juan de Austria Vincencio Iuan de Lastanosa*, y conservado en la biblioteca del bastardo real. Al parecer, fue redactado, como en el caso del tratado de Martínez, bajo «precepto» suyo. Las alambicadas palabras de la dedicatoria traslucen su devoción al virrey: «Conserua en culto de veneracion mi corazon el Retrato / de V. A. y guardará estos [de los emperadores retratados en las monedas] mi Museo, de oy mas precioso / por esta Real dadiua. Y si essos rasgos [los de la escritura] por breue epilo:» / «go de sus Vidas [de los emperadores],



Ilustración procedente de la obra de V. J., de Lastanosa, *Museo de las medallas desconocidas españolas*, (Huesca, 1645).

Comenzando por el escritor belmontino, hay que advertir que no sólo le regaló monedas sino otras exquisiteces que harían las delicias de un coleccionista como Lastanosa. Así, reconoce que por su «diligencia se aumentan cada día nuestras Antigüedades pues quando escribimos estas advertencias llegan muchos Sellos anulares en piedras preciosas, i entre ellos en una Cornerina el retrato de Ovidio, con esta inscripción OVIDIVS NASO»²⁰. Todos estos objetos procedían de Tarragona y Valencia, ciudad donde se hallaba Gracián desde

no logran la generosa gracia de V. A. / por hijos de mi obediencia al Real precepto de V. A. / afianzan mi rendimiento, que postra à los Reales pies / de V. A. mi voluntad, acciones, y vida». Vid. Río, J. E. Del, «Un manuscrito de Vincencio Juan de Lastanosa sobre numismática romana», *Numisma*, nº 241, Madrid, Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos / Museo Casa de la Moneda, 1998, p. 131-160. Sobre los intensos vínculos culturales y políticos que unieron al oscense con el virrey de Aragón se ha pronunciado recientemente Garcés, C., «Un Lastanosa poco conocido (1665-1679). Las relaciones de Lastanosa con Juan José de Austria», *Argensola*, nº 115, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005, pp. 41-93. Vid. también a este propósito González, E., *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 512-514.

²⁰ Lastanosa, V. J. de, *op. cit.* (nota 17), pp. 77, 78, 82, 106, 116. Así lo señaló Egido, A., «Numismática y literatura de los diálogos de Agustín al museo de Lastanosa», *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 224. Esta misma investigadora ha advertido recientemente que, aunque el jesuita valoraba el coleccionismo anticuario, lo consideraba subsidiario a la disciplina histórica, y útil sólo en tanto en cuanto se practicara con discernimiento. En *El Críticón* presenta tres personalidades modélicas en ese sentido: Antonio Agustín, Goltzius y, por supuesto, Lastanosa. Cfr. *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 207-209.

1644. Tras su llegada a Huesca en 1636 como predicador y confesor en el Colegio jesuita les había unido estrecha relación, y no dudamos de que la publicación de *El Héroe* (Huesca, 1637) y *El Político* (Zaragoza, 1640) a costa del caballero oscense obligó de por vida al autor, que no perdía la más nimia ocasión de demostrar su agradecimiento con estos pequeños detalles.

En 1646 Lastanosa llevó a la imprenta otra vez una obra suya, *El Discreto*. El autor se encontraba a la sazón en Huesca, ya que el 29 de diciembre escribió a Juan Francisco Andrés de Uztároz proponiéndole reunirse con él y disfrutar de «la librería del amigo D. V[incencio]»²¹. El cronista de Aragón, al que ya hemos visto actuando de enlace entre nuestro pintor y el mecenas del padre Gracián, mantenía, pues, estrechos vínculos con todos ellos. La tentadora invitación que recibió ese fin de año nos habla de la importancia que tenía la casa de aquel anfitrión de la cultura como paraíso de eruditos al abrigo del mundanal y teatro de prodigios para admirar. Su papel como aglutinante de lo más granado de la intelectualidad aragonesa está muy claro, propiciando el conocimiento y el trato mutuos²². En efecto, Uztároz colaboró en la empresa editorial de la obra graciana redactando algunos preliminares de rigor. El 5 de febrero de 1646 había preparado en Huesca la aprobación de *El Discreto* y no mucho después, el 7 de enero de 1648, la censura de *Agudeza y arte de ingenio*. Gracián, desde Huesca, se carteó asiduamente con él durante esos años pidiéndole poemarios e intercambiando opiniones sobre literatura²³.

Su amistad continúa en Zaragoza. El cronista redacta esta vez la censura a la edición de la segunda parte de *El Crítico* (Huesca, 1653), donde se alude expresamente a su pluma de historiador «que siempre mirará a los rayos de la verdad»²⁴. En *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XIV, Gracián lo calificó de

²¹ Cfr. el manuscrito 8391, f. 464 r., en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM). Cit. por Miguel Romera-Navarro en su edición de *El Crítico*, vol. I, Philadelphia, Universidad de Pennsylvania, 1938, p. 9.

²² Cfr. Gil, F., *op. cit.* (nota 4), p. 114. Empero valga la matización de que, fuera de la órbita lastanosina, también cundían los afanes intelectuales, capitaneados por el propio Uztároz en Zaragoza, los condes de Aranda en Épila, los de Villahermosa en Pedrola, o el conde de Guimerá en su «Academia Pítima contra la Ociosidad», que se reunía en Fréscano. Para el ambiente oscense, *vid.* Egido, A., «La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa», en *Signos...*, *cit.* (nota 4), pp. 99-109; y, sobre la condesa de Aranda, Egido, A., «La *Idea de nobles* de la condesa de Aranda y Baltasar Gracián», en *El conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 63-80. Según F. Gil, desde fechas muy tempranas, se magnificó en extremo la figura de Lastanosa, asimilándola al prodigioso «Salastano» de *El Crítico*. *Vid.* a este respecto su artículo «Lastanosa y Gracián: en torno a Salastano», *op. cit.* (nota 9).

²³ *Vid.* el manuscrito citado *supra*, en la nota 21. A propósito de su amistad y colaboración literarias, se ha señalado «hasta qué punto tanto éste como Lastanosa suelen girar en derredor del jesuita como partícipes de sus escritos». En Egido, A., *Las caras...*, *cit.* (nota 20), p. 197. Asimismo, si Lastanosa aparece con frecuencia en los escritos gracianos, Uztároz es celebrado en *El Crítico* y en *Agudeza y arte de ingenio*. Además es personaje de diálogo e interlocutor del propio jesuita en *El Discreto*.

²⁴ Gracián, B., *op. cit.* (nota 21), vol. II, p. 149. Se ha visto una velada ironía en esta comparación. *Vid.* *Las caras...*, *cit.* (nota 20), p. 206.

«noticioso anticuario, elegante humanista, culto poeta, grave jurisconsulto, juicio historiador; porque no le falte a este Reino siempre un Jerónimo Zurita, cuya grata memoria nos la renueva»; y en el LII, de «ornamento de su imperial patria, Zaragoza, que pudiera así llamarse, pues *goza hoy de tan augustos*»²⁵.

Es hora de que nos detengamos sobre Uztárroz y Martínez. Ignoramos cómo llegaron a conocerse, pero contamos con indicios que permiten concluir que fueron muy asiduos. Dada la relación que unió al primero con Gracián, es muy verosímil que el pintor y teórico zaragozano tuviera noticia puntual de todas las obras que iba dando a la luz el jesuita. ¿Coincidirían incluso alguna vez cuando acompañara a Uztárroz en sus visitas al palacio de Lastanosa, o en la propia Zaragoza, donde residió el belmontino casi toda la última década de su vida? En cualquier caso, más importa saber que fue leído con aprovechamiento por el artista, como manifiesta su tratado de pintura.

Retomando la pasión por la Antigüedad de este círculo de eruditos, hay que advertir que la figura de Martínez como anticuario cobra mayor relieve al lado del cronista de Aragón. Ricardo del Arco, haciendo balance de la personalidad de este último, concluía que fue arqueólogo avezado²⁶ y lo cierto es que dedicó mucho tiempo y esfuerzo a un proyecto editorial que, lamentablemente, no cuajó. Nos referimos a la *Zaragoza Antigua*, obra magna en la que pretendía recoger y documentar todos los restos del antiguo convento jurídico cesaraugustano, y que comenzó a redactar en 1638. Se conserva el manuscrito en la Real Academia de la Historia (Madrid)²⁷, con una sola lámina de un sarcófago de estrigilos. Sin embargo, Lastanosa nos informa de que iba profusamente ilustrado, razón por la que no se publicó dado el encarecimiento que suponía de los costes de imprenta. La elogia en estos términos: «obra que a no impedir su publicación el inmenso gasto de láminas, que se ofrecen para su lucimiento, i grandeza, saliera presto a luz, para gloria de su Patria, i honor de todo el Reino: en ella *se dibuxan fidelissimamente las Medallas de las Colonias, i Municipios de su Convento jurídico, las ruinas de edificios insignes, las Estatuas, Sepulcros, Sellos anulares, Vrnas de diferentes formas, Vasos de Bucaros roxos, labrados en Sagunto, con los nombres de sus Artífices*; trasládanse varias Inscripciones, i se averigua el sitio de los lugares antiguos, que numera Plinio, refiriendo los límites, i jurisdicción de su Chancillería, i se restituye el Texto a su verdadera lectura»²⁸.

²⁵ Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa, vol. I y II, Madrid, Castalia, 2001, pp. 158 y 174, respectivamente.

²⁶ Arco, R., de, *op. cit.* (nota 7), pp. 853 y ss.

²⁷ Signatura 9-527. Es un tomo en folio de unas 200 hojas, de las que muchas están en blanco. Mide 315 x 215 mm.

²⁸ Lastanosa, V. J., de, *op. cit.* (nota 17), pp. 7-8. La cursiva es mía.

Desafortunadamente la rapiña se ha cebado con el manuscrito, pues de tantos bellos dibujos únicamente queda el que ya hemos dicho. La pérdida es mayor, si cabe, al considerar que no eran anónimos y que su autor fue verosímilmente Jusepe Martínez. Él acompañó a Uztárróz en sus expediciones arqueológicas para levantar acta gráfica de los hallazgos. Así lo deja entender una carta que escribió su amigo a Lastanosa: «Llegamos a Zuera el lunes a las 9 de la mañana, y después de comer fui a Nuestra Señora de los Santos, y hallé muchos vestigios de antigüedad; digo algunas figuras, algunas demolidas, otras conservadas, todas colocadas en sus nichos. La una era un niño con la mano en el ombro de mármol blanquísimo, y le faltan los pies, la grandeza que tiene conservada son 4 palmos, y medio. La segunda es una figura sin caveza de más de 3 palmos y tiene toga. La tercera está mui demolidada. La 4.^a es un muslo de lindo perfil, y pregunté si se hallaban Medallas, y me digeron que [falta], y me holgué mucho de hallar tan buen pedazo de antigüedad para poder ilustrar a Zuera, a quien los Romanos llamaron Gallicum, y los Árabes Cufaria; con que un día de estos iremos Jusepe Martínez y yo a dibuxar todo esto»²⁹. Ya aludí a esta epístola de la primavera de 1638; su fecha exacta es del 31 de marzo.

Nadie más apropiado que el pintor y teórico zaragozano para dibujar estas esculturas, ejercicio que habría practicado en Roma. Los jóvenes artistas extranjeros que llegaban allí se afanaban en la copia de estatuas de la Antigüedad. Las había muy famosas, como el imponente *Hércules Farnesio* o el *Antinoo*, en el patio del Belvedere vaticano. En los *Discursos* Martínez constata esta práctica para adiestrarse en la «simetría» (en sentido vitruviano) y en la anatomía del cuerpo humano. También él recomienda estudiarlas pero con prudencia, «para no dejar secas sus obras y mezquinas, con poca libertad y franqueza». En esta advertencia parece resonar el consejo que Cassiano dal Pozzo, *conoscitore* afamado, daba a Poussin instándole radicalmente a seguir a los Carracci y dejar las esculturas³⁰.

Ahora, sin embargo, se trataba de documentar unos vestigios con fidelidad y exactitud. Sus conocimientos de la escultura clásica le resultarían además muy útiles a Uztárróz en aquella ocasión. En cuanto a las características de estos dibujos, sólo contamos con el ejemplar mencionado del sarcófago para deducir que Martínez usó la sanguina. La delicadeza de la obra se corresponde muy bien con el extraordinario dominio que nuestro artista tenía de esta técnica. Era capaz de captar matices de gran sutileza, como demuestra el dibujo preparatorio para la estampa *Milagro de san Famiano* (Biblioteca Nacional de Madrid). Su calidad es pareja a la de otras sanguinas de Guido Reni, su maestro en Roma, que pudo enseñarle tan italiana técnica de dibujo.

²⁹ Latassa, F., de, *op. cit.* (nota 3), vol. I, ff. 25 v.-26 r.

³⁰ Para un análisis más pormenorizado de las estatuas romanas que pudo conocer y copiar Martínez, así como de sus opiniones estéticas sobre ellas, *vid.* Manrique, M.^a E., *op. cit.* (nota 2), pp. 48-54.

De otro testimonio de Uztárroz se infiere que Martínez era una autoridad en la copia de antigüedades. Esta vez dibujó el sepulcro romano que contenía los restos de Ramiro II en San Pedro el Viejo (Huesca): «considerando pues los Héroe, que se hallaron presentes al fallecimiento del Rei Don Ramiro, que no podrían labrar sepulcro de mayor perfección, assí por la valentía del sincl, como por la dureza del mármol, metieron en él, su Real Cadáver, en la capilla de San Bartholomé, que está en el Claustro de la Iglesia de San Pedro el Viejo; cuya antigüedad, por ser uno de los insignes que se hallan en España, la dibujó Iusepe Martínez, Cesar-Augustano»³¹.

Este interés por la «catalogación» de los restos arqueológicos, cuya fijación en imágenes se considera tan importante o más que la mera relación escrita para la elaboración de la Historia, tenía ilustres precedentes en la persona del arzobispo Antonio Agustín (1517-1586) y su círculo de humanistas romanos de finales del *Cinquecento*. Ya señaló Aurora Egido el estrecho maridaje de numismática y letras, de raigambre humanista, que presidió el quehacer de aquéllos. Las fuentes clásicas, entre las que tiene un lugar la poesía, se alternaban con el estudio de las monedas, «el mejor archivo de la historia pasada, superior incluso al de los textos, por su capacidad de permanecer inalterables, a pesar de los siglos»³².

La valoración de la cultura material de las civilizaciones antiguas llevaba pareja una más alta estimación para «la profesión del dibujo», como diría Martínez, pues resultaba el instrumento idóneo y necesario para rescatar el pasado. Por tanto, su colaboración con Uztárroz no puede ser juzgada anecdótica, como no lo fue la de Pirro Ligorio, otro artista interesado por la arqueología, al lado de Fulvio Orsini, Onofrio Panvino o Antonio Agustín. Ellos no sólo renovaron la ciencia anticuaria diferenciando entre fábula e Historia, sino también concediendo una nueva prioridad a la imagen, elemento básico para restituir la Antigüedad.

Pero entre éstos y el autor de los *Discursos* aún existe un eslabón intermedio. Durante su residencia en la Ciudad Eterna, el círculo romano de Domenichino pudo aproximarle a esta tradición que consideraba las fuentes figurativas más fieles y filológicamente más atendibles que las escritas, antes incluso de conocer a Uztárroz y de trabajar con él.

³¹ Andrés de Uztárroz, J. F., *Monumento de los santos mártires Iusto i Pastor*, Huesca, Juan Nogués (imp.), 1644, p. 239; y la edición facsímil del Instituto de Estudios Altoaragoneses (Huesca, 2005). *Vid.* Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), p. 314.

³² Así pensaba fray Jerónimo de San José, amigo de Lastanosa, en palabras de Egido, A., «Numismática...», *cit.* (nota 20), p. 222. En cambio, no era del mismo parecer Diego de Aynsa. Para él «la historia misma tiene un valor práctico, mayor que el de las estatuas y obeliscos». En Egido, A., *Las caras...*, *cit.* (nota 20), p. 163.

La cultura anticuaria de Domenichino, de la que le imbuyó su protector Agucchi, se fundaba precisamente en esos humanistas de las postrimerías del *Cinquecento* como Lelio Pasqualini, a quien ya nos hemos referido, y Fulvio Orsini. Partiendo de ellos, Agucchi introdujo una novedad radicalmente moderna en la relación entre arqueología e historia. En virtud de esa mayor veracidad de las fuentes figurativas con respecto a los escritos, y de la gran importancia que tenía la numismática para el estudio de la historia, ésta debía construirse apoyándose en aquéllas y no al contrario, es decir, explicando los textos históricos las antigüedades, puesto que los primeros no eran tan fiables. Según el mecenas del pintor boloñés, tal fue el proceder de Orsini: «tenendosi l'istoria come padrona, le porremo allato le medaglie come ancelle, che la servano a tenerle alcun lume davanti [...] Fulvio Orsini le adoperò veramente come ministro nel suo libro dell'antiche famiglie Romane che furono avanti l'Imperadori».

De ese modo ensalza el valor superior de las monedas entre las fuentes figurativas, «non trovandosi finalmente altro che le due colonne Traiana et Antonina che alcuni fatti seguitamente ci pongono avanti; che se molte opere simili, o molte pitture o mosaichi di quei tempi si rinvenissero, bellissimo libri sarebbono da leggere con la sola veduta»³³. Tal es su confianza en la riqueza y calidad informativa de las artes plásticas.

Martínez es sensible también a la importancia de estos monumentos de la antigua *urbs*. A la columna Trajana, concretamente, remitió al aprendiz de pintor que quisiere disponer sus temas y figuras de la Antigüedad con propiedad histórica. Si este consejo parece evidente para un artista, no lo era tanto para los hombres de letras. Téngase en cuenta el aserto con que nuestro pintor inicia esta advertencia «no menos considerable, que es tratar de la veneración, gravedad y respecto conveniente a la historia». Dada la identidad perseguida entonces entre poesía y pintura, debemos entender que el autor de los *Discursos* no hace distinción entre la restitución del pasado que nos ofrece un libro y una pintura de historia. Continúa así: «sea lo primero enterarse mui bien de la significación que se ha de expresar, para vestir sus figuras de la manera conforme al tiempo, para que conste de los trages que se usavan en el que sucedió. *Este testimonio nos dan las estatuas antiguas de Roma, bajos relieves y columna Trajana, porque, si la pintura a de dar fe de sus tiempos, las que no*

³³ Cit. del borrador escrito por Giovanni Battista Agucchi para *Dello studio delle opere più belle della Natura e dell'Arte. Dialogo di Francesco Angeloni. Nel quale mentre si tratta dell'utilità che se ne trae, si ragiona ancora del giovamento che dalle medaglie e dall'Historia Augusta si prende spiegandosi ad un hora le ragioni che a scriver quella Historia l'hanno sospinto*, manuscrito conservado en la Biblioteca Marciana (Venecia). En Ginzburg, S., «Domenichino e Giovanni Battista Agucchi», *Domenichino (1581-1641)*, catálogo de la exposición (Roma, 10 de octubre de 1996-14 de enero de 1997), Roma, Electa, 1996, p. 127.

*observan estas circunstancias no pueden ser fidedignas*³⁴. No se le podría pedir más al Uztárróz historiador y cronista cuya pluma poetizó Gracián, recordemos, cortándola de un girasol porque, como esta flor, siempre miraba al sol de la verdad. He aquí formulado el binomio verdad-belleza recurrente en la teoría del arte de Jusepe Martínez, tan importante al menos como la veneración y decoro que requieren las pinturas religiosas, otro de los principios vertebradores de su pensamiento estético.

Pese a que Lastanosa aseguraba que mereció muchas alabanzas en Roma «por la imitación de lo antiguo» (*vid. supra*), su obra conservada no permite equipararle a Domenichino en la exactitud de esa reconstrucción casi filológica de la antigüedad, característica de la pintura del boloñés que fue muy celebrada por la crítica posterior³⁵. Aun sin llegar a tal extremo debemos ser prudentes, sin embargo, a la hora de enjuiciar este aspecto de la pintura de Jusepe Martínez, porque obras de ese jaez sólo habrían sido apreciadas y entendidas por sus amigos íntimos (Lastanosa, Uztárróz) u otros personajes de su talla intelectual, y por ahora no hemos hallado ningún lienzo de su mano que perteneciera, por ejemplo, a la pinacoteca del noble oscense.

En su obra conocida predomina abrumadoramente la temática religiosa, cuadros para altares o retablos, en los que se barajaban otras consideraciones: sobre todo, contentar al cliente y hacer una imagen como pedía la devoción.

En cambio, basta recurrir al magnífico *Autorretrato* del Museo de Zaragoza, pintura que podríamos calificar de conceptista, para ver lo que Jusepe Martínez era capaz de hacer cuando se enfrentaba a un asunto «profano». Éste podría ser el único de sus lienzos conocidos que está a la altura de su personalidad intelectual y que le equipara al Velázquez de *Las Meninas* o de *El aguador*³⁶. El mercado artístico zaragozano, fuera de esta elite culta a la que venimos aludiendo, tenía poco que ver con la Corte en que desarrolló su producción el genio sevillano y, por tanto, los altos vuelos de este tipo de pintura no podían prodigarse.

En cualquier caso, pintura y ciencia anticuaria no eran actividades incompatibles para Jusepe Martínez, ni mucho menos. La segunda añadía nobleza a la primera, y esto era muy importante para alguien tan concienciado del carácter liberal de su profesión. Lope de Vega, uno de los intelectuales de la España

³⁴ Cfr. este pasaje al comienzo del «tratado 9º». En la silva panegírica de los preliminares, asimismo, se alaba a la pintura con este verso: «Son tus diestros pinceles / pluma histórica si es de docto Apeles».

³⁵ Ginzburg, S., *op. cit.* (nota 33), p. 121.

³⁶ *Vid.* la lectura que de este último lienzo hace Pérez, M., «Velázquez y los gustos conceptistas: *El aguador* y su destinatario», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 54, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 25-47.

del Barroco que más se significó a favor de esta cuestión, tampoco dejó de reconocer la importancia de las artes plásticas para reconstruir la Historia Antigua:

«Los milagros que pintados
de tiempo antiguo se ven
o por tradición, es bien
que tengan crédito, honrados
como la historia también.
Es del linaje la gloria,
de la guerra la victoria
por las armas conocida;
*la pintura recibida
ya tiene fuerza de historia.*
En las puertas de ciudades
armas y letras se hallan
que en piedras el caso entallan,
*diciéndonos las verdades
que a veces los libros callan.*
*Hallar vultos y figuras
en tierra o en sepulturas
el crédito en duda esfuerza;
y a veces tienen más fuerza
que las mismas escrituras.*»³⁷

Vemos, pues, que este sentir también era moneda común fuera de Aragón, pero, volviendo al ambiente de Jusepe Martínez, interesa seguir ampliando su círculo de amistades más inmediato porque él era hombre excelentemente relacionado y conoció a otras personas que, como Uztárroz, tenían gustos e ideas afines. Entre ellas reclama nuestra atención don Victorián José de Esmir, amigo común de Lastanosa y del cronista de Aragón. Al caballero oscense regaló una moneda para su *Museo de las medallas desconocidas españolas*, como ya habían hecho Gracián, Martínez y tantos otros³⁸.

Uztárroz y este personaje debían de ser íntimos, pues en su correo habitual habla de él a Lastanosa. Así pudo informarle puntualmente de que el último día de Pascua de 1638 don Victorián había sufrido un atentado. En tal fecha, quien tal escribía se había visto con nuestro pintor y le había prometido recordar a

³⁷ Estos versos del Canto VII de su obra *Isidro de Madrid* los cita Herrero, M., *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1943, pp. 192-103. Sobre la concepción de Lope de Vega acerca de la pintura, *vid.* el excelente estudio de Portús, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.

³⁸ Lastanosa, V. J., *op. cit.* (nota 17), p. 87.

Lastanosa que le enviase alguna carta³⁹. Hacía poco más de quince días que Jusepe Martínez había examinado aquel medallón para él por mediación del cronista.

Victorián Esmir, infanzón y doctor en ambos derechos, era un viejo conocido de la familia Martínez. Descendía de un linaje de Graus, villa en la que estaba domiciliado hacia 1622, es decir, muy poco después de la muerte de Gabriel Martínez, que había sido médico allí. Este hermano mayor de Jusepe hizo testamento ante notario el 2 de junio de 1621 dejando a sus padres herederos de todos sus bienes. Por eso vemos a Daniel Martínez cancelar un arrendamiento de tierras pertenecientes al legado el 9 de abril de 1623. Poco después, el 26 de mayo de 1623, hace procurador suyo al «Doctor Don Biturián de Izmir», que no puede ser otro que nuestro noble jurista.

El motivo de esta decisión tuvo que ser la necesidad de atender los negocios pendientes de su hijo en Graus, para lo que convenía delegar en alguna persona de confianza que residiese o viajara frecuentemente a dicha villa. La edad avanzada del progenitor y la ausencia de Jusepe, que por aquel entonces estaba en Roma, explican también el nombramiento del procurador. De hecho, vuelto a su patria el hijo pintor, hace otro poder mediante el que le encomienda solventar estos asuntos, complicados ahora por el pleito que había movido la viuda, Estefanía Nabal, contra los Martínez⁴⁰.

Ya probamos en otro lugar que don Victorián, zalmedina de Zaragoza a su muerte en 1644⁴¹, era hermano del obispo de Huesca, Esteban Esmir. Al eclesiástico tuvo que tratarlo Jusepe Martínez en Roma, pues coincidió con él por lo menos durante 1624 y 1625, años en que fue prior de la Cofradía de Santa María de Monserrat, la iglesia de la Corona de Aragón en la ciudad de los Papas. A su regreso a España y hasta su nombramiento episcopal en 1641 fue prebendado y canónigo de la Seo zaragozana, en cuyo archivo se documenta a partir de 1627⁴².

Sea como fuere, ambos hermanos pudieron ser cauce de noticias entre Gracián y Martínez. El jesuita admiró sobre todo al obispo al que dedicó la *Predicación fructuosa* del padre Jerónimo Continente en 1651⁴³. Empero, ya le

³⁹ Latassa, F. de, *op. cit.* (nota 3), vol. I, f. 26 v. En una misiva anterior, de 8 de enero de 1637, el cronista informaba a Lastanosa de que «al señor Conde de Guimerá, a don Francisco Ximenez de Urrea, a Juan de Garriz y a Pedro de Ripa les di de parte de vm. largos recados (...) Solo a don Vitorian [Esmir] no he visto». Cfr. Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), p. 116. Esto prueba que todos ellos eran conocidos de Lastanosa e intercambiaban noticias asiduamente. Con esta elite cultural se relacionaba, pues, Martínez.

⁴⁰ Para ampliar estos datos *vid.* Manrique, M.^a E., *Jusepe Martínez. Una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2000, pp. 26-27.

⁴¹ Lastanosa, V. J. de, *op. cit.* (nota 17), p. 87.

⁴² Para ampliar estos datos *vid.* Manrique, M.^a E., *op. cit.* (nota 2), pp. 36-38.

⁴³ Gracián, B., *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1993, p. 14.

había celebrado en *Agudeza y arte de ingenio*: «cuando un dicho déstos, que son máximas de la prudencia, junta también la agudeza, merece doble la estimación. Así, el ilustrísimo señor don Esteban de Esmir, obispo de Huesca, ejemplar universal de prelados, de doctos y de santos, desempeñando bien el espejo de las armas de su noble y esclarecida prosapia, con igual prudencia que agudeza, ponderaba un día que es menester gran seso para gobernar locos y mucho saber para regir ignorantes»⁴⁴. El «dicho heroico» lo reciclará después para su *Criticón*, poniéndolo en boca de Critilo⁴⁵. Este pequeño detalle muestra hasta qué punto una obra literaria es el autor y su circunstancia: que Gracián sin Lastanosa no habría escrito igual; y Martínez, fuera de este cenáculo, tampoco.

4. EL CONCEPTO DEL ARTE Y DEL ARTISTA

4.1. Un vocabulario estético común

Si Martínez pudo brillar entre los intelectuales del ámbito lastanosino como anticuario, no menos destacaría como excelente conocedor de la pintura y hombre de buen gusto.

Debió de ser Juan Francisco Andrés de Uztároz con quien más pudo intercambiar opiniones estéticas. Éstas menudean en la mayoría de sus escritos, que recorreré ahora por orden cronológico. En uno de los más tempranos, la segunda parte de la *Universidad de amor*, que compuso hacia 1635 (aunque la publicó Lanaja en Zaragoza cinco años más tarde), ya reconoce a la pintura como «nobilísima arte». Algunos pasajes demuestran también que domina el vocabulario técnico artístico: «delinear», «capricho», «romate», «gualda», «orosisa», «modelo», «tiento», etcétera. Menciona incluso al mítico Apeles y utiliza una expresión de la que luego abusará Martínez en los *Discursos*: «algunos jóvenes había que *pintaban liberalmente*, y éstos no se empleaban en otro que en DAR luces a los cuadros»⁴⁶. Aquí habrá que entenderla en el mismo sentido que le confiere el teórico aragonés, esto es, como la manera que se estilaba en su tiempo, de pinceladas sueltas y airosas, aunque guardando el justo equilibrio entre dibujo y colorido⁴⁷.

⁴⁴ Gracián, B., *op. cit.* (nota 25), vol. II, p. 36.

⁴⁵ Gracián, B., *op. cit.* (nota 21), vol. II, p. 351.

⁴⁶ Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), p. 90. La cursiva es nuestra.

⁴⁷ Julián Gállego ya se extendió sobre este significado en el prólogo de su edición de los *Discursos practicables...*, Madrid, Akal, 1988, pp. 36-37. Para entender el significado de «liberal» como término del vocabulario crítico de las artes empleado por Martínez, *vid.* mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).



Jusepe Martínez, *Retrato de Baltasar Andrés de Uztárroz, en Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes a su memoria* (Lérida, 1636).

Un año después se edita el *Mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la imperial ciudad de Çaragoça: a la memoria del doctor Baltasar Andrés de Uztárroz*. En este elogio fúnebre del padre del cronista, se incluye el grabado de un retrato suyo que dibujó Jusepe Martínez. «El Solitario», pseudónimo de Juan Francisco Andrés, revela este dato en un poema que reproducimos íntegro por contener su juicio más explícito sobre la valía artística del pintor, y el testimonio de su reconocimiento por todos los intelectuales zaragozanos que frecuentaban la Academia de los Anhelantes, a la que me referiré luego:

«Que inscripciones no merece,
 que Obeliscos, i que Agujas,
 para que el tiempo voraz
 su materia no destrua.
 No queden diestros sinceles,
 que no acuse la Escultura,
 para que en jaspes, i en bronges,
 copie su efigie facunda.
 O tu valiente MARTInEz,
 Marte al fin de la Pintura,
 tu apellido lo publique, que renombre tal oculta.
 A ti pues su copia fiel

deverá CESAR-AUGUSTA,
 tanto a tu Idea se deve,
 estudiosamente culta.
 O quanto devemos todos
 a la Poesía muda,
 pues solo un pincel famoso
 de la muerte horrible triunfa.⁴⁸

El poeta, historiador y arqueólogo no sólo perora sobre el arte como vencedor de la muerte y del olvido, sino que aclama a su amigo como artista insigne. Lo hace émulo de Marte, el arrojado dios de la guerra, por la valentía de su pincel. Este elogio, que concentraba el *summum* de la excelencia atribuible a un pintor, parece un poco exagerado para Martínez teniendo en cuenta que Gracián lo aplicó a Velázquez en *El Héroe*⁴⁹. Aunque suelto de pincelada, el zaragozano no llega a las bizarrias de su coetáneo. Sin embargo, la ponderación de Uztárróz habla bien a las claras de su admiración por él.

Siendo así, parece lógico que hubiera posado para Martínez, pero no se conserva ningún retrato suyo realizado por aquél. Sólo Latassa alude a uno «en roseta» —quizá se trataba de un dibujo a la sanguina—, pintado en Zaragoza en 1647, cuya paternidad confiere Ricardo del Arco a Jusepe⁵⁰.

Con tan buena opinión sobre él, Uztárróz le hizo al menos otro encargo para un nuevo libro suyo, la *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza, 1638). Consistió en el dibujo preparatorio para un grabado con la efigie del santo⁵¹. Esta misma estampa la usó Martínez para el lienzo homónimo en el retablo mayor de la parroquial de La Almunia de Doña Godina, demostrando así que se valía de inventiva propia para sus composiciones y no sólo de grabados ajenos⁵².

⁴⁸ Andrés de Uztárróz, J. F., *op. cit.* (nota 7), ff. 28-29. Este juego lingüístico con el apellido de nuestro pintor corresponde a la agudeza nominal tipificada por Gracián, que la aplicó también al suyo. Como dice A. Egido: «tenía que demostrar que las letras de su apellido se afirmaban a cada instante». En *Las caras...*, *cit.* (nota 20), p. 24. Cfr. también, Gracián, B., *El Héroe*, edición de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución Fernando el Católico, 2001, p. 29: «en tan altos sujetos, hasta los nombres descifran oráculos». Bajo este paralelismo entre sujeto y lenguaje, late la idea de la concordancia entre arte y naturaleza. Ambas actúan como espejos que se reflejan mutuamente. El arte como segunda naturaleza o la insistencia en que el aprendiz de pintor debe seguir su «natural inclinación» son ideas recurrentes en los *Discursos*. *Vid.* mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).

⁴⁹ Gracián, B., *op. cit.* (nota anterior), primor VII, p. 20.

⁵⁰ Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), p. 454.

⁵¹ Ha sido Alberto Montaner quien ha atribuido correctamente dicha estampa a Jusepe Martínez. *Vid.* su artículo «Una cartela heráldica mariana: los Bardají de Estercuel y Nuestra Señora del Olivar (con unas notas sobre Tirso de Molina)», *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, nº 5, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, p. 384.

⁵² Cfr. Manrique, M.^a E., *Jusepe Martínez y el retablo mayor de Santa María de Uncastillo (Zaragoza). Estudio histórico-artístico y de restauración*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2003.



Jusepe Martínez (dibujante) y José Vallés (grabador), San Lorenzo, en *Defensa de la patria del invencible mártir San Laurencio* (Zaragoza, 1638).



Jusepe Martínez, *San Lorenzo* (óleo sobre lienzo). Retablo mayor de la iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza, ca. 1650).

En esta *Defensa* su autor también vertió algunas opiniones de crítica de arte sobre Pedro de Aponte, adjudicándole un retablo de la parroquia oscense de San Lorenzo por «su prolixo y suave colorido». Añade que fue pintor de Fernando el Católico, nota que recogen más tarde los *Discursos*: «tomaremos la ilustración d'este arte del serenísimo rey don Fernando (...) Este señor se valió de un excelente pintor de aquellos tiempos que se llamó Pedro de Aponte»⁵³.

Dejando aparte estas posibles intertextualidades, más jugosa es otra información que aporta acerca de la lectura por Uztároz de los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho. El cronista aragonés lo cita a propósito de los escritores que alabaron la poesía de Góngora, entre los que se contaba él mismo como poeta de esa filiación⁵⁴.

El tratado de pintura de Carducho tuvo gran predicamento en el círculo de Lastanosa, que poseía un ejemplar en su biblioteca⁵⁵. Allí lo pudo encontrar

⁵³ Respecto a la valoración que los *Discursos* hacen de Aponte, *vid.* la nota 240 a mi edición crítica, *op. cit.* (nota 1).

⁵⁴ Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), pp. 132-134.

⁵⁵ Selig, K. L., *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian*, Ginebra, Librairie E. Droz, 1960, p. 27.

Gracián, también devoto lector de los *Diálogos*⁵⁶ y admirador del autor por su habilidad para componer «estratagemas». Así los define: «son los estratagemas lo más primoroso de todas las artes. Válese dellos la retórica; estímalo la pintura, para duplicar la perfección; refiere muchos Plinio, el universalmente erudito; también el moderno Carducho, tan elocuente en la pluma, como diestro en el pincel, hace memoria agradable de algunos muy bien pensados»⁵⁷. Esta variedad de la agudeza alude al artificio sumo o añagaza con que se persuade al lector o espectador. Las conocidas anécdotas plinianas del racimo de uvas pintadas que picotearon los pájaros y otras entrarían, pues, dentro de esta categoría. Por su parte, Carducho alude a unos tafetanes pintados que engañaron a un cortesano⁵⁸. Con estos presupuestos no es raro que Jusepe Martínez alabe explícitamente este tratado de pintura en su propio libro, que debe mucho al texto del florentino⁵⁹. El teórico zaragozano también refiere un cuentecillo o «estratagama», referido concretamente al verismo de un retrato para estar a la altura de su modelo y ponderar la agudeza del pintor protagonista de la historia, Luis de Vargas.

La siguiente obra de Juan Francisco Andrés, *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca* (Huesca, 1644), sigue acreditándole como entendido en arte. Ahí califica a Tomás Peliguet de «excelente pintor» y menciona unos frescos que realizó en grisalla para la capilla de San Úrbez en San Pedro el Viejo de Huesca. Páginas más adelante cita a algunos ilustres tratadistas de escultura, pintura y arquitectura, como Juan de Arfe, Durero y Vitruvio, otra prueba de su erudición artística⁶⁰.

Tampoco pierde la ocasión de honrar de nuevo a su paisano y camarada, al dar la primicia de su nombramiento como pintor de Felipe IV⁶¹. Este año de 1644 y los posteriores significan la consagración de Jusepe Martínez, que, a partir de ahora, se va a ver desbordado por el trabajo. De hecho, entre 1646 y 1656, llevará a cabo cuatro proyectos pictóricos de envergadura: el retablo de la capilla de la Virgen Blanca en La Seo zaragozana y los muebles para el altar mayor del convento de los Agustinos Descalzos, en la ciudad del Ebro; los de las parroquias de Santa María de Uncastillo⁶² y La Almunia de Doña Godina, en la misma provincia de Zaragoza.

⁵⁶ Se han señalado como fuente, aunque discutida, para un pasaje de los preliminares de *El Criticón*. Vid. Gracián, B., *op. cit.* (nota 21), vol. III, p. 2.

⁵⁷ Gracián, B., *op. cit.* (nota 25), vol. II, p. 144.

⁵⁸ Carducho, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), edición de Francisco Calvo, Madrid, Turner, 1979, p. 199.

⁵⁹ Cfr. la introducción a mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).

⁶⁰ Andrés de Uztároz, J. F., *op. cit.* (nota 31), pp. 181-182, 188-189 y 249.

⁶¹ *Ibidem*, p. 240.

⁶² Cfr. mi estudio monográfico del retablo de Uncastillo, recientemente restaurado. *Op. cit.* (nota 52).

Pero, gracias a Andrés de Uztárroz, sabemos que su labor pictórica no se redujo a estos cuatro retablos, porque en 1646 tuvo que pintar un lienzo de grandes dimensiones para el capelardente del príncipe Baltasar Carlos de Austria en la Plaza del Mercado de Zaragoza. Representaba «la tristeza de Çaragoça en un lienço mayor que los otros, que pintó diestramente Iusepe Martínez, Pintor de su Magestad». A continuación describe la obra haciendo un ejercicio de ékphrasis, a la que era muy aficionado como otros académicos de su círculo. Se había estrenado en el género con los *Retratos de los Reyes de Aragón*⁶³, poemario centrado en la colección de retratos reales que había en la Diputación del Reino, cuya copia por encargo de Felipe IV supervisó precisamente su amigo Martínez en 1634⁶⁴.

Volviendo al lienzo de este último, merece la pena reseñar varias características que nos brinda Uztárroz, al lado de juicios a tono con la doctrina canónica del clasicismo, con los que pretende ensalzarlo literariamente. En la más pura línea de un Filóstrato, por ejemplo, alaba la expresión de los afectos. Así el rostro de la figura alegórica de Zaragoza «declarava bien el dolor universal». Tampoco desaprovecha la ocasión para aludir indirectamente a los conocimientos numismáticos del pintor, cuando escribe: «en lo alto del lienço estava el Escudo de Zaragoza, León de oro en campo colorado, armas antiguas desta ciudad, sustentándolas dos niños (...) Demás de los dos Leones que ai en la parte principal, está un lienço de muralla, con quatro torres, en el aire sobre el muro una cruz de dos braços, como la que se ve en la moneda iaquesa»⁶⁵. Este cuadro de tinte emblemático, que no se ha conservado, podría ser un ejemplo de ese tipo de pintura erudita y del gusto de los intelectuales amigos de Jusepe Martínez, a los que he aludido.

En el mismo *Obelisco histórico*, hay que mencionar un pasaje extraordinariamente importante para conocer el gusto estético de Uztárroz, coincidente en su formulación con las ideas estéticas centrales de los *Discursos*. Por ejemplo, el error

⁶³ Vid. Egido, A., *op. cit.* (nota 15).

⁶⁴ Cfr. Manrique, M.^a E., *op. cit.* (nota 40), pp. 33-34.

⁶⁵ Andrés de Uztárroz, J. F., *Obelisco histórico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor, Don Baltasar Carlos de Austria, Príncipe de las Españas: Escríbelo de orden de la misma ciudad i lo ennoblece con su protección el doctor Iuan Francisco Andrés, cronista del reino de Aragón. Nombrado por su Magestad, i los quatro Braços, juntos en Cortes Generales, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia (imp.), 1646, ff. 154-158. El subrayado es mío. Por desgracia es difícil hallar ejemplares íntegros de esta obra: los conservados en las Bibliotecas Universitaria y Municipal de Zaragoza carecen del grabado del capelardente. Cfr. una aproximación a estas arquitecturas efímeras y sus correspondientes relaciones impresas (libros de exequias reales) en Serrano, E., *Fiestas Públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, catálogo de la exposición (Zaragoza, Edificio Pignatelli, 4 de diciembre-21 de enero de 1996), Zaragoza, DGA / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995.*

que supone apreciar y juzgar una pintura solamente por la belleza de los colores⁶⁶ tiene aquí su correlato: «porque muchos barones entendidos, en otras disciplinas, como hablan sin noticias, ni conocimiento, no se detienen un breve rato en discurrir, ni censurar la disposición, el modo i bondad de los pinzeles, *pagándose sólo de la belleza de los colores; i juzgando que aquella pintura tiene más perfección, que se lleva tras sí la vista, celebrar lo brillante i aparente, quedándose en la superficie; i contentándose con el colorido, sin reparar en el dibuxo, i en la disposición sutil de las figuras, i lo que más ocasione la risa, es, que aprecian más, lo que menos vale, son accidentes de la pintura los colores, i el alma della, el Dibujo, sin él todo es irregular, imperfecto, i manco, con él todo airoso, esbelto, i galante*»⁶⁷.

El autor también está al tanto del precepto leonardesco sobre la pérdida de intensidad de los colores en los últimos planos, advertencia que Jusepe Martínez da en el primer párrafo del capítulo que dedica al colorido⁶⁸. A continuación Uztárroz explica lo que él entiende por pintar liberalmente, que es ni más ni menos la manera de Velázquez: «el primor consiste en pocas pinzeladas, obrar mucho, no porque las pocas, no cuesten, sino que se ejecuten, con liberalidad, *que el estudio parezca acaso, i no afectación. Este modo galantísimo haze oi famoso, Diego Velázquez natural de Sevilla, Pintor del Rei nuestro Señor, i su Ayuda de Cámara, pues con sutil destreza, en pocos golpes, muestra quanto puede el Arte, el desabogo, i la execución pronta*». Estas breves líneas iluminan perfectamente, a su vez, la expresión de Martínez que tanto abunda en los *Discursos*: «pintar con liberalidad y franqueza». En realidad, es sinónima de la graciana «pintar a lo valentón»⁶⁹.

⁶⁶ El 24 de mayo de 1644 Victorián Esmir escribió una carta al cronista, que se encontraba en Huesca, en la que alababa el «Diseño», o sea, el dibujo, y le daba recado para que comunicara «con nuestro amigo don Vincencio Lastanosa». Cfr. Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), pp. 349-350. Esta coincidencia de gustos artísticos hace más verosímil el trato de nuestro pintor con el grausino que llegó a ser zamedina de Zaragoza.

⁶⁷ Andrés de Uztárroz, J. F., *op. cit.* (nota 65), ff. 107-109. El mencionado lienzo de Martínez para aquel túmulo funerario había sido realizado precisamente en blanco y negro, al temple, como recuerda Allo, M.^a A., *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, edición en microficha del Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993, p. 527. La visita de don Juan José de Austria al obrador de Martínez, según los *Discursos*, para ver cómo pintaba en blanco y negro a petición suya no tiene otro objeto que ilustrar las mismas opiniones que sostiene aquí Uztárroz. Cfr. p. 298 de mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1). González Asenjo ha comprobado la veracidad de esta noticia pues entre las pinturas del de Austria había varias grisallas de mano del pintor y teórico aragonés, que esta autora supone realizadas hacia 1675. En *op. cit.* (nota 19), p. 451. El emblema que presentó Martínez a la justa poética de 1628 ya se inspiraba en este debate teórico-estético. *Vid. supra* la nota 2.

⁶⁸ Cfr. mi edición crítica de los *Discursos*, *op. cit.* (nota 1), donde señalo la deuda del teórico zaragozano con Vinci respecto de esta concreta cuestión.

⁶⁹ Gracián, B., *op. cit.* (nota 48), primor VII, p. 20.

Compara con la sabiduría de Rafael la del príncipe Baltasar Carlos cuando dio algunas sugerencias para componer las vistas de Pamplona y de Zaragoza: «porque el gusto de su Alteza en disponer lo historiado, corría igual paralelo con la elección de Rafael Urbino, a quien los Pintores apellidan por Maestro insigne»⁷⁰. Deja entrever de este modo su alto aprecio por el genio renacentista, al que Jusepe coloca en el podio más alto de la excelencia pictórica, reconociéndole su habilidad para componer pinturas de historia: «ninguno imaginase exceder al gran Rafael en situaciones y elecciones más bien colocadas»⁷¹. Elección, apellidada de buena, es concepto fundamental en la teoría del arte expuesta en los *Discursos* y, como probé en mi edición crítica de los *Discursos*, de filiación claramente graciana⁷².

A partir de todos estos datos es posible concluir que Juan Francisco Andrés de Uztárroz, además de experto arqueólogo, historiador y literato, era un auténtico entendido en arte⁷³. Su obra poética demuestra también que era otra de sus pasiones. En numerosas ocasiones juega con el tópico *ut pictura poesis*, como ocurrió en el certamen poético que convocó Lastanosa el 2 de febrero de 1650 para celebrar unas bodas reales, las de Felipe IV y Mariana de Austria. Participaron aquí, además, todos los oscenses de su círculo, entre ellos el canónico poeta Manuel de Salinas y el grabador Jerónimo Agüesca⁷⁴.

4.2. El debate artístico en la Academia de los Anhelantes

Las relaciones entre literatura y pintura fueron muy del gusto de la zaragozana Academia de los Anhelantes (entre 1628 y 1653), a la que Uztárroz, fundador y miembro, le imprimió una orientación clasicista e italianizante que favoreció el cultivo de este tema poético de clara ascendencia humanista. Se conserva incluso un explícito *Discurso en alabanza de la pintura*, compuesto por «El Encogido», aunque Herrero García lo califica de «brevísimo» y plagado

⁷⁰ Andrés de Uztárroz, J. F., *op. cit.* (nota 65), f. 109.

⁷¹ Cfr. «tratado 9º», p. 187 de mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).

⁷² Cfr. el epígrafe 1.1.2., titulado «Buena elección y buen gusto», de la introducción a mi edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).

⁷³ Se le ha llegado a definir como «promotor o autor de casi todos los eventos culturales en el Aragón de entonces». En Egido, A., *Las caras... cit.* (nota 20), pp. 160 y 206.

⁷⁴ Las poesías se publicaron en *Palestra numerosa Austriaca, en la victoriosa ciudad de Huesca. Al Augustísimo Consorcio de los Católicos Reyes de España, Don Felipe el Grande, y Doña María Ana la Inclita*, Huesca, Juan Francisco Larumbe (imp.), 1650. *Vid.* Arco, R. del, *op. cit.* (nota 7), p. 653; y Egido, A., *op. cit.* (nota 9), pp. 246-247). *Vid.* un estudio monográfico sobre dicha publicación por Oltra, J. M., «Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra Numerosa Austriaca* de Huesca (1650)», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, actas del I y II curso en torno a Lastanosa, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (IFC), 2000, pp. 93-110.

«de varios lugares comunes de ningún interés»⁷⁵. Sin embargo, este testimonio no es más que la punta del iceberg, porque el aprecio de las artes plásticas lo impregnaba todo, hasta los títulos de las obras. Recordemos el *Mausoleo* que compusieron los académicos a la memoria del padre de «El Solitario».

Teniendo en cuenta que hay todavía pseudónimos sin desvelar, no sería descabellado pensar que Jusepe Martínez hubiera asistido a alguna de las sesiones de los Anhelantes. Ya vimos que se atrevió con la poesía cuando presentó un emblema inspirado en los de Alciato para la justa mariana de 1628, año que coincide con el de la fundación de esta Academia. A propósito de estas combinaciones de texto e imagen, hay que advertir que Uztárroz y sus colegas poetas fueron también muy aficionados a ellas⁷⁶. El propio Martínez se inspiró en ilustraciones de libros de emblemas para sus composiciones⁷⁷. No obstante, en sus dibujos para los grabados sobre la vida de san Pedro Nolasco, fue más allá de esta práctica habitual entre la mayoría de los pintores españoles de la época al concebir un peculiar híbrido entre estampa religiosa y emblema, y basar la eficacia comunicativa de la imagen en la estrategia de este último. Pese a que la idea fue de su encargante, el mercedario fray Alfonso de Molina, se advierte que Jusepe conocía bien este tipo de literatura y así, para la estampa II, se sirvió de uno de los emblemas de Otto Venius⁷⁸; pero, es necesario insistir, no sólo le interesaron como fuente iconográfica sino también como ejercicio poético.

Por otro lado, la vocación de Martínez como historiador del arte se explica mejor al lado de Andrés de Uztárroz y su círculo académico. La Historia en los *Discursos* tiene un peso específico absolutamente relevante ya que las noticias biográficas e histórico-artísticas ocupan más de la mitad de la obra, y eso que no quiso hacerse «coronista más de lo que toca a mi profesión»⁷⁹. Sin llegar al extremo de considerar a nuestro autor «padre de la Historia del Arte español»⁸⁰, es lícito juzgarlo tan devoto de esa *magister vitae*, en palabras de Cicerón, como los Anhelantes, en cuyo cenáculo pudo encontrar perfectamente interlocutores con ese mismo interés.

⁷⁵ Herrero, M., *op. cit.* (nota 37), p. 185. A pesar de esta devoción por las artes plásticas triunfaron las letras, «que Uztárroz siempre presumió horacianamente más duraderas que otras artes». *Vid.* la introducción de Aurora Egido a Andrés de Uztárroz, J. F., *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a Pedro de Apaolaza*, transcripción de Ángel San Vicente, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. IX.

⁷⁶ Así lo ha señalado Aurora Egido en «Las Academias literarias de Zaragoza en el siglo xvii», *La literatura en Aragón. I Ciclo Literario*, Zaragoza, CAI, 1983, p. 119.

⁷⁷ *Vid.* un ejemplo en Navarrete, B., *La pintura andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 239.

⁷⁸ Cfr. el estudio monográfico de estas ilustraciones en Manrique, M.^a E., *op. cit.* (nota 2), pp. 85-178.

⁷⁹ Para todo lo relativo a la concepción historiográfica que alienta en los *Discursos*, cfr. el epígrafe 2 de mi introducción a la edición crítica del tratado, *op. cit.* (nota 1).

⁸⁰ Hellwig, K., *La literatura artística española del siglo xvii*, Madrid, Visor, 1999, p. 76.

Del mismo modo, la crítica de las pinturas lascivas que recogen los *Discursos* y, en general, las consideraciones morales sobre el arte tienen un fuerte ascendiente en los Argensola, tan admirados como Góngora en dicha academia⁸¹. Aunque en el «tratado 9º» Martínez se ampare en Séneca para justificar la condena de aquellos pintores que han «representado tan lascivamente cosas profanas que an causado grandes escándalos»⁸², está remedando la opinión vertida en estos versos de las *Rimas de Lupercio y del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola* (Zaragoza, 1634):

«El cuadro que no fuere casto y bueno,
en ningún caso por sus puertas entre;
porque parece almíbar y es veneno».

Más adelante encontramos alusiones concretas a temas mitológicos, de cuyos personajes, se dice, «las tendría por figuras vivas quien juzgarlo a sus ojos permitiese, tanto como las juzga por lascivas»; y, a continuación, «que a la ley de ingenio valen un tesoro, en la de Dios él sabe lo que cuesta»⁸³. El mismo espíritu anima a Jusepe Martínez cuando elogia y, a la vez, denuesta unas poesías de Tiziano en El Pardo, «que, a no ser tan humanas, las tuviera por divinas»⁸⁴.

4.3. Literatura artística en la biblioteca lastanosina

Para graduar a Lastanosa de entendido en arte basta con echar una ojeada a los títulos de su biblioteca. Además del tratado de pintura de Carducho, abundan las diversas ediciones comentadas de Vitruvio: la de Cesare Cesariano (Como, 1521), la de Daniele Barbaro (Venecia, 1584), así como la traducción de Miguel de Urrea (Alcalá de Henares, 1582)⁸⁵. No faltan tampoco las obras sobre perspectiva de los más variados autores, entre ellos dos de los recomendados por Jusepe Martínez, Vignola y Sirigatti⁸⁶. Los tratados de arquitectura están, asimismo, bien representados, desde las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo hasta los clásicos de Serlio (París, 1545) y Vignola (Venecia, 1583)⁸⁷. Un libro de Durero muy alabado por Martínez, *De la simetría*, ocupó también sus

⁸¹ Cfr. la introducción de Aurora Egido en *op. cit.* (nota 75), pp. 116-117.

⁸² Sobre el recurso a la autoridad del clásico y el uso que de esta fuente hace Martínez, *vid.* la nota 162 de mi edición crítica de los *Discursos*, *op. cit.* (nota 1), p. 195.

⁸³ Cit. por Herrero, M., *op. cit.* (nota 37), p. 180.

⁸⁴ Con palabras similares se juzga en el *Quijote* la obra de Fernando de Rojas *La Celestina*, «libro, en mi opinión, divi-[no], / si encubriera más lo huma-[no]». Cfr. la nota 249 de mi edición crítica de los *Discursos*, *op. cit.* (nota 1), p. 231.

⁸⁵ Selig, K. L., *op. cit.* (nota 55), pp. 27, 51, 54.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 41 y 48.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 27, 46 y 63.

estantes. Merece la pena recordar que, para componer este capítulo de los *Discursos*, nuestro teórico zaragozano hizo una pequeña digresión en torno al letrero de la cruz de Cristo, tema sobre el que el duque de Alcalá había escrito *Del Título de la Cruz de Christo Señor Nuestro* (Barcelona, 1619 / Sevilla, 1620). De dicho opúsculo pudo darle noticia Lastanosa porque estaba en su biblioteca⁸⁸. No podían faltar en esta nómina de títulos indispensables para todo amante y concededor del arte la edición parisina de 1651 del «tratado de pintura» escrito por Leonardo da Vinci o las «obras en 4.^a» de «Michael Angelo Bonarrota»⁸⁹.

4.4. Vincencio Juan de Lastanosa: ¿mentor o mecenas de Jusepe Martínez?

Es muy verosímil que nuestro Martínez consultase algunos de estos libros en la biblioteca lastanosina; también, que allí encontrara el clima adecuado para hablar y reflexionar sobre el arte. Empero, es hora de plantearse cuál fue el verdadero alcance del «mecenas artístico» que le dispensara el culto caballero oscense. El único encargo documentado que le hizo fue por delegación del concejo de Huesca en 1637, y consistió en realizar la bandera de la ciudad. En el libro de actas de esta institución consta que se le confió por ser «uno de los balientes y grandes pintores que había más en este Reyno y aun fuera del»⁹⁰. Sabemos también, como ya señalé al comienzo de este capítulo, que en la pinacoteca del palacio lastanosino del Coso había varios lienzos de Martínez. Hay que descartar, en cambio, la atribución de los lienzos de la capilla Lastanosa en la catedral de Huesca; el cuadro del altar con los santos Orencio y Paciencia enlaza con la corriente del Barroco pleno y parece demasiado avanzado para considerarlo de mano de Jusepe Martínez⁹¹. La factura de los retratos de don Vincencio y su hermano Juan Orencio, así como el potente relieve que exhibe el primero, no son propios del estilo del pintor aragonés. Los frescos de la cúpula, de hecho, son obra de Juan Jerónimo Jalón⁹². Aunque Martínez también grababa, sin embar-

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 15 y 65.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 51 y 54. Las obras en 4.^a de «Bonarrota» son sus poemas publicados en 1623 por su sobrino, Miguel Ángel Buonarroti «el Joven». Cfr. Schlosser, J. von., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, 4.^a ed., Madrid, Cátedra, 1993, p. 314.

⁹⁰ Cit. por González, V., *op. cit.* (nota 7), p. 41.

⁹¹ Ya lo puso en duda Pérez, A., «La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón», en *Signos...*, *cit.* (nota 4), p. 156.

⁹² *Vid.* Boloqui, B., «En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense», en *Signos...*, *cit.* (nota 4), pp. 133-143. Recientemente, tanto este lienzo como el cuadro de la Inmaculada Concepción en la cripta subterránea de la capilla han sido adjudicados a Pedro Aibar Jiménez. *Vid.* Gutiérrez, I., «La pintura madrileña del pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-1697)»; Ansón, A. / Lozano, J. C., «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán (1632-1697)», en *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, pp. 47-50 y 89-92, respectivamente.

go, confió proyectos gráficos como el de las ilustraciones del *Museo de las medallas desconocidas españolas* a otro paisano, Jerónimo Agüesca. Fuera por gusto o por comodidad, parece que prefería trabajar con artistas naturales de su ciudad. Además, hay otra razón de peso para pensar que su relación con el artista zaragozano se cifró más en términos de amistad e intercambio intelectual. No tenía el oscense una gran galería de pintura al modo en que comenzaba a ser habitual en su época. Él practicaba lo que se ha dado en llamar un «coleccionismo ético», con pretensiones de saber universal reunido en un espacio limitado, es decir, con fines no tantos estéticos cuanto de conocimiento y estudio⁹³.

Por todo esto, no se puede seguir viendo a Lastanosa en el papel de «mecenas» de Jusepe Martínez⁹⁴. Trataré de definir esta relación en su verdadero alcance. En alguna ocasión le compró obra y le dispensó su protección para hacerse con un encargo de prestigio. Más aún que su mentor, fue su amigo y con él compartió muchos de sus gustos y aficiones. No es poco, pues franqueándole su biblioteca y poniéndole en contacto con otros intelectuales, seguramente dio aliento a su vocación de hombre de letras y teórico del arte, tan importante como la artística propiamente dicha. Se explica también así su conocimiento de Gracián. En este ambiente el pensamiento del jesuita, inspirado muchas veces por la personalidad prodigiosa de su mecenas –y aquí sí que puede usarse con propiedad el término–, circulaba vivo y fluido e impregnó a nuestro artista.

No hay que perder de vista, por último, que lo que latía bajo todo este magma cultural era una empresa nacional y local a la vez, apoyada claramente por Jusepe Martínez. Lastanosa se había propuesto encontrar las raíces de una cultura hispana propia que permitiera estar a la altura de Italia, patria del humanismo, y no a su zaga. La arqueología y la historia eran las piedras de toque en esta investigación y, al igual que Andrés de Uztároz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*⁹⁵, Martínez trata de componer una historia del arte aragonés y

⁹³ Vid. Checa, F., «Antiguallas y curiosidades: Lastanosa y el coleccionismo en el siglo XVII», en *Signos...*, cit. (nota 4), pp. 125-131.

⁹⁴ Cuadra más este papel a don Juan José de Austria, el promotor de los *Discursos*, como ya he subrayado. Las últimas averiguaciones documentales de Elvira González Asenjo confirman esta impresión, pues Martínez recibió varias veces ayudas de costa del virrey, cuya casa sufragaba además el gasto de materiales para pintar él y su hijo cartujo en Aula Dei (Zaragoza). Los inventarios del guardajoyas del bastardo real han enriquecido asimismo la nómina de cuadros y retratos pintados por ambos para su patrón, aunque no consten pagos por ellos. El hecho de que tampoco exista refrendo alguno de su pertenencia a la casa del de Austria no es, sin embargo, extraño teniendo en cuenta que Jusepe había ostentado el más prestigioso cargo de pintor de Felipe IV *ad honorem*. A diferencia de lo que sucedió entonces, esta vez no gozó de título pero sí de gajes: un pago en especie (dotaciones diarias de comida), que a partir de 1675 solicitó recibir, sin éxito, en dinero. En *op. cit.* (nota 19), pp. 438-453.

⁹⁵ Aurora Egido ha señalado el afán de Uztároz «por restituir a Aragón su verdadera historia (...) tarea amplia que ya fuera iniciada con anterioridad por otros historiadores y cronistas, pero que él completó con un programa casi exhaustivo que también atañe a la historia literaria». En «Numismática...», cit. (nota 20), p. 159.

español, en la que se recupere y conserve la memoria de los genios nativos. El deseo de emular a Roma e Italia, donde siempre se premiaba a los nobles artífices, es patente, por ejemplo, en un texto verosíblemente auspiciado por nuestro artista, el memorial de los escultores zaragozanos presentado a las Cortes que se celebraron en la capital del Ebro, en 1678. En él se propugnaba la idea de Zaragoza como enclave privilegiado, como «nueva Roma», donde los artistas gozaran de un estatuto privilegiado al ver reconocida la ingenuidad de su profesión⁹⁶. Recordemos a este respecto las polémicas de Uztárroz con el canónigo de Sevilla Gómez Bravo sobre la conveniencia de haber llamado *urbs* a Huesca, epíteto reservado sólo a Roma; o aquella referida a la voz «bárbaro», interpretada por el cronista en el sentido de «extranjero» y no en el usual de «rústico»⁹⁷.

Hasta aquí he tratado de incardinar los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* en un caldo de cultivo específico y complejo, el que alimentó a Gracián, a Uztárroz y a su Academia de los Anhelantes. Esta obra es también fruto del grupo de intelectuales que aglutinó Lastanosa, que con empeño humanista trataba de explicar el mundo y el hombre «en armónica correlación de arte, letras y ciencias»⁹⁸.

4.5. Opiniones estéticas de Baltasar Gracián

Quedaría por valorar ahora la postura del jesuita en referencia al arte y a los artistas. Si fecunda fue su lectura para Jusepe Martínez, no asumió con gran interés, en contra de lo que cabría esperar, la defensa del carácter intelectual de la pintura. Otros insignes literatos de la época, Lope de Vega y Calderón, por ejemplo, depusieron a favor de la nobleza de la pintura; el primero con ocasión del llamado «pleito de Carducho», y el segundo, en 1677. En cambio no hay rastro de una relación parecida entre Gracián y Jusepe Martínez.

La concepción del retrato que tenía el escritor belmontino es bastante negativa, por ejemplo. En la crisis IV de la parte tercera de *El Criticón*, y por boca de Andrenio, ataca la necedad de los poderosos porque estiman menos a un historiador o poeta que a un pintor o escultor, que se limita a inmortalizar su

⁹⁶ Con el mismo propósito de honrar a los artífices, pero a la inversa, Julio César había concedido la ciudadanía romana «a todos los Profesores de las Artes Liberales, gran favor en tiempo que las leyes Mucia y Licinia retardaban estas mercedes, llamando [a] los extranjeros y alentando [a] los propios a buscar con deseo y habitar con agrado aquella reina del mundo». En Manrique, M.^º E., «De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez», *Imafronte*, nº 14, Murcia, Departamento de Historia del Arte, 1999, p. 138.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁹⁸ Egidio, A., «La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa», en *Signos...*, *cit.* (nota 4), p. 99.

imagen exterior⁹⁹. Por aquel entonces semejante juicio resultaba un tanto miope; ya Quevedo, Lope o Góngora ponderaban en sus ékphrasis de retratos pictóricos la capacidad del pintor para atrapar el alma del modelo, o sea, su Idea.

No obstante, desde la publicación de *El Discreto* en 1646 hasta la de la segunda parte de *El Crítico*n siete años después, se aprecia en la obra graciana cierta evolución en su aprecio por las artes plásticas. En la primera de estas obras alude a la pintura «entre las vulgares artes» al señalar que en ellas también entraba en juego la buena elección¹⁰⁰. De hecho, más adelante, habla de un artífice –identificado con Velázquez por la crítica– que tuvo «el realce de la elección tan en su punto, que se alzó con el aplauso universal»¹⁰¹.

⁹⁹ Es significativo que, al contrario de los teóricos del arte de la época, como Gutiérrez de los Ríos, valorara enormemente la escritura y su grafía. Vid. Egido, A., *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, p. 104: «La lectura suponía un deletrear que apelaba siempre a una materialización y exteriorización de la palabra, como si se tratase de la pintura de lo hablado. Escritura y lectura conforman una filosofía y una ética que terminan por aspirar a ser arte y, en el caso del jesuita, arte de prudencia. Pues si la proliferación de manuales de escritores enfatizó los valores de la letra manuscrita, los impresores, a la zaga de los pintores, trataron de realzar su oficio y colocarlo en el panteón de las artes liberales». También, en la pugna entre la pluma y el pincel por cuáles de sus obras resisten mejor el paso del tiempo y, por tanto, preservan más eficazmente la fama de los hombres eminentes, salen mejor paradas las letras. Cfr. *ibidem*, p. 125: «El «*Exegi monumentum aere perennius*» de Horacio, viene a ser realizado por la capacidad multiplicadora y divulgadora que la imprenta supone frente a las escasas posibilidades que al respecto ofrece la pintura. Eternidad se hace sinónimo de literatura, sobre todo, impresa». Vid. el parlamento de Andrenio a propósito de este tema en Gracián, B., *El Crítico*n, cit. (nota 43), p. 670. En relación con esta polémica que enfrenta a las que entonces se consideraban «artes hermanas», Aurora Egido concluye que «la pretensión, desde luego, no es otra que la de hacer no sólo a la poesía más eterna que las artes, sino de que ella la que contenga, por vía de descripción y realce, cuanto las artes ofrecen». En *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 185.

¹⁰⁰ «[La buena elección] supone el buen gusto y el rectísimo dictamen: que no bastan el estudio ni el ingenio. No hay perfección donde no hay defecto (...) Muchos de ingenio fecundo y sutil, de juicio acre, estudiosos y noticiosos, también en llegando al elegir se pierden». Vid. Gracián, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, edición de Benito Pelegrín, Zaragoza, Guara Editorial, 1983, p. 100.

¹⁰¹ Gracián, B., *El Discreto*, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 237 y 239. Vid. también la nota 185 de esa edición donde se sugiere dicha identificación con Velázquez. En efecto, al genio sevillano se le podría achacar que «jamás pudo acabar cosa con última delicadeza ni llevarla a la total perfección». El propio jesuita juzgaba que pintaba «a lo valentón», queriendo expresar que usaba una técnica de pinceladas sueltas. Vid. Maravall, J. A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 51. En el otro término de la comparación se coloca a Rafael, a quien cuadraría bien «lo delicado y primoroso, tanto, que parecía cada una de sus obras, de por sí, el último esfuerzo del artificio, y todas juntas no satisfacían». Sin embargo, no deja de ser extraño como antimodelo en cuestiones de elección, pues Martínez, perteneciente como Gracián al cenáculo lastanosino en el que más de una vez pudo exponer e intercambiar sus ideas estéticas, insiste una y otra vez en que no hubo «elecciones más acertadas» que las de este maestro. En realidad, este fragmento de *El Discreto* remite a otro del primer VII de *El Héroe*, op. cit. (nota 48), p. 20. Allí se enumeran varios pintores, «Ticiano, Rafael y otros», en contraposición a la pintura velazqueña. Por eso, puede no haber una personalidad definida tras el primer artífice mencionado en *El Discreto*. En cualquier caso, me parece más verosímil con Romera-Navarro que se trate de Tiziano, aunque en su última etapa pintara a la manera de «borrones». En la literatura española de la época ya se habían valorado críticamente tanto este estilo ensayado en su madurez como el de juventud, más acabado y cuidado, al que alude sin duda Gracián. La anéc-

La afinidad de gustos pictóricos manifiesta en la devoción por el autor de *Las Meninas* no es extraña en dos escritores, literato uno, teórico del arte otro, frequentadores de un mismo círculo intelectual, el de Lastanosa. Martínez habla de su amistad con el pintor sevillano y le invoca como autoridad en varias ocasiones. Así sucede cuando refiere la habilidad de Sánchez Coello para copiar cuadros de Tiziano «que pasaron por originales, y así lo confesó Diego Velázquez, que no es pequeño testimonio»¹⁰². Gracián no se queda atrás en el elogio, poniendo lienzos velazqueños en las velas de la chalupa que conduce a Andrenio y Critilo a la Isla de la Inmortalidad¹⁰³. En esta novela alegórica, en efecto, algo ha cambiado en su actitud que le hace escribir: «pero de la noble pintura y arquitectura avía tratados superiores» en los anaqueles del museo del Discreto¹⁰⁴. Pudiera no ser ajena a ello la firmeza con que siempre defendió su profesión el autor de los *Discursos*.

dota que relata, además, parece inspirarse en un conocido pasaje de la *Carta LXXI* escrita por Antonio Pérez, secretario de Felipe II, donde el veneciano explicaba al embajador español Francisco de Vargas «por qué había dado en aquella manera de pintar (...) de golpes de pincel groseros, casi como borrones». De ese modo, según Mario Socrate, «il luogo della *excelencia del primero* proseguirà la sua aneddotica memorabile personificato nell'uno o nell'altro grande maestro, e già Velázquez, o altri per lui, subentrava a prendere il posto di Tiziano, e in nome di quelle stesse ragioni che erano state, in Pérez, del pittore veneto». En «*Borrón e pittura «di macchia» nella cultura letteraria del Siglo de Oro*», *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Facultad de Magisterio y Letras de la Universidad de Roma / Facultad de Letras de Turín, 1966, pp. 49 y 52, respectivamente.

¹⁰² Martínez, J., *op. cit.* (nota 1), p. 247.

¹⁰³ Gracián, B., *El Criticón*, *cit.* (nota 43), parte tercera, crisis XII, p. 791.

¹⁰⁴ Gracián, B., *El Criticón*, *cit.* (nota 43), p. 155.

Discursos Practicables del Nobilissimo
Arte de la Pintura, sus Uti-
mentos, medios, y fines que
ensena la experiencia.

Con los exemplares de obras insignes
de Artifices Ilustres.

Por
Joseph Martinez Lineor. De S. M.
y del Serenissimo Señor D. Juan
de Austria que dedica.

A. S. A. S. S. ^{mo}

Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1673),
portada del manuscrito apógrafo, Madrid, Museo del Prado.