



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

**Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques**

Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta-pintor

Juan Matas Caballero



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33732>

DOI: 10.4000/e-spania.33732

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Juan Matas Caballero, « Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta-pintor », *e-Spania* [En línea], 35 |
février 2020, Publicado el 11 febrero 2020, consultado el 21 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33732> ; DOI : 10.4000/e-spania.33732

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta-pintor

Juan Matas Caballero

NOTA DEL AUTOR

Este artículo forma parte del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

- 1 La analogía entre la literatura y las artes visuales recorrió todo el siglo XVII y gozó de gran prédica entre los círculos de los pintores y humanistas barrocos¹. Bajo la insignia del *ut pictura poesis* horaciano, la idea de la hermandad entre las artes gozó de amplia difusión en la argumentación y la praxis de numerosos teóricos y creadores, hasta el punto de que el abuso en su empleo y la cristalización del mismo como tópico le llevó a perder parte de su efectividad². Si en épocas anteriores los teóricos del arte y los tratadistas, amparados en el vínculo fraternal entre las artes, volvieron sus ojos hacia las poéticas de la Antigüedad clásica –especialmente la de Aristóteles y la de Horacio– con la doble finalidad de elaborar una poética que pudiera explicar la naturaleza del arte y la de reivindicar el carácter liberal de la pintura³, en el Barroco no solo se dan por asumidos tales objetivos sino que el poeta y el artista aspiran a ofrecer una visión plástica de las cosas⁴. Por ello en la etapa barroca –como apuntó Orozco Díaz, maestro de los estudios de interrelación artística en la tradición hispánica–, se hace más frecuente el poeta-pintor; la pintura maneja términos que responden a la técnica o práctica de la pintura; se incorporan temas pictóricos a la poesía y, en general, se valoran en ésta los elementos visuales, de color, luz y sombra, de acuerdo con una orientación estética que se recrea en la descripción o sugerencia visual de lo humano, de la naturaleza, y hasta de lo inanimado artístico y artificial⁵.
- 2 La imagen del artista ambidiestro había dado cuerpo a la clásica aspiración de la hermandad de las artes, que resurgió con suma pujanza en el Renacimiento. Prolongando dicho modelo, el perfil del poeta-pintor llegó a hacerse bastante común en

la Edad Barroca y puede identificarse en un notable conjunto de ingenios, como Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco, Gabriel Bocángel, Mohedano y el propio Juan de Jáuregui⁶. A los mismos habría que sumar la nómina de los autores que

admiran las artes plásticas y trasladan sus efectos al poema. Quevedo, Lope, Calderón, el granadino Soto de Rojas y el zaragozano Martín Pérez de Olivan equiparan cuadro y poema, coinciden en temas y formas, en perspectivas, sombras y lejos, se prestan un mismo lenguaje de simbología y figuras retóricas⁷.

- 3 En ese marco de relaciones interartísticas se mueve la figura de Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583-Madrid, 1641), poeta cultista y pintor cortesano de cuya vida no se poseen todavía suficientes datos⁸. Debió de resultar determinante en su trayectoria el viaje juvenil a Italia, realizado muy posiblemente con la intención de completar la formación artística y literaria que ya se había iniciado en su ciudad natal. Ciertamente, Roma podría representar en la época “el marco ideal”

para obtener un buen aprendizaje de la teoría y técnica pictórica, así como para conocer directamente, no solo el legado artístico de la Antigüedad, sino también a los grandes poetas italianos y las modernas preceptivas literarias, que tan profunda huella dejarán en su poesía y teoría poética⁹.

- 4 Desde luego, en Sevilla, tanto a su ida como a su vuelta, debió de participar en su rico ambiente cultural, en las reuniones literarias y artísticas que –continuando el magisterio de Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera, entre otros– seguían celebrándose en la casa de Arguijo, en la de Medrano o en el taller del propio Pacheco¹⁰. La importancia económica y cultural que la capital andaluza había llegado a alcanzar a lo largo del siglo XVI debió resultar decisiva para impulsar y desarrollar “una rama de estudios hasta entonces poco cultivada: la teoría humanística del arte”¹¹. Es verdad, sin embargo, que apenas se han conservado noticias de la participación de Jáuregui en el ambiente intelectual y literario hispalense, pero parece lógico que tomara parte activa en la vida cultural de la ciudad bética¹², lo que muy probablemente le propiciara un mayor conocimiento de las teorías artísticas, que dominaba muy bien Pablo de Céspedes, muy relacionado con el grupo de Francisco Pacheco y quizás el mejor transmisor de todo el bagaje artístico que había conocido en Italia¹³. A pesar de la ausencia de datos específicos sobre las actividades que Jáuregui pudo desarrollar a orillas del Guadalquivir, no cabe dudar de su relación con la academia hispalense.

- 5 Desde luego, la trayectoria de Juan de Jáuregui como artista ambidiestro es un fiel testimonio de su decidida apuesta por la hermandad entre la literatura y las artes visuales, como demostró en su doble vertiente creativa y también en su faceta como teórico y defensor del arte de la pintura. Una voz tan autorizada como la de Francisco Calvo Serraller subrayó esa suerte de hibridación artística, ya que consideró al ingenio hispalense como “el perfecto ejemplo histórico” de tan “feliz mixtura: poeta y pintor a la vez, cuya habilidad y brillo en ambas cosas despertó el elogio de sus contemporáneos”¹⁴. Ciertamente, podría considerarse que Jáuregui fue uno de los vates que mejor encarnaron el doble perfil en la estimativa de sus coetáneos, pues dominó en la práctica la pluma y el pincel, alcanzando singularmente en ese último ámbito cotas más altas que la mayoría de los autores del momento –Quevedo, Calderón, Lope, Espinosa, etc.¹⁵. El reconocimiento que se le tributó entonces era tal que incluso sus enemigos acérrimos no tuvieron empacho en reconocer a Jáuregui como ejemplo señero de poeta-pintor¹⁶.

El *paragone* entre pintura y escultura

- 6 Habida cuenta de su condición de poeta y pintor, así como atendiendo a la importancia que el binomio conceptual *Litterae-Pictura* tuvo durante el Siglo de Oro, puede originar alguna sorpresa que el ingenio hispalense no haya dedicado ni un solo poema a la relación entre poesía y pintura, ni más concretamente al tópico del *ut pictura poesis*. Bien es cierto, no obstante, que desde una perspectiva práctica el autor da cuenta de la estrecha vinculación entre las dos artes hermanas en la medida en que algunos de sus poemas se sustentan en el ejercicio ecfrástico (como los poemas consagrados a la efigie de varios personajes que él mismo retrató). De manera afín, en el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes Pintura y Escultura* aparecen algunas referencias explícitas a la clásica formulación de la pintura como “poesía muda” y a la poesía como “pintura elocuente” que condensa la analogía horaciana *ut pictura poesis*, y es que en este poema Jáuregui se plantea la cuestión de la superioridad de estas dos disciplinas, derivada de la idea común de la igualdad entre poesía y pintura, es decir, de la célebre *iunctura* horaciana¹⁷. La ausencia de un poema de Jáuregui en el que se desarrolle el tópico del *ut pictura poesis* se puede comprender si se estima, como hicieron Piñero y Reyes, que la teoría de la igualdad de las dos artes, poesía y pintura, “va estrechamente unida a otro tópico derivado de la misma: la idea de la superioridad de la Pintura sobre la Escultura, que será entendida despectivamente como *arte mecánica*”¹⁸. Asumiendo tal perspectiva, puede decirse que en el *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes* Juan de Jáuregui plantea una disputa cuya base teórica se sustenta sobre el motivo del *ut pictura poesis* horaciano, que responde a su vez a “la preocupación genérica del hombre por establecer el paralelismo entre las distintas artes, que constituye, por otro lado, un factor fundamental en la formulación doctrinal de la identidad específica de las artes durante la época moderna”¹⁹.
- 7 Menéndez Pelayo había valorado de forma muy positiva el *Diálogo* de Jáuregui, pues, a su juicio, fue en el ámbito español donde mejor se planteó la disputa entre la pintura y la escultura²⁰. Aunque el poema no llegara a obtener una gran trascendencia al no haber aportado, en rigor, ningún argumento nuevo al *paragone*, cabría subrayar su importancia cuando menos porque –como ha señalado Jonathan Brown–, en primer lugar, “nos da una visión ajustada de hasta qué punto se practicaba la teoría artística en Sevilla, y en segundo lugar porque corrobora la naturaleza derivativa de la mayor parte de la teoría artística sevillana”²¹. También hay que subrayar –como hizo Jaquero– el carácter didáctico-teórico del poema, ya sugerido en la propia dedicatoria dirigida a “los prácticos y teóricos en estas artes”²². Así pues, el *Diálogo* de Jáuregui no ofrece ninguna novedad en el planteamiento argumental de la célebre disputa entre las dos artes, pero no es tan solo una aséptica recreación de sus *tópoi* más recurrentes, pues al poetizarlos les imprime un carácter literario que los aleja de lo trillado y manido en que se desarrolla habitualmente este *paragone* y revitaliza la vieja controversia²³.
- 8 La disputa entre la pintura y la escultura tiene su raíz histórica en la Italia quattrocentista, cuando se produjo un movimiento de valoración del arte de la pintura, lo que “desencadenó el deseo de los escultores por llegar al mismo resultado”²⁴. La carrera que ambos colectivos siguieron por alcanzar el reconocimiento de arte liberal para sus respectivas disciplinas se desarrolló con cierta intensidad desde entonces hasta el siglo XVII, y aún puede observarse, según Martín González, un cierto prurito de superioridad del pintor sobre el escultor: “el término disputa, comparación o

enfrentamiento ('paragone') está en el ambiente crítico. Y fue cuestión rutinaria, que se prolongó todo el siglo XVII, afectando, naturalmente, a la literatura artística española”

²⁵.

- 9 Éste sería el contexto de creación del poema de Jáuregui, lo que podría justificar en cierto modo que los temas, motivos y argumentos que puso en boca de las dos artes no fuesen novedosos, puesto que ya habían sido utilizados con mucha anterioridad, y muy posiblemente recreados y enriquecidos en el ambiente poético-pictórico inspirado por Pacheco. Jonathan Brown señaló las fuentes en las que pudo haber bebido Jáuregui para su *Diálogo*:

El tema de la superioridad de las dos artes fue objeto de controversia por teóricos como Paolo Pico (*Dialogo della pittura*, 1548), Antonio Francisco Doni (*Dialogo del disegno*, 1549), Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura*, 1557) y Raffaello Borghini (*Il Riposo*, 1548). Estos tratados, que eran bien conocidos en Sevilla (Pacheco los cita en las páginas de su *Arte*), fueron la obvia fuente de inspiración del *Dialogo* de Jáuregui²⁶.

- 10 Una nómina en la que habría que incluir el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* que Pablo de Céspedes compuso y que Juan de Jáuregui debió de conocer, pues hay evidentes coincidencias entre la obra teórica y el poema de nuestro autor²⁷. Puede afirmarse que en el *Diálogo* de Jáuregui prácticamente no queda sin tratar ningún argumento o tópico del célebre *paragone* que arbitra la Naturaleza erigida en juez en la controversia que mantienen las dos artes y que será la que resuelva al final cuál de las dos es superior en función de su capacidad imitativa de la propia Naturaleza: su origen, el material que emplean, su imitación de la naturaleza, su capacidad para provocar la verosimilitud y la conmoción en el ánimo del espectador, el empleo del color, el *ut pictura poesis*, la perdurabilidad de sus obras, el esfuerzo físico frente al dominio de la técnica (donde cobra singular importancia la perspectiva)²⁸, la honra adquirida a través del ejercicio de las artes... Los argumentos que emplea Jáuregui en su *Diálogo* parecen los mismos que había esgrimido Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*, incluso planteados de forma similar, de ahí que no deba extrañarnos la afirmación de Jonathan Brown cuando comentó que “el poema de Jáuregui, por supuesto, no es sino una paráfrasis poética del *paragone*, formulado por primera vez por Leonardo y debatido a lo largo del siglo XVI por los teóricos italianos”²⁹.

- 11 Así pues, la disputa artística entre la pintura y la escultura en el *Diálogo* de Jáuregui se ha limitado básicamente a la recreación de los tópicos que sobre el *paragone* se han esgrimido en numerosas ocasiones. Ha resultado llamativa (aunque no del todo sorprendente) la parcialidad de Jáuregui en el desarrollo de la disputa, ya que se deja llevar de su condición de pintor y por ello elude destacar todas aquellas cualidades o excelencias de la escultura que pudieran, si no vencer a la pintura, sí al menos hacerle alguna sombra³⁰.

Una pequeña galería de retratos: en torno a la obra plástica de Juan de Jáuregui

- 12 Los exagerados elogios y referencias a la faceta pictórica de Jáuregui o a su doble vertiente como poeta-pintor no han corrido parejos ni a la cantidad de obras conservadas (verdaderamente muy escasa), ni a la posibilidad de contemplarlas, ni

valorarlas debidamente hoy. Así, por ejemplo, aparte de la falsa atribución a Jáuregui del célebre retrato de Cervantes que se exhibe en la Real Academia Española³¹, nunca se ha localizado e identificado una *Judith* (a la que aludieron, entre otros, Lope de Vega y Vera y Mendoza³²), ni las pinturas que supuestamente dedicó al duque de Medina de las Torres (según refería Carducho³³), ni el rostro del Salvador (mencionado por el doctor Salinas y Castro)³⁴. Pero conservamos otros retratos de su mano.

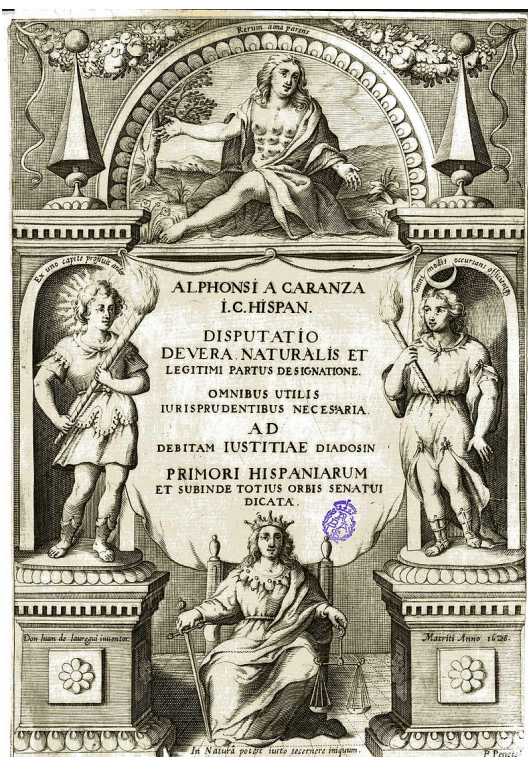
Fig. 1: Retrato de Alfonso de Carranza dibujado por Juan de Jáuregui y grabado por Pedro Perret, incluido en el libro *Disputatio de Vera Humani Partus Naturalis*, Madrid: Francisco Martínez, 1628, p. 9.



- 13 Jáuregui fue el autor del retrato de Alfonso de Carranza, grabado por Pedro Perret en la *Disputatio de Vera Humani partus naturalis et legitimi designatione Alphonsi A Carranza*³⁵. Miguel Herrero García ha estimado con razón que la autoría de Jáuregui podía quedar justificada por la presencia al pie del grabado de un dístico latino de Jáuregui: “*Conceptus tanti spirans genitoris imago / aeternam mentis praecinit ore suo / DON JO DE IAUREGUI AMICO*”³⁶. En la parte baja del grabado, en la esquina inferior derecha, puede leerse “Perrete», que es el nombre de Pedro Perret, el autor del grabado a raíz del dibujo de Juan de Jáuregui³⁷. Según indicara ya José Manuel Rico García³⁸, en el año 1630 el erudito José de Pellicer en sus *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote* dio noticia de la ilustración de una portada concebida por Jáuregui³⁹: “Todo lo que de Juno Lucina se puede decir, dijo nuestro amigo don Juan de Jáuregui en una disertación que hizo al libro de partos de Alfonso de Carranza, defendiendo o explicando la lámina que dibujó al principio”. Así pues, debe atribuirse al poeta-pintor sevillano la autoría de la portada del volumen, como atestigua en la base de la columna de la izquierda una inscripción de significado inequívoco (“Don Iuan de Iauregui inuentor”). Se trata de una composición alegórica que el propio pintor-poeta comentó de forma sumamente detallada en los preliminares del libro⁴⁰. La participación y la

implicación de Jáuregui en la obra de Alfonso de Carranza fue muy importante, pues, además de la portada del libro y del retrato del autor, nuestro poeta escribió, en colaboración con Alfonso Ramírez de Prado, tras la portada y antes del retrato y de los preliminares, un texto latino presentando la obra: “*Don Ioannes de Iávregui / D. Alphonso Ramírez de Prado, suo*”.

Fig. 2: Portada del libro de Alfonso de Carranza, *Disputatio de Vera Humani Partus Naturalis*, diseñada por Juan de Jáuregui, Madrid: Francisco Martínez, 1628, p. 3.

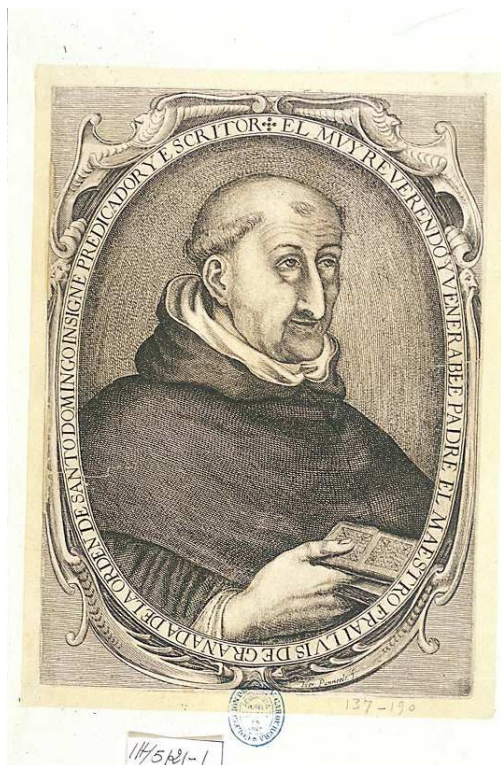


- 14 A la mano de Jáuregui también se debe el retrato de fray Luis de Granada que aparece en la obra de Luis Muñoz, *Vida y virtudes del venerable varón el P. M. Fray Luis de Granada, de la orden de Santo Domingo*⁴¹. La autoría jaureguiana de la efigie que aparece en el folio 9 r^a. del libro, viene confirmada porque en el folio octavo, justo después de la portada sin foliar, donde puede leerse un soneto del propio poeta sevillano encabezado con el siguiente epígrafe: “*Al santo fray Luis de Granada, Don Juan de Jáuregui y Aguilar, Caballero de la Orden de Calatrava, Caballerizo de la Reina nuestra señora, al dibujo que hizo de su retrato*”⁴². La presencia de “mi mano” como sujeto de “logra” y de “presume eternizarte” también ofrece la información que desde un punto de vista pragmático subraya la autoría de la *imago* del orador sacro, en este caso, por el propio Jáuregui.

En ti la sacra erudición y el celo,
elocuente piedad, afecto puro,
contra el poder fatal erigen muro,
sobre el tiempo veloz levantan vuelo.
De lo mortal viviente el frágil velo
halla en tu efigie lo inmortal seguro,
y en débil carta y lineamiento oscuro,
más duración y luz que el sol y el cielo.

¡Oh en voz divina, oráculo no humano!
 Poco te ofrece en el trasunto el arte,
 bien que animar pretenda tus cenizas.
 El interés mayor logra mi mano,
 que en sus líneas presume eternizarte
 y, en ti mismo, eres tú quien la eternizas

Fig. 3: Retrato de Fray Luis de Granada dibujado por Jáuregui, incluido en Luis Muñoz, *Vida y virtudes del P. M. Fray Luis de Granada*, Madrid : María de Quiñones, 1639, fol. 9.



- 15 Aparte de ofrecer un ejercicio de alabanza que da cumplida cuenta de los rasgos principales del *laudandus*, el poema se concibe desde una perspectiva más ideal y abstracta que propiamente física del retratado (v.12), un personaje que no es eternizado por el dibujo, sino que de forma contraria es el propio trasladado quien eterniza la “mano” (v. 13-14). Como en ese terceto de cierre, el soneto se estructura a base de contraposiciones e ideas antitéticas, o más bien paradójicas, con las que el poeta pretende trazar el retrato moral o intelectual del personaje dibujado, destacando su “sacra erudición y el celo” (v. 1), su “elocuente piedad” y “afecto puro” (v. 2) que erigen su “muro” “contra el poder” y “levantan” su “vuelo” contra “el tiempo” (v. 3-4). En el segundo cuarteto el poeta destaca cómo lo efímero de la materia corporal, en la metáfora del “frágil velo” halla la inmortalidad (“lo inmortal seguro”) en la efigie dibujada que ofrece el retrato (“en tu efigie”). Y en la segunda parte del cuarteto el poeta subraya un detalle del retratado, en un tenue perfil de “lineamiento oscuro”, que en su mano parece tener una “débil carta”. Este ofrece una imagen eterna paradójicamente de mayor duración que el orbe celeste y más luz que el astro rey (“más duración y luz que el sol y el cielo”, v. 7-8). El poeta subraya el carácter divino del personaje a través de la exclamación “voz divina” y la litote “oráculo no humano”, una divinidad a la que nada puede ofrecerle el retrato artístico que le ha hecho el poeta, aunque pretenda animar sus “cenizas” (v. 9-12). Además del léxico propio del campo de

la pintura y, más concretamente, del dibujo, el poeta trata algunos motivos esenciales del *ars pictorica* como la perdurabilidad de la imagen, la luminosidad de la obra, la animación de la efigie (que parece cobrar vida) y la nombradía que merced a la misma pueden adquirir tanto el retratado como el artista.

Fig. 4: Retrato de Lorenzo Ramírez de Prado dibujado por Juan de Jáuregui, en *Pentecontarchos sive Quinquaginta Militum Ductorem, Antverpiae: Apud Ioannem Keerbegium*, 1612, p. 10.



© Biblioteca Nacional de España

- 16 Continuando con el rastreo de la “galería de retratos” surgida de la mano de Jáuregui, hemos de atender ahora a la notable figura de Lorenzo Ramírez de Prado, consejero de Hacienda en la corte y uno de los cortesanos que hizo posible la publicación del *Orfeo* del escritor sevillano. No cabe albergar dudas sobre la incuestionable autoría del retrato de Ramírez de Prado que se dispuso al frente de su *Pentecontarchos sive Quinquaginta Militum Ductorem*⁴³, como lo certifica el propio poeta en el cuarteto que compuso en honor de dicha efigie (p. 9) y que precede al retrato mismo (p. 10):

Mi estilo figuró tu rostro mudo
Sin que tu ingenio figurar presuma:
Mas píntelo tu voz y diestra pluma,
Pues ni mi estilo ni mi lengua pudo.

Fig. 5: Cuarteto de Juan de Jáuregui dedicado a Lorenzo Ramírez de Prado, en *Pentecontarchos sive Quinquaginta Militum Ductorem, Antverpiae: Apud Ioannem Keerbegium, 1612*, p. 9.



DE DON IVAN DE IAVREGNI.

M*I estilo figuró tu rostro mudo
Sin que tu ingenio figurar presume:
Mas pintelo tu voz, i diestra pluma,
Pues ni mi estilo, ni mi lengua pudo.*

- 17 Desde el punto de vista de la enunciación lírica, el uso de la primera persona ha de considerarse la representación de la voz del poeta, en verdadero trasunto del propio autor del retrato, Juan de Jáuregui. La alocución se dirige a un tú, que es el destinatario de los versos y el personaje retratado, es decir, Lorenzo Ramírez de Prado, puede servir para testificar la autoría de ese “yo”, o sea, de Jáuregui, del retrato. No obstante, no cabría descartar la posibilidad de que ese “tú” al que se dirige el poeta sea el propio escritor en su faceta de pintor, como si estableciera un diálogo entre el “yo” poético y el “tú”, que sería el propio poeta en su oficio de pintor y autor del retrato. El motivo de la *humilitas* le sirve al poeta para confesar su impotencia artística, la incapacidad para retratar debidamente al destinatario (“estilo”) y cantar con empaque suficiente sus alabanzas: “pues ni mi estilo, ni mi lengua pudo”. Los tópicos de la “poesía muda” y la “pintura parlante” subyacen en el cuarteto de Jáuregui para subrayar cómo el poeta logró dibujar el “rostro mudo” del retratado sin que alcanzara a “figurar” su “ingenio”, como reconociendo su propio fracaso al no conseguir un vivo o animado retrato de Ramírez de Prado, lo que lo lleva a pedir al notable intelectual y humanista barroco a ser él mismo con sus propios escritos admirables (“voz y diestra pluma”) quien eternice su propia efigie y noble espíritu.

***Imago et Litterae*: los versos de Jáuregui en el *Libro de retratos* de Pacheco**

Fig. 6: Retrato de Baltasar del Alcázar por Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, Sevilla, 1599, fol. 68^{ra}.



- 18 Jáuregui dedicó dos décimas a Baltasar del Alcázar que aparecieron tras el retrato que Francisco Pacheco hizo del poeta sevillano incluido en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*⁴⁴. El célebre humanista y pintor se decantó por el elogio jaureguiano de Alcázar y así afirmó en su *Libro*⁴⁵:

Pero quien (a mi ver) a hecho mejor juicio de su ingenio i versos, es don Iuan de Xáuregui, Cavallerizo de la Reina, con que daré glorioso remate a este elogio; dize assí: Los versos de Baltasar del Alcázar descubren tal gracia, sutileza, que no solo le juzgo superior a todos, sino entre todos singular; porque no vemos otro que aya seguido lo particularíssimo de aquella suerte de escribir. Suelen los que escriven donaires, por lograr alguno, perder muchas palabras, mas este solo Autor usa lo festivo i gracioso más cultivado que las veras de Oracio. No sé que consiguiesse Marcial salir tan corregido i limpio de sus Epigramas. I lo que más admira es que a vezes con senzilla sentencia, o ninguna, haze sabroso plato de lo más frío, i labra en sus burlas un estilo tan torneado, que solo el rodar de sus versos tiene donaire, i con lo más descuidado despierta el gusto. En fin, su modo de componer, assí como no se dexa imitar, apenas se acierta a describir.

- 19 Tras la cita Francisco Pacheco recogió las dos décimas que siguen en las que Jáuregui elogió a Baltasar del Alcázar: “I no contento con estas alabanças en prosa añadió en onra de ambos, el mismo don Iuan de Xáuregui los versos siguientes, dignos de la felicidad de su ingenio”:

“Al Retrato de Baltasar del Alcázar debuxado por Francisco Pacheco”

Aquí tu animado aliento,
Y en él tu ingenio sutil
¡oh Alcázar, por siglos mil
Vive en sutil lineamiento;
tanto puede dar de aumento
a la vida un corregido

trasunto, más parecido
 que a la misma voz el eco:
 así, en líneas de Pacheco
 vemos tu ser repetido.
 Con recíproco favor
 consigues, noble andaluz,
 aplauso de inmortal luz,
 y en ti le alcanza el pintor;
 ambos de tan alto honor
 es bien gocéis igual parte,
 y que por blasón del arte,
 con recompensas felices,
 en tu imagen le eternices,
 pues él pudo eternizarte. Se desconoce cuál fue la fecha exacta de composición de las dos décimas, pero pudo ser antes de 1606, fecha en la que murió Baltasar del Alcázar, ya que las dos piezas parecen haberse redactado en vida del poeta hispalense.

- 20 El poeta alaba en la primera décima el retrato que ha realizado Pacheco del escritor hispalense. Se dirige al propio retratado, “¡oh Alcázar!”, diciéndole que está vivo (“tu animado aliento”) en el sutil dibujo (“lineamiento”) que le ha realizado el pintor y que recrea perfectamente su “ingenio sutil” y que vivirá, en clara alusión a la perdurabilidad del arte, “por siglos mil”. Subraya el poeta cómo un retrato (“corregido trasunto”) puede aumentar la vida y conseguir una reproducción o un parecido mayor al original vivo que el propio eco a la voz. El retrato que ha pintado Pacheco del poeta es tan fiel al personaje que se trata de una repetición del propio Alcázar.
- 21 En la segunda décima el poeta subraya el “recíproco favor” que ambos se hacen, el poeta retratado y el pintor, pues el “aplauzo de inmortal luz” recae en el personaje trasladado y en el pintor que ha realizado el retrato y, por lo tanto, los dos pueden obtener fama eterna gracias al poder del arte de la pintura (v. 17-20).
- 22 Como puede verse, no se trata de poemas que ofrezcan una detallada descripción del retrato de Pacheco, sino que el poeta se ha limitado, en un texto claramente de circunstancias escrito para celebrar al pintor y al poeta retratado, a esgrimir habituales y recurrentes tópicos en este tipo de composiciones: la vida que adquiere el personaje retratado para enfatizar la perfección del dibujo, una perfección y vida que parece ser una repetición al vivo del trasladado, la fama que consiguen el pintor y el retratado. La reiteración de estos motivos va unida también al empleo de un lenguaje poético que es característico y recurrente en estas composiciones de Jáuregui: “animado aliento”, “ingenio”, “lineamiento”, “corregido trasunto”, “líneas”, “ser repetido”.

Fig. 7: Retrato de Benito Arias Montano por Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, Sevilla, 1599, fol. 90r r^oa



- 23 La huella de la lírica laudatoria de Jáuregui en el *Libro de retratos* puede localizarse en otros pasajes del mismo, como en el apartado que Pacheco dedicara al gran humanista Benito Arias Montano⁴⁶. Como es habitual en la arquitectura textual del volumen, tras la efigie del conocido biblista, se dispone un amplio aparato de rimados elogios, entre los que figuran nada menos que cuatro estancias del autor del *Orfeo* (“i don Iuan de Jáuregui le ofreció estas cuatro otavas dignas de su felice ingenio”⁴⁷):

En la que ya esculpió la mano tuya
estatua, ¡oh Fidias!, a Minerva argiva
graban tu nombre los sinceles, cuya
seña guarda inmortal la peña viva;
pues sólo cuando su labor destruya
la injuria de los siglos sucesiva,
podrán, postrados los fragmentos bellos,
confundir los caracteres en ellos.
Mayor imagen de la sabia diosa
fabricar vemos por el gran Montano,
pues, más coloso, labra en su estudiosa
oficina el ingenio, que la mano;
Minerva en estas aras más gloriosa
ostenta preferido al docto hispano,
que en relieves de espíritu sutiles
mármoles vence y cortes de buriles.
Y en labor tanta, con sincel divino
su nombre esculpe, superior trofeo,
donde el carácter patrio y peregrino
le consagra al católico liceo.
Honra a Montano el ático y latino,
mosaico y siro, el árabe y caldeo;

ni algún dialecto construcción contiene
 donde igual nombre redunde y suene.
 Vivirás, ¡oh Montano!, en cuanto el labio
 humano explique voz, y en coro alterno
 viva de Palas ínclita lo sabio,
 y de la sacra página lo eterno.
 Llore el sepulcro su segundo agravio,
 pues niegan líneas de pincel moderno,
 que aún las cenizas póstumus ultrajen
 tu inmortal ser, y vives en su imagen.

- 24 Como en el caso anterior, se desconoce la fecha exacta de composición del poema, pero las fechas de elaboración del *Libro de retratos* pueden resultar un indicio cabal para situarlo. En esta composición Jáuregui ostentó gran sutileza al salirse de los caminos trillados alabando el retrato de Arias Montano a través de una perfecta simbiosis entre imágenes escultóricas y pictóricas con la mitología de fondo, quizás con el ánimo de mostrar la sabia condición de humanista del retratado. Tampoco en esta ocasión el poeta ofrecerá una ajustada écfrasis del retrato pintado por Pacheco. Cabe pensar que no era ése su propósito, pues este poema, como el que dedicó a Baltasar del Alcázar, pretende ilustrar o elogiar por partida doble al personaje retratado y al propio dibujo y a su autor y, en ningún caso, hacer una minuciosa presentación o recreación del retrato de Pacheco. Así se entiende que Jáuregui centre su atención de forma concreta en la última octava en el retrato de Pacheco que garantizará la inmortalidad del humanista trasladado, cuya “imagen”, cuyo retrato (v. 32) sobrevivirá a sus “cenizas póstumus” (v. 31), lo que será un “segundo agravio” para “el sepulcro” (v. 29)⁴⁸. El resto de la pieza encomiástica ofrece una reflexión sobre la inmortalidad otorgada por el arte. Se articula esta en torno a dos ideas: la primera se centrado en el ejemplo de la escultura, aludiendo a la célebre estatua que Fidias hizo de Minerva; la segunda –casi al modo de una muestra de sobrepujamiento– sirve para ensalzar la sabiduría del humanista, ya que Arias Montano encarnaría una imagen mejor y más alta de la diosa de la sapiencia (Minerva) que la que pudo ofrecer el célebre escultor ateniense, con lo que la deidad se inclinaría a favor del “docto hispano”. Por último, en la tercera octava el poeta pasa a elogiar la “labor tanta” del propio Arias Montano como *artífex*, puesto que con su conocimiento (“sincel divino”) logra esculpir con arte el nombre de Minerva y lo “consagra al católico liceo”, de ahí que todo el mundo le rinda honores y ninguna lengua sea ajena a sus alabanzas.

Poesía y écfrasis

Fig. 8: Estatua de Felipe III comenzada por Juan de Bolonia y terminada por Pietro Tacca en 1616, ubicada en la Plaza Mayor de Madrid.



- 25 En su obra poética Juan de Jáuregui mostró su preocupación por todo lo relacionado con la temática artística, que convirtió en materia literaria, como se evidencia en más de una decena de poemas en los que trató diferentes motivos relacionados con las artes. A menudo el tema de la escultura parece tan solo un pretexto para elogiar a un personaje, como el soneto que dedicó a la escultura de Felipe III realizada por Pedro Tacca. El “insigne artífice toscano” alcanzó tal fama que Felipe IV le encargó la estatua ecuestre de su padre Felipe III y que había comenzado Juan de Bolonia. La estatua está ubicada en la plaza Mayor de Madrid. El poema lleva por título “*En una estatua del rey Filipo III, esculpida por insigne artífice toscano*”:

Lisipo, a solas, el trasunto vero
 pudo esculpir del macedonio Marte,
 do, reguladas fortaleza y arte,
 fue el escultor igual a su guerrero.
 Pues tú que agora juntas, Marte ibero,
 al mundo antiguo tu segunda parte,
 bien debe, quien intenta figurarte,
 sobrar la industria del buril primero.
 Mas como de Alejandro el soberano
 reino te aumenta el cielo, gran Filipo,
 así te da escultor que al suyo excede.
 Ya ves docta labor en tosca mano,
 que, oscureciendo el arte de Lisipo,
 tu espíritu infundir al mármol puede⁴⁹.

- 26 Como puede observarse, el poeta emplea nuevamente uno de los motivos más recurrentes de la temática artística, la alusión a la fuerza física en el arte de la escultura o la animación de la escultura que parece recobrar el espíritu del personaje retratado; y lo mismo puede decirse del léxico empleado por el poeta que pertenece al ámbito del arte y del retrato: “trasunto”, “esculpir”, “fortaleza y arte”, “figurarte”, “buril”, “escultor”. El soneto parece mostrar una estructura dual y establece un claro

paralelismo entre Felipe III y Alejandro Magno, sirviéndose para ello de las respectivas esculturas que los representan –que también serán comparadas– (en los cuartetos), concluyendo al final de forma hiperbólica con la superioridad de Felipe III sobre Alejandro Magno (*el soberano / reino te aumenta el cielo*) y de la obra de su escultor sobre la de Lisipo, debido, por un lado, a que ésta tenía que alcanzar la altura de su modelo y, por otro, al espíritu que éste ha infundido en su obra (en los tercetos).

- 27 Juan de Jáuregui recurre también a la écfrasis en el madrigal que compuso y tituló “A una medalla esculpida en oro, con el retrato del rey Felipe III, y una empresa del mismo”⁵⁰:

Esta imperial efigie, en oro impresa,
cuya labor a su materia excede,
demuestra en voz expresa
cuánto el ingenio con el arte puede.
Filipo, aquí, por generosa empresa,
el ínclito león describe hispano,
que su derecha mano
empuña regia lanza, y amenaza
crudo rigor, y la siniestra abraza
de oliva un ramo tierno
y la sagrada cruz (blasón eterno).
Así denota que la paz y amparo
ofrece al más humilde y observante
de la cristiana fe; y al arrogante
de errada seta, observador avaro,
promete rigurosa
guerra, con mano acerba y poderosa:
tanto a los unos áspero y airado,
cuanto a los otros plácido y clemente.
Esto dijera mismo el figurado
generoso león, que denodado
respira, vive y siente;
mas rehusó el artífice prudente
el dar a su viveza
la voz que le negó naturaleza.

- 28 En efecto, el poema se presenta como un ejercicio de écfrasis, pues describe la medalla en la que se encuentra por una cara grabado el retrato del rey Felipe III y por la otra la empresa del rey en la que de forma alegórica aparece un león coronado, que representa al rey y sostiene en su pata derecha una lanza y en la izquierda unas ramas de olivo y una cruz. El lema de la empresa es “*In utrumque paratus*”, que quiere decir “Preparado para las dos”, en clara alusión a lo que significan o representan los dos atributos: la guerra y la paz, y ambos están en sus manos. Como ha señalado López Poza⁵¹, que ha estudiado ejemplarmente esta empresa, el texto procede de la *Eneida* (2, 61-62) en el momento en que se refiere a la disposición del griego Sinón cuando ingenia la traza del “caballo de Troya” y sus dos opciones eran vencer o morir: “*obtulerat, fidens animi atque in utrumque paratus / seu versare dolos seu certae occumbere morti*”.
- 29 Esta misma *pictura* se encuentra en la mencionada medalla, cuyo autor se desconoce, que en el anverso tiene impreso la efigie de Felipe III con gorguera, coraza y collar de la orden del Toisón y en el reverso lleva el lema “AD VTRVMQUE PARATVS», un león belga marchando con una corona real, que agarra una lanza en su pata delantera derecha y en la izquierda una rama de olivo y una cruz⁵².

- 30 La medalla es considerada por los autores del libro citado como medalla de proclamación, fechada en 1599 en Granada. Según López Poza⁵³, la medalla pudo hacerse “con motivo del ascenso al trono del rey (septiembre de 1598) o poco después”. Y, a su juicio, podría estar relacionada con el conflicto de Flandes, a cuyos rebeldes podría querer transmitir la idea de que “la paz tendría que ir acompañada por la aceptación de la fe católica”. De acuerdo con el contenido de la medalla, y más concretamente de la empresa, el poeta ofrece una estructura dual en su descripción, pues los símbolos se nos presentan en función de lo que aparece en cada mano o pata delantera del león (*derecha* y *sinistra*), paralela y antitética, desde el momento en que se corresponden los dos detalles simbólicos de cada mano entre sí:

Derecha (A)
Regia lanza (A1)
Crudo rigor (A2)
sinistra (B)
ramo de oliva (B1)
sagrada cruz (B2)

- 31 Formalmente esa dualidad contrastiva se enfatiza con la presencia de versos paralelos (7, 8 y 9) respecto de los siguientes (9, 10 y 11), reforzada también por la bimetración del v. 9 que divide en dos la dualidad simbólica y formal de la *empresa*. Por otro lado, el paralelismo antitético de los v. 7-11 es continuado en los v. 12-17, pues los símbolos descritos arriba tendrán una correspondencia directa con los destinatarios de la *empresa* según su comportamiento. La correlación se muestra, pues, de forma muy clara, si bien es cierto que en estos versos la distribución de sus componentes se presenta en forma de quiasmo con respecto a los anteriores:

paz y amparo (C) [B]
humilde y observante (C1) [B1 y B2]
guerra (D) [A]
arrogante y avaro (D1) [A1 y A2]

- 32 El paralelismo correlativo y contrastivo-quiásmico de los versos anteriores se cerrará con los dos versos bímembres del final (v. 18-19), que presentan idéntica estructura y que, a su vez, mantienen la antítesis dual expuesta a lo largo del poema, funcionando a manera de epílogo.
- 33 El madrigal de Jáuregui interpreta la empresa de la medalla de la siguiente forma: con la rama de oliva y la cruz en su mano sinistral el rey ofrece paz y amparo a los observantes de la religión católica, y con la lanza en su mano derecha ofrecerá guerra a los que no siguen la fe católica: “tanto a los unos áspero y airado, / cuanto a los otros plácido y clemente” (v. 18-19).

Varia poesía y pintura

- 34 La labor artística de Juan de Jáuregui también se desarrolló en el arte del grabado sin que estuviera al servicio del retrato, sino en cumplimiento de una función religiosa. En esta faceta sobresalen, sin duda, los veinticuatro grabados o estampas que realizó para el texto del jesuita Luis del Alcázar⁵⁴, *Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi*⁵⁵. Estos grabados se basaron en los que Albrecht Dürer había realizado en 1498 sobre el mismo tema. Pueden verse dos ejemplos del extraordinario trabajo realizado por Jáuregui en esta serie de estampas dispuestas para la ilustración de una obra de contenido religioso, en concreto la interpretación de un libro neotestamentario tan oscuro como el del

*Apocalipsis*⁵⁶. Pero también utilizó el tema artístico para la reflexión de carácter moral sobre el comportamiento humano en el poema que lleva por título “A las estatuas de dos hermanos de Sicilia, que libraron a sus padres del mayor incendio del Etna. Imítase a Claudiano, en lo último de sus obras”⁵⁷. En realidad, se trata de una imitación del epigrama “*Aspice sudantes venerando pondere fratres*” de Claudiano (*Carmina Minora* 17), donde el poeta latino describía un conjunto escultórico en el que dos hermanos libraron a sus padres de morir tras un incendio provocado por una erupción del Etna. El epigrama ofrece una descripción detallada del conjunto escultórico.

Fig 9: Grabado del Apocalipsis sobre un dibujo Juan de Jáuregui en Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi: cum opusculo De sacris ponderibus ac mensuris*, Antverpiae: Apud Ioannem Keerbegium, Liber III, cap. VI, vers. 8, p. 456.



Fig. 10: Grabado del Apocalipsis sobre un dibujo de Juan de Jáuregui en Luis del Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi: cum opusculo De sacris ponderibus ac mensuris, Antverpiae: Apud Ioannem Keerbergium, Liber IV, cap. XII, p. 614.*



- 35 Otro poema en el que hallamos una reflexión sobre la inmortalidad que se adquiere a través del arte es en la elegía que Jáuregui dedicó “A don Pedro de Castro, conde de Lemos y presidente de las Indias, en muerte de su hermano don Fernando de Castro, conde de Gelves”. El poeta alude a célebres artistas como Zeuxis, pintor griego del siglo V a. C., Lisipo, escultor del siglo IV a. C., y Timantes, pintor griego del siglo IV a. C.:

¿Qué ingenio ya de Zeuxis o Lisipo
a figurar bastara, o qué Timante,
nuevo dolor, que a todos anticipo?⁵⁸

- 36 En estos versos el conde de Gelves se preguntaba qué artista sería capaz de reflejar el dolor que siente por la muerte de su hermano. El poeta parece expresar con cierto tono interpelativo e hiperbólico la idea de que no habrá artista que pueda reflejar ese sentimiento de dolor, y de esta interrogación retórica deriva precisamente la consecución del efecto que pretendía; es decir, de haber cuestionado la capacidad de los artistas, sean pintores y escultores, de reflejar cualquier cosa que le interese en actitud que va en contra de la opinión generalizada, pues, para todos está claro que nada habrá que los pintores o escultores no puedan conseguir con sus lienzos o bultos.
- 37 De una forma quizás menos destacada y más tenue se observa la temática artística en otros poemas de Jáuregui en los que el poeta se limita a una simple alusión en la que combina el motivo escultórico con una lúcida o pertinente recreación del tópico del *ut pictura poesis*, como en el que dedicó a la efímera escultura funeral, “En el túmulo que fabricó Sevilla a la Reina doña Margarita”⁵⁹, o en el madrigal dedicado a la escultura de Dido que Jáuregui traduce de Ausonio: “Traducción del Epigrama CXI de Ausonio, en la estatua de Dido” (cuyo texto latino comienza “*Illa ego sum Dido, vultu quam conspicias hospes*”) ⁶⁰.

- 38 No puede concluirse esta reflexión sobre la labor de Juan de Jáuregui como poeta-pintor sin aludir siquiera a su incursión en el ámbito de la reflexión teórica sobre la importancia de la pintura. Promovido por Vicente Carducho y Eugenio Cajés, en 1629 vio la luz en Madrid el *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la Pintura*⁶¹, donde se agavilla una notable serie de informes y pareceres de diferentes autores (Juan Antonio de Butrón, Lope de Vega, Valdivielso, Lorenzo van der Hamen y León, Antonio León Pinelo, Juan Rodríguez de León) con el fin de apoyar la causa de los pintores en el contencioso que mantenían desde hacía un año con el fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda para que se les declarase exentos del pago de la alcabala⁶². Jáuregui, que siempre se había mostrado firme partidario de la estimación de la pintura como arte liberal, colaboró en dicho *Memorial*, donde su informe apareció en quinto lugar, con foliación aparte (fols. 1-22vºb): “Don JUAN DE JÁUREGUI, caballero de la reina nuestra señora, cuyas universales letras y eminencia en la Pintura han manifestado a este reino y a los extraños sus nobles estudios”. Los argumentos esgrimidos por Jáuregui siguen las líneas teóricas de los apologetas del arte de la pintura, recurriendo a teólogos y personajes de la Iglesia y traduciendo unos versos de Marco Girolamo Vida en los que se hace una hagiografía de san Cristóbal y la capacidad de “la pintura para representar al santo y hacerlo comprensible con claridad y decoro”⁶³.
- 39 Juan de Jáuregui fue quizá la figura que mejor encarnó el paradigma del poeta-pintor en su tiempo, pues cultivó las dos disciplinas de manera excelente y ambas quedaron confabuladas en feliz mixtura en su obra pictórica y poética. De ambas facetas han llegado hasta nosotros importantes y destacados testimonios, a diferencia de lo que sucedió con otros ingenios poéticos de los que se conoció su inclinación por la pintura y se sospechó de su ejercicio con los pinceles, pero de los que no se ha conservado apenas ninguna muestra. Esta circunstancia ha convertido, sin duda, la figura de Juan de Jáuregui en el ejemplo más privilegiado de lo que dio de sí la interrelación artística de poesía y pintura en el Siglo de Oro.

NOTAS

1. Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Sevilla: Diputación Provincial, 1985, p. 21. José Antonio Maravall había afirmado que en el Barroco es cuando el tópico *ut pictura poesis* “hallará su pleno sentido y también su máxima difusión”, J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, 3ª ed. [1ª ed. 1975], Barcelona: Ariel, 1983, p. 510.

2. Antonio García Berrio señaló, de hecho, la frecuencia del uso de los símiles pictórico-poéticos que en no pocas ocasiones llegaron a trascender el estricto ámbito de las paráfrasis horacianas: “Por lo general el caso de la comparación tenía por fundamento la glosa de los más fríos y remotos paralelos posibles entre ambas artes: o bien se trataba de la aplicación simple y mecánica del tópico sin demasiado enriquecimiento en contextos donde la vinculación resultaba obvia”, “Historia de un abuso interpretativo *Ut pictura poesis*”, en A. GARCÍA BERRIO, *Estudios*

ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivos de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo), Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976, p. 298-299. Afirma García Berrio sobre la cristalización como tópico: “Con el Manierismo y con el Barroco –como dijo García Berrio– se apodera de todos los tratadistas de las artes el concepto de ‘sinestesia’. ‘El poeta pintor de los oídos, y el pintor poeta de los ojos’, es un tópico teórico que recubre centenares de formulaciones de variada felicidad y contextura”, *Ibidem*, p. 293.

3. Fernando CHECA y José Miguel MORÁN, *El Barroco*, Madrid: Istmo, 1982, p. 117.

4. Emilio Orozco Díaz había subrayado que para la poesía de la época se había convertido en una aspiración esencial su identificación con la pintura, E. OROZCO DÍAZ, “La muda poesía y la elocuente pintura (Notas a unas décimas de Bocángel)”, *Escorial*, Agosto de 1941, p. 282-290 (cita en p. 284). Véase también *id.*, *Manierismo y Barroco*, 3ª ed., Madrid: Cátedra, 1981, p. 52. Sobre la imagen del poeta-pintor véase, por ejemplo, E. OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, reimpr. con prólogo de José Lara Garrido en 1987. Granada: Universidad de Granada, 1947. Del mismo estudioso, Emilio OROZCO DÍAZ, *Amor, poesía y pintura en Carrillo Sotomayor*, Granada: Universidad de Granada, 1968, p. 33-34. Ofrece asimismo una reflexión de sumo interés Aurora EGIDO, *Retratos de los Reyes de Aragón de Andrés de Uztarroz y otros poemas de academia*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1978.

5. Quizá sea imposible explicar a qué se debe la obsesión del ser humano por conseguir el hermanamiento entre las artes, pero –como dijo Mario Praz– parece “como si los hombres pensaran que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística”. M. PRAZ, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1981, p. 9. Los teóricos del Renacimiento enfatizaron la vieja aspiración clásica del hermanamiento entre las artes, como puede verse en los tratados o escritos de Leonardo da Vinci, Alberti, Vasari, Averlino (*Filarete*), Francesco di Giorgio, Piero della Francesca y Luca Pacioli; véase Julius SCHLOSSER, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1976, p. 121-174. Francisco Calvo Serraller dijo sobre esta cuestión: “Esbozada por Leonardo, citada por Castiglione y otros autores de la primera mitad del quinientos, alcanzó su formulación canónica en los escritos y encuestas de B. Varchi”, F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 183.

6. F. CALVO SERRALLER, *Ibidem*, p. 147.

7. Aurora EGIDO, *Retratos de los Reyes de Aragón...*, p. 13. Véase también su trabajo “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en *id.*, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 164-197. Y puede recordarse el estudio de Emilio OROZCO, “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo. (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)”, *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, p. 417-454.

8. Una síntesis de la misma puede leerse en la entrada “Juan de Jáuregui y Aguilar”, elaborada por José Manuel Rico García para el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia. El texto puede consultarse en red: <<http://dbe.rah.es/biografias/13255/juan-de-jauregui-y-aguilar>>

9. Juan MATAS CABALLERO, “Introducción” a Juan de Jáuregui, *Poesía*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 13. Véase también José Jordán de Urríes y Azara señaló que este viaje de Jáuregui a Italia debió de estar motivado no solo por su afición a la poesía, sino también a la pintura; J. JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid: RAE, 1899, p. 16.

10. Francisco Pacheco desarrolló una función muy importante en el mundo cultural sevillano, pues tuvo “el mérito de proteger e impulsar la labor de otras personalidades literarias más valiosas que él: Rioja, Rodrigo Caro, Medrano, Juan de la Cueva, Jáuregui, Baltasar del Alcázar”, según afirmaron Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, en su “Introducción” a Francisco Pacheco en F. PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos...*, p. 22. Sobre las academias sevillanas, véanse el trabajo de Guy Lazure en esta publicación así como el reciente G. LAZURE, “Pratiques

intellectuelles et transmission du savoir dans les milieux lettrés sévillans. L'archéologie de deux grandes bibliothèques, XVI^e-XVII^e siècles”, *Dix-septième siècle*, 2015/1, 266, p. 55-76. Sobre las academias en España véase, entre otros estudios, Joaquín HAZAÑAS Y LA RÚA, *Noticias de las academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVI y XVIII*, Sevilla: En la Oficina de Carlos de Torres y Daza, 1888; José SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid: Gredos, 1961; Evangelina RODRÍGUEZ y Josep Lluís SIRERA (eds.), *Actas de la Academia de los Nocturnos*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1988-2000; José María FERRI COLL, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante: Universidad de Alicante, 2001; Evangelina RODRÍGUEZ (ed.), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Generalitat Valenciana, 1993; Alain BÈGUE, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid: BNE, 2007.

11. Jonathan BROWN, “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, *Revista de Ideas estéticas*, 23, 1965, p. 95.

12. Véase J. JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, *op. cit.*, p. 23-26.

13. Como señaló Jonathan Brown, “Céspedes trajo de Italia los gustos de un manierismo romano – se refiere concretamente a Zuccaro– de mediados del siglo XVI y así pasaron a los miembros de la academia sevillana”, “La teoría del arte...”, J. BROWN, *op. cit.*, p. 103. Pablo de Céspedes ha despertado un interés notable desde los años 1990. Véanse, entre otros, los estudios de Jesús Rubio Lapaz. Citaremos en particular J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco*, Granada: Universidad de Granada, 1993; Francesc Miquel QUÍLEZ I CORELLA, “La cultura artística de Pablo de Céspedes”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 39, 1990; Patricia DÍAZ CAYEROS, “Pablo de Céspedes entre España e Italia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 76, 2000, p. 5-60, y dos tesis doctorales recientes de Pedro Manuel MARTÍNEZ LARA, *Pablo de Céspedes, estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*, dir. Dr. Vicente Lleó Cañal y leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 2012 y Alejandro JAQUERO ESPARCIA, *La teoría de la pintura versificada en España durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII). De Pablo de Céspedes a Antonio Rejón de Silva*, dir. Dr. Fernando González Moreno y leída en la Facultad de Humanidades de Albacete, Castilla-La Mancha, 2018.

14. F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 147.

15. En algunos de los poemas que aparecieron en los preliminares de las *Rimas* de Jáuregui se subrayó su vertiente y labor pictórica, como en el de F. de Calatayud o F. Pacheco, quien ya lo elogiara en el *Libro primero*, cap. X y *Libro tercero*, cap. VIII en F. PACHECO, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid: Librería de D. León Pablo Villaverde, 1871. Vicente Carducho también lo elogió en el *Diálogo IV* de V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed., pról. y notas de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1633, fol. 60v^a. Miguel de Cervantes había subrayado elogiosamente su calidad como retratista en el “Prólogo al lector” en M. de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. J. B. Avallé-Arce, t. 1, Madrid: Castalia, 1982, p. 62. El que fuera su amigo Gabriel Bocángel le dedicó en 1627 el que tal vez fuera su más meritorio poema, su *Fábula de Leandro y Hero*, y en las octavas de su dedicatoria subraya, por supuesto, su condición de “del Betis hijo prodigioso, / milagro por sus ondas humanado” (v. 17-18) y su excelencia como pintor: “Mira que ya Naturaleza llora / con el Arte, confusa semejanza, / y en tus pinceles a envidiar empieza / más viva, eterna más, Naturaleza “ (v. 37-40); M. BOCÁNGEL, *Obras completas*, ed. Trevor J. Dadson, t. 1 Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000, p. 78-79. También alabó al sevillano en su vertiente pictórica. F. L. de Vera y Mendoza le dirigió una hiperbólica alabanza: “El Picomirandulano de estos tiempos, don Juan de Jáuregui, es el honor de Sevilla, como Virgilio de Mantua, que en medio de sus láminas y versos nadie sabrá a qué dejarse de inclinar, o el más atinado, o apasionado menos, vea su Judith y lea el poema de esta historia, y acreditará estos

breves renglones”, F. L. de VERA Y MENDOZA, *Panegírico por la poesía*, Montilla: Manuel de Payva, 1627, fol. 55v^a. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo alabó a Jáuregui: “se acordó Apolo de don Juan de Jáuregui y celebró mucho su ingenio y erudición, así en esta parte de estudio como en otras muchas en que tenía habilidad peregrina. Hizo compañero de sus alabanzas a don Gabriel Bocángel por ser tan atento imitador suyo, así en el pincel como en la pluma”, A. J. SALAS BARBADILLO, *Corona del Parnaso y Platos de las Musas*, Madrid: Imprenta del Reino, 1635, p. 33v^a. Y Fernando de la Torre Farfán de forma exagerada lo equiparó con los extranjeros Dureros, Ticianos y Rubens, “y acá, dentro de casa, los Jáuregui, los Velázquez, los Murillos y los Herreras”, F. de la TORRE FARFÁN, *Templo panegírico*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1663, p. 203.

16. Lope de Vega había elogiado a Jáuregui en 1621 en la epístola *El jardín de Lope de Vega* que incluyó en *La Filomena*: “aquí don Juan de Jáuregui, en la mano / de Apolo el arco y el pincel de Apeles” (F. LÓPEZ DE VEGA, *Obras poéticas*, t. 1, ed. J. M. Blecha, Barcelona: Planeta, 1969, p. 826, v. 196-197); también en *id.*, *Laurel de Apolo* (silva II) le dedicó hiperbólicas alabanzas. Sin embargo, tales elogios se transformaron en acerbas críticas o pullas en su *Anti-Jáuregui*: “Aciago fue el día en que Vm. tomó la pluma y los pinceles, tan aborrecido de los poetas como chacoteado de los pintores” (Miguel ARTIGAS, “Un opúsculo inédito de Lope de Vega. *El Anti-Jáuregui* del Licenciado Luis de la Carrera”, *Boletín de la Real Academia Española*, 12, 1925, p. 604. Y, por supuesto, Luis de Góngora también lo despachó de forma irónica al censurarle su *Orfeo*: “pluma valiente, si pincel facundo” (Luis de GÓNGORA, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra, 2019, p. 1620; véase también *ibid.*, p. 1617-1623).

17. Los orígenes de esta analogía se hallan en la *Poética* (1447a y 1448a) de Aristóteles y en el *Ars Poetica* (361-365) de Horacio, si bien hubo también un precedente en la frase que Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c) atribuyó a Simónides de Ceos. La asociación entre la pintura y la poesía, como evidente manifestación de hermandad entre las artes, halló un eco especial entre los artistas y teóricos del Renacimiento (Leonardo da Vinci, Alberti, Vasari, *Filarete*, Varchi..., y en los más tardíos como Dolce, Zuccaro y Lomazzo), nacido por su anhelo de que la pintura fuera estimada en un plano de igualdad con la poesía como arte liberal. Entre la gran bibliografía existente sobre el tópico del *ut pictura poesis*, puede verse E. OROZCO, *Temas del Barroco*; Jean HAGSTRUM, *The Sisters Arts*, University of Chicago Press, 1953; J. SCHLOSSER, *La literatura artística...*; Anthony BLUNT, *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid: Cátedra, 1979; Mario PRAZ, *Mnemosyne...*; Rensselaer W. LEE, “*Ut pictura poesis*”. *La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982; Paul O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986; Antonio GARCÍA BERRIO y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988; M^a Pilar MANERO SOROLLA, “El precepto horaciano de la relación *fraterna* entre pintura y poesía y las poéticas ítalo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1988, p. 171-191. A. EGIDO, “La página y el lienzo...”, Francisco CALVO SERRALLER, “El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español”, in: *El Siglo de oro de la pintura española*, Madrid: Mondadori, 1991, p. 187-204; Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid: Universidad Complutense, 1992; José María Díez BORQUE (ed.), *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993; Miguel MORÁN y Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid: Istmo, 1997; Pierre CIVIL, “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 1, p. 419-432; Neus GALÍ, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acantilado, 1999; Carolina CORBACHO CORTÉS, *Literatura y arte: el tópico “ Ut pictura poesis”*, Universidad de Extremadura, 1998; Adolfo RODRÍGUEZ POSADA, *La imagen en la literatura: Análisis crítico del tópico “ut pictura poesis” en el contexto aurisecular*, tesis doctoral dirigida por César Domínguez Prieto y leída en la Universidad de Santiago de Compostela en 2017. Sobre el tema en

la obra de Jáuregui, Juan MATAS CABALLERO, *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, p. 93-120.

18. P. M. PIÑERO y R. REYES, “Introducción” a F. Pacheco, *Libro de descripción...*, p. 20.

19. F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 128.

20. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, vol. 1, Madrid: CSIC, 1974, p. 862.

21. J. BROWN, *Imágenes e ideas...*, p. 64.

22. Alejandro JAQUERO ESPARCIA, tesis cit., p. 187.

23. Un logro importante del *Diálogo* de Jáuregui es precisamente haberle dado un aspecto culto al tradicional *paragone* artístico a través de la forma poética, como sugirió Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1984, p. 81. Se ha ocupado recientemente de esta materia José Manuel RICO GARCÍA, “Vivos los cuerpos ves y los semblantes: Juan de Jáuregui ante la escultura”, in: AA. VV., *La estirpe de Pigmalión: Poesía y Escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, SIAL, 2017, p. 177-197 (en especial, p. 187-195).

24. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Ibidem*, p. 96. Véase también R. WITTKOWER, *The Artist...*

25. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad...*, p. 96.

26. Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVI*, Madrid: Alianza, 1980, p. 64. Para el erudito británico –y también para Inmaculada Ferrer, según vemos en su “Introducción” a su edición de las *Obras* de Jáuregui (I. FERRER (ed.), “Introducción”, in: *Juan de Jáuregui. Obras*, Madrid: Espasa-Calpe, t. 1: rimas, p. 60– el poema del sevillano sirvió de inspiración a Pacheco para publicar, en 1622, su opúsculo *A los profesores del arte de la pintura*; sin embargo, no cabría descartar la opinión de F. Calvo Serraller (F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*, p. 148) al sugerir que Jáuregui tal vez recreó en su poema las ideas que el cultísimo Pacheco debió de comentar en más de una ocasión en su taller sevillano. Igualmente, tuvo que ser muy destacable la influencia del también docto poeta-pintor Pablo de Céspedes.

27. Así, por ejemplo, la idea de Jáuregui al defender en su poema la superioridad de la pintura sobre la escultura por el origen religioso de la primera, que está vinculada a la religión cristiana, mientras que la segunda tiene un origen pagano, parece inspirada en el *Discurso* de Pablo de Céspedes, donde defendió la tesis de que la pintura hubiera desaparecido totalmente si la religión cristiana no la hubiese sustentado; F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*, p. 96.

28. Aunque la Naturaleza iguala la labor imitativa de la escultura y la pintura, el poeta interviene al final destacando las cualidades y atributos del arte de la pintura (Juan MATAS CABALLERO, *Juan de Jáuregui...*, p. 100-106), aludiendo al clásico tópico de Simónides de Ceos acerca de la “poesía muda” y relacionándolo con la figura de Juan Fernández de Navarrete “el Mudo”, para terminar subrayando el atributo tal vez más significativo de todos: la perspectiva, que será la técnica que la haga superar a la escultura (*id.*, “Introducción”..., p. 280-281).

29. J. BROWN, *Imágenes e ideas*, p. 64. Véase también F. CALVO SERRALLER, “El pincel y la palabra...”, p. 147-148; Karin HELLWIG, *La literatura artística española en el siglo XVII* (trad. de Jesús Espino Nuño), Madrid: Visor, 1999, p. 199-206; Alejandro JAQUERO, *La teoría de la pintura...*, p. 188.

30. F. Calvo Serraller había señalado que el poema de Jáuregui “no es sino una colección de tópicos de feliz expresión literaria”, F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*, p. 148.

31. Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *El retrato de Miguel de Cervantes: estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; y Enrique LAFUENTE FERRARI, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid: Dossat, 1948.

32. Lope de Vega se había referido a esa pintura de Jáuregui en el soneto que le dedica en F. LOPE DE VEGA, *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima Reina de Escocia María Estuarda*, Madrid: Viuda de Luis Sánchez Impresora del Reino, 1627, f. 120vº: “A la Pintura y Poesía de don Juan de Xauregui, Cauallerizo de la Reyna”, “Si en colores Judith, si en verso Aminta / duplicado laurel presumen darte, / no es tu pluma, don Iuan, escribe el arte, / no es tu pincel, Naturaleza pinta” (v. 4-8). Recuérdese también el elogio de Vera y Mendoza citado anteriormente.

33. Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura, Diálogo VIII*, fol. 155v^o.

34. El soneto de Juan de Salinas y Castro que se titula *A una pintura del Salvador* lleva la siguiente nota: “Estando el autor convaleciente de una enfermedad, le visitó don Juan de Jáuregui, caballero de la Reina N. S., y del hábito de Santiago, su sobrino, insigne poeta y pintor, y para que se alegrase le envió un bellissimo Rostro, hechura de un Salvador, al parecer de edad de dieciséis años, ilustre y reciente parto de su pincel”, J. de SALINAS Y CASTRO, *Poesías del Dr. Don Juan de Salinas y Castro*, vol. 2, Sevilla: Bibliófilos Andaluces, 1869, p. 11.

35. Madrid: Francisci Martínez, 1628.

36. Véase M. HERRERO GARCÍA, “Jáuregui dibujante”, *Arte español*, 3, vol. 24, 1941, p. 7-24, en concreto p. 8.

37. Sig. IH/1748/1 y IH/1748/2.-La descripción física es: “1 estampa: buril; 172 x 244 mm”.

38. José Manuel RICO GARCÍA, *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, p. 234-251.

39. Madrid: Imprenta del Reino, 1630, col. 502.

40. Como ha señalado Mercedes Blanco en una excelente edición digital del *Discurso poético*: “La composición simbólica (sobre las atribuciones de la diosa Lucina) permite la confluencia de ciencia humanística, invención poética de un símbolo ingenioso y destreza del dibujante para traducir el concepto en una imagen”. En línea (consultado el 14/01/2020): <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico?q=Lucina#mark1>

41. Publicada en Madrid: por María de Quiñones, 1639.

42. Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, p. 592.

43. El libro se publicó en Amberes: Apud Ioannem Keerbergium, 1612. En línea (consultado el 03/01/2020):

<[http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?](http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=ramirez+de+prado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize)

[languageView=es&field=todos&text=ramirez+de+prado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize](http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?languageView=es&field=todos&text=ramirez+de+prado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize)

44. Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599. También pueden verse las décimas en Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, p. 519-520, de donde se transcriben aquí.

45. Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, fol. 68r^oa-68v^ob.

46. Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, fol. 90r^o.

47. *Ibid.*, fol. 91v^o. También puede verse el poema en Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, p. 521-522, de donde se transcribe aquí.

48. Marta P. CACHO CASAL, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Sevilla-Madrid, Fundación Focus Abengoa – Marcial Pons Historia, 2011.

49. Juan de JÁUREGUI, *Poesía*, p. 157-158.

50. *Ibid.*, p. 211-213.

51. Véase Sagrario LÓPEZ POZA, “Empresas o divisas del rey Felipe III de España”, in: *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, ed. A. Martínez, I. Osuna y V. Infantes, Madrid: Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, 2013, p. 323-332. Sobre los títulos y descripciones de las insignias de Felipe III puede verse Jean-Jacques CHIFFLET, *Insignia gentilitia equitum ordinis Valleris Avrei. Fecialium verbis enuntiata*, Amberes: ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1632, p. 165-166.

52. Martín ALMAGRO GORBEA, María Cruz PÉREZ ALCORTA y Teresa MONEO, *Medallas españolas*, col. José María Vidal Bardán, Madrid: Real Academia de la Historia, 2005, p. 83, núm. 68.

53. S. LÓPEZ POZA, “Empresas o divisas...”, p. 329.

54. Luis del Alcázar fue retratado por Francisco Pacheco en F. PACHECO, *Libro de descripción...*, fol. 9r^o.

55. La obra se publicó en Amberes, Ioannem Keerbergium, 1614. Sobre esta labor de Jáuregui puede verse M. GUILLEMOT, “L’Apocalypse de Jáuregui”, *Revue Hispanique*, 42, 1918, p. 564-579; Miguel HERRERO GARCÍA, “Jáuregui como dibujante”; Enrique LAFUENTE FERRARI, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Dossat, 1948, p. 24-25 y 92-94; Concepción SÁNCHEZ

PÉREZ, “La arquitectura apocalíptica: la simbología de las construcciones arquitectónicas en los grabados del *Apocalipsis* de Juan de Jáuregui”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 10/11, 2005, p. 169-179.

56. Los grabados de Jáuregui están en las siguientes páginas: 15, 17, 207, 254, 324, 328, 338, 349, 354, 372, 391, 420, 448, 450, 452, 456, 503, 545, 614, 769, 781, 806, 819, 928.

57. J. de JÁUREGUI, *Poesía*, p. 229-232.

58. *Ibid.*, p. 193, v. 67-69.

59. *Ibid.*, p. 159-160.

60. *Ibid.*, p. 214-216, v. 1-10.

61. Madrid, por Juan González, 1629. El *Memorial* y, consecuentemente, el opúsculo de Jáuregui se volvió a publicar como apéndice de la obra de Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, fols. 189v-203; F. Calvo Serraller editó el informe de Jáuregui en F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura*, p. 353-366. Existe una magnífica edición reciente, cuidada por Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ, *Siete memoriales españoles en defensa del Arte de la Pintura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018 (el texto de Jáuregui se localiza en p. 137-159).

62. Los pintores venían reclamando la exención del pago de la alcabala desde muchísimo tiempo atrás, pues ya en el Renacimiento italiano podía verse cómo los pintores y teóricos del arte se emplearon a fondo para conseguir el reconocimiento del arte de la pintura como arte liberal, al igual que la poesía, y su correspondiente reconocimiento social, que conllevaría dicha exención. Véase P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 198; Ernst H. GOMBRICH, *Norma y Formas*, Madrid: Alianza, 1984, p. 13 y ss. y 185 y ss.

63. Alejandro JAQUERO, *op. cit.*, p. 189.

RESÚMENES

En este trabajo se analiza la figura de Juan de Jáuregui como paradigma del poeta-pintor en una época –el Siglo de Oro– en la que la analogía del *ut pictura poesis* horaciano se había universalizado. Se ofrece un avance de su labor pictórica y de su poesía de temática artística.

Dans cette étude nous analysons la figure de Juan de Jáuregui en tant que modèle du poète-peintre à une époque, le Siècle d'Or espagnol, où l'analogie de l'*ut pictura poesis* d'Horace s'était universalisée. Nous y offrons une synthèse de son œuvre picturale et de sa poésie de thématique artistique.

ÍNDICE

Palabras claves: Juan de Jáuregui, poesía, pintura, escultura, écfrasis

Mots-clés: Juan de Jáuregui, poésie, peinture, sculpture, ekphrasis

AUTOR

JUAN MATAS CABALLERO

Universidad de León