

La teoría del arte en Juan de Jáuregui

M.^a MERCED VIRGINIA SANZ SANZ

El valor de la aportación española a la teoría de la pintura en los siglos XVI y XVII ha sido cuestionada. Como he demostrado en mi artículo: «La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII»¹ Menéndez Pelayo se contradice en sus juicios. Tras de una crítica general tan severa como apasionada y, por tanto, injusta, admite en los distintos autores méritos cuyo reconocimiento está en oposición con las opiniones precedentes. En el citado trabajo pongo de manifiesto que nuestros tratadistas desarrollan varios temas fundamentales de la filosofía del arte. En primer lugar el análisis del concepto de imitación como origen de la actividad artística: si Pacheco adopta una posición realista que permite establecer una correspondencia entre teoría y praxis en la pintura de su tiempo; Carducho, desde su actitud idealista, conseguía superar la crítica ontológica del arte efectuada por Platón, a pesar de estar imbuido de principios de este filósofo. En los argumentos de nuestros autores en favor de la derivación del dibujo de la arquitectura, pintura y escultura se funda la tendencia barroca a la unidad entre las artes y se plantea una estética formal con tesis que anticipan teorías kantianas.

La defensa del «status» social del artista obliga a una profundización en el concepto del arte y a una reflexión sobre sus connotaciones sociológicas y sobre la psicología de la creación artística; asimismo acerca de las implicaciones éticas de la obra de arte y de la responsabilidad moral del artífice. Suelen también los tratadistas formular comentarios críticos sobre el arte pretérito y contemporáneo que constituyen inapreciables datos para conocer los criterios estéticos imperantes; a veces con noticias concretas sobre el artista y su obra, tan ricas en cuanto fuentes históricas como la documentación de archivo: recordemos las que consigna Jusepe Martínez y, más adelante, las biografías de Palomino verdadero libro de historia del arte.

No incluyo en el citado trabajo a Jáuregui porque no redactó ningún tratado en el sentido más literal de este término. Sin embargo expuso sus doctrinas sobre la pintura en diversos escritos. Merece la pena su análisis. Juan de Jáuregui nació en Sevilla, donde se conserva la inscripción bautismal: 24 de noviembre de 1583, falleció en Madrid en 1641. Estas fechas plantean la necesidad de justificar su estudio en este congreso. En el ambiente renacentista sevillano, Jáuregui recibió una educación basada en los principios clásicos. Más tarde amplió esta formación en Roma, donde estudió la literatura italiana del siglo XVI y las antigüedades romanas. Admiró a Tasso y tradujo su «Aminta». A su regreso a España tuvo amistad con Cervantes y Pacheco y asume las orientaciones estilísticas de Herrera, Barahona y, en general, de la escuela sevillana. En cambio, sostuvo polémicas no exentas de actitud con Góngora y Quevedo, es decir, con los representantes de las directrices principales, aún diversas del barroco. Sus relaciones con Lope de Vega fueron cordiales durante mucho tiempo

1. Publicado en «Cuadernos de Arte e Iconología», Fundación Universitaria Española, Madrid, Tomo I, primer semestre de 1990.

y el período de tensión inamistosa, no se debió a razones de oposición estilística. Es cierto que la literatura de Jáuregui no dejó de evolucionar, pero la mayor parte de su obra es referible a los caracteres propios del arte renacentista: en sus «Rimas» se proyecta Garcilaso.

Jáuregui cultivó la pintura. Cervantes afirma en el prólogo a sus «Novelas ejemplares» que le hizo un retrato, lo que motivó larga discusión sobre la atribución del conservado en la Real Academia de la Lengua. Elogian sus aptitudes y citan obras concretas Pacheco, Góngora, Nicolás Antonio, Salas Barbadillo, Bocángel, Lope de Vega (en la etapa de amistad), Carducho, Francisco Calatayud y otros autores contemporáneos. Díez del Valle lo incluye en su Catálogo de 1659 y Palomino afirma que vio pinturas suyas. No ha quedado ningún cuadro, pero podemos juzgar sus dotes de dibujante a través de varios retratos grabados y de las estampas de ilustración del libro «Vestigatio arcanis sensus in Apocalipsi» del famoso teólogo jesuita P. Luis Alcázar: sus figuras muestran noble diseño vinculable a la escuela florentina. La pérdida de sus cuadros explica que prácticamente su labor artística sea solo valorada en la historia literaria, en la que figura como destacado poeta. Compitió con los mejores vates de su tiempo en las frecuentes justas literarias conmemorativas de efemérides como las de Toledo en honor de Nuestra Señora del Sagrario y las beatificaciones de San Isidro y San Ignacio, que fueron celebradas con estos certámenes en Madrid y Sevilla; participó también en necrologías poéticas dedicadas a famosos personajes de su siglo. Aparte de la traducción de «Aminta» (ya citada) y de su versión personal de la «La Farsalia», que no pudo ver publicada, así como de la literatura de controversia, en la que figura la comedia «El Retraido» dirigida contra Quevedo, su obra fundamental son las «Rimas», colección de 68 poemas de diferente extensión, cuarenta y uno sobre temas diversos y veintisiete de inspiración religiosa. Publicadas en 1618, a los pocos años (1624) aparecían su «Orfeo» y el «Discurso poético». Su prestigio literario motivó su nombramiento de censor oficial en 1621, cargo que conservó hasta su muerte y le obligó a juzgar importantes obras de Tirso de Molina, Góngora, Lope de Vega, etc.: es justo consignar su actitud si no excesivamente elogiada al menos digna ante los libros de colegas poco amigos.

La reunión de condiciones poéticas y pictóricas se advierte también en otros artistas de su tiempo como Céspedes, Pacheco, Mohedano, etc.; asimismo algunos literatos (Quevedo, Lope de Vega, etc.) entretenían ocios con los pinceles. En Jáuregui la convergencia de facultades debió ser notoria. Lope de Vega la define en bello Soneto al que pertenece esta estrofa que remite a un cuadro (Judith) y a la traducción de «Aminta»:

«Si en colores Judith, si en verso Aminta
Duplicado laurel presumen darte,
No es tu pluma, Don Juan, escribe el arte,
No es tu pincel, naturaleza pinta...
No sé decirte si mejor pintor o poeta».

La confluencia se advierte en sus poemas en los que canta a la naturaleza con sensibilidad cromática. Precisamente su reflexión artística principal se verifica en la rima XXXI que es un poema en quintilla que titula «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes Pintura y Escultura»; versa por tanto acerca de sus distintas posibilidades de expresión de la realidad: el tema forma parte de las polémicas propias de este período y su reiteración ofrece el riesgo de un tratamiento retórico, pero en Jáuregui es posible advertir observaciones personales que confieren interés a su exposición. También tiene valor teórico su participación en 1629 en el «Memorial informativo por los pintores» como declaración en el famoso pleito sobre el pago de alcabalas.

La ausencia de aliento poético de los versificadores didácticos produjo la decadencia de este género, que con tanta diligencia era estudiado por los retóricos clásicos. Sin embargo, el problema que suscita su justificación es muy profundo, porque tiene

su fundamento en el tema de las relaciones entre filosofía y arte, uno de los más generales y acuciantes de la ciencia estética. Frente a su consideración restringida, limitada a un tipo de creación poética en el que abundan los ejemplos desabridos y pedestres, estimamos que el concepto de literatura didáctica es muy amplio. A él habría que referir la versión de Jáuregui de la cuestión de la superioridad de la pintura o la escultura. Los argumentos que utilizan los tratadistas en la defensa de su respectiva actitud se convierten en estímulo para que la fantasía de este autor trace un cuadro poético dialogado no exento de noble belleza. Como he indicado anteriormente Jáuregui fue uno de los ingenios más distinguidos de su época. Cervantes, tan poco amigo de traducciones, no pudo por menos de elogiar su translación de «Aminta», para algunos críticos, como Luis José Velázquez, «fan excelente como su original». Solís y Ribadeneira destaca sus disposiciones para la pintura y la poesía: «Fue D. Juan de los caballeros más celebrados entre los grandes ingenios de aquel siglo, porque supo manejar el pincel con el mismo acierto que la pluma. Los papeles que dio a la estampa encarecen su erudición en todo género de letras, sagradas y profanas»².

Por esto, afirmaba Pacheco con alusión a su teoría de la distinción entre poesía y pintura:

La muda poesía y la elocuente
pintura, a quien tal vez naturaleza
cede en la copia, admira en la belleza
por vos, D. Juan, florece altamente.
Aquí la docta lira, allí el valiente
pincel, de vuestro ingenio la grandeza
muestran, que con ufana ligereza
la fama extiende en una y otra gente.
Alce la ornada frente el Betis sacro,
su tesoro llevando al mar profundo,
y de Jáuregui el nombre y la memoria;
en tanto que su ilustre simulacro
venera España, reconoce el mundo
como de nuestra edad insigne gloria».

El autor sevillano atribuye el primer puesto a la pintura. En la exposición de su tesis adopta la forma de diálogo que establece entre las dos artes y la naturaleza, elegida por ambas como juez de su contienda. La base doctrinal de los razonamientos es la teoría de la imitación, según se declara en la misma invocación inicial de la escultura a la naturaleza:

«Tu, venerable maestra
de las artes, docta y diestra,
pues somos ambas tus hijas...»

Desde este punto de vista las dos artes en litigio pretenden justificar su preeminencia por las mayores posibilidades de realismo. La escultura, por ejemplo, exclama:

«Yo soy bulto y corpulencia,
y tu un falso parecer;
y así, te excede mi ciencia
con la misma diferencia
que hay del parecer al ser.»

2. Las poesías de Jáuregui están publicadas en el Vol. 42 de la Biblioteca de Autores españoles, págs. 104-150.

Pero la pintura responde:

Yo con vigor diferente
convenzo la vista humana,
que juzga, al verme presente,
ser cuerpo que espira y siente
lo que es superficie llana.
Así que tu bulto es vano
junto al colorir que engaña,
tratado con diestra mano;...
nuestras artes se acreditan
si perfectamente saben
copiar las formas que imitan...»

El juicio de la Naturaleza responde al mismo fundamento. Aunque por el fin imitativo atribuya a las dos idéntica nobleza, reconoce a la pintura un campo incomparablemente más extenso de aplicación;

«Digo pues que no dudeis
ser vuestra nobleza igual
en una parte esencial,
que es el fin a que atendeis,
copiando mi natural.
Más los medios solamente
con que ese fin se procura,
(no se altere la escultura)
le dan honra preeminente
al arte de la pintura.
Porque mediante la unión
del colorido perfecto,
y el uno y el otro precepto,
extiende su imitación
a todo visible objeto».

Jáuregui recuerda, en efecto, que al buril le está vedada la imitación de una serie de objetos de la naturaleza: «al fuego, al rayo solar, al tendido campo, al mar, cielo, estrellas, sol y luna». Pero aun en el tema artístico más excelso de este mundo, el hombre, la pintura es superior, porque le es permitido reflejar el patetismo y la diversidad de matices afectivos del alma humana con realismo a que no puede aspirar la escultura:

«También en el hombre es llano
se adelanten los colores
con admirables primores,
trasladando al cuerpo humano,
mil pasiones interiores».

Al lado de estos argumentos, estima que el de la calidad corpórea de la materia empleada carece de valor, pues

«Nunca la materia puede
dar al artífice honor»

La servidumbre impuesta por las dos dimensiones del cuadro, constituye precisamente para Jáuregui uno de los motivos de la superioridad de la pintura, ya que, a su juicio, obliga al artífice a un empleo más intenso de las facultades superiores, de la fantasía y la razón. En el esfuerzo del escultor observa, por el contrario, un mayor carácter físico:

«Crece también calidad,
al pintor, verle agravado
de inmensa dificultad,
y siempre necesitado
de ingenio y capacidad.
Y si el escultor alega
de sus golpes la fatiga,
es alegación muy ciega;
que a más cansancio se obliga
el que rama, cava o siega.....
La escultura, más templada
de ingenio y mas descansada
mira y mide sin engaño
en los bultos que traslada
la forma, acción y tamaño.
Mas el que en lo llano pinta.....
No hay medida que le ayude,
ni la vista le asegura,
si el arte sagaz no acude,
donde con industria pura
todo lo corrija y mude.
Esta es la prospectiva,
en cuyo cimiento estriba
cuanto colora el pincel:
arte difícil y esquiva,
y más que difícil, fiel»

La introducción de este argumento de que «el trabajo superior que a las artes da valor, en el ingenio se emplea», lo que sería solícito en el pintor» sin duda, a la intención de hacer patente que la pintura pertenece a las artes liberales según era recordado. Jáuregui fué uno de los que testificaron en el famoso pleito de la alcabala. En aquella ocasión presentó argumentos semejantes a los esgrimidos por los otros informadores. Utiliza, en efecto, citas escriturarias y clásicas, señala las excelencias del arte pictórico, su influencia en el ánimo del contemplador, los elogios tributarios y honras concedidas a los pintores por reyes y príncipes, y hasta llega a la peregrina afirmación de que es un arte angélico, porque, providencialmente, los dos mas grandes pintores han tenido como nombres Miguel y Rafael. Indica también, como otros tratadistas, que una serie de ciencias (teología natural, filosofía moral, anatomía, simetría, geometría, historia, etc.) necesitan del concurso de la pintura; en su opinión del hecho de que los mismos idiomas (particularmente algunos de ellos) la utilicen en la escritura deriva uno de los motivos de la importancia de este arte y de la autoridad del dibujo sobre el colorido.

La doctrina imitativa expuesta en el «Diálogo» aflora también en otras poesías del autor. Así en la dedicada «A las estatuas de dos hermanos de Sicilia que liberaron a sus padres del mayor incendio del Etna» dice:

«Vivos los cuerpos ves y los semblantes
huesped, de aquellos sículos hermanos...
tanto observa el cincel las propiedades
fieles de la vivaz naturaleza,
que las ficciones tuyas son verdades»

De manera semejante, en el madrigal «a la estatua de Dido»:

«Huésped, que mi semblante
miras en esculpido
trasunto y semejante...»

Según hemos advertido, Jáuregui tenía un elevado concepto del arte, que le impedía considerar a la materia en la valoración de las razones de superioridad aducidas por los defensores de la escultura.

En el madrigal «A una medalla esculpida en oro con el retrato del rey Felipe III» se alude a esta doctrina:

«Esta imperial efigie, en oro impresa,
cuya labor a su materia excede,
demuestra en voz expresa
cuanto el ingenio con el arte puede...»

Hay, por otra parte en sus sonetos un cierto sentimiento elegíaco acerca de la caducidad de las obras humanas y, por tanto, de las mismas obras artísticas:

«Ay, de cuan poco sirve al arrogante
el edificio que soberbio empina
sobre pilastras de Tenaro, y firma
de mármol piedra y de color cambiante!
Pues cuanto más del suelo se levante
máquina excelsa, el cielo convecina,
tanto más cerca atiende a su ruina,
tanto más cerca al rayo del Tonante.
Consumirá en los jaspes su tesoro,
y consumidos de la propia suerte
ellos serán en término ligero;
y por ventura entre alabastros y oro
del alto capitel, verá su muerte,
pobre y desnudo, el sucesor primero.»

En vano, pues, blasonan los escultores de la perennidad de sus mármoles y piedras jaspeadas. Roma ofrece un ejemplo del tránsito fugaz de las creaciones del hombre:

«El nombre ausonio, que ligera y suelta
la fama un tiempo resonó, y el culto
templo tarpeyo, a quien el indio oculto
rindió tesoros, y el iberio celta,
aquí difunto yace: aquí resuelta
la piedra en polvo y el antiguo bulto,
nos muestra Roma su sepulcro inculto, en
las cenizas de sí misma envuelta.
Fue rara fénix, que su cuerpo mismo,
quiso abrasar en encendidas guerras,
porque su vida renovase el vuelo;
y si un tiempo rigió las anchas tierras,
hoy extiende desde ellas al abismo
su sacro imperio, y el empíreo cielo.»

Aparte de estas teorías, que no ofrecen gran originalidad, consideramos que no se ha prestado atención debida a unos versos del «Diálogo entre la naturaleza y las dos artes pintura y escultura», en los que precisamente se ofrece la posibilidad de superar la misma doctrina de la imitación, entendida en sentido literal. Se trata de la respuesta de la pintura al argumento sostenido por la escultura:

«Yo soy bulto y corpulencia,
y tu un falso parecer...»

Para Jáuregui la ficción sería esencial al arte:

«El esculpir o pintar
ficción ha de ser forzosa
y habiendo de ser fingido
lo pintado y lo esculpido
bien debe ser maspreciado
lo que finge el relevado,
y le aumenta el colorido.

Escultura

«Mi relieve no es ficción

Pintura

No, mas el arte esencial
es fingir lo natural».

El carácter de ficción del arte en relación con la naturaleza llevó a Platon a su desestimación en la «República». En cambio, en Jáuregui, le sirve de fundamento para exaltar a la pintura: indudablemente el poeta español estaba en la vía que conducía a la formulación de la independencia ontológica del arte. Por otra parte la transcripción de sus versos ha podido servir de argumento demostrativo de su capacidad para ofrecer la expresión poética de un tema retórico.

BND