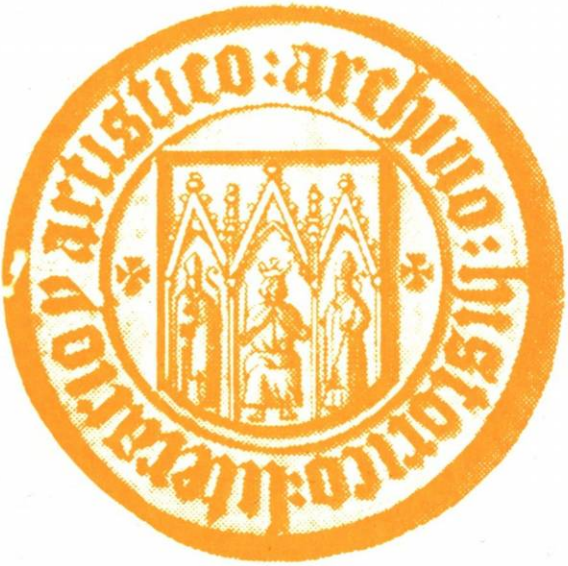
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1993

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Imprenta Pinelo - Avda. de las Erillas (La Pañoleta) - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1993

TOMO LXXVI
NÚM. 233

SEVILLA, 1993

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1993 SEPTIEMBRE-DICIEMBRE Número 233

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

RAFAEL GAMERO GARCÍA

FRANCISCO MORALES PADRÓN
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
JUANA GIL BERMEJO

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: AVDA. MENÉNDEZ PELAYO, 32
TELÉFONO 455 00 28 Y 455 00 29
41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

Páginas

ARTÍCULOS

HISTORIA

NAVARRO SAINZ, José M.ª: *Diego de Merlo, Asistente de Sevilla (1478-1482)* 5

GONZÁLEZ ARTEAGA, José: *Los Marañón: Un ejemplo de familia innovadora en la burguesía sevillana* 23

CANO PAVÓN, José M.ª: *El Congreso de Sevilla de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (1917)* 45

LITERATURA

RICO GARCÍA, José M.ª: *La Participación de Juan de Jáuregui en los Preliminares del Libro de Alfonso de Carranza «Diputatio de Vera Humani Partus...»* 59

LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Homenaje a Lola Luna comentando su edición de una comedia de Ana Caro* 75

GRIFFIN, Clive: *Brígida Maldonado «ynprimidora» sevillana, viuda de Juan Cromberger* 83

ARTE

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos: *La construcción de las dependencias catedralicias del ángulo suroeste y su repercusión en el urbanismo sevillano* 121

SERRERA, Juan Miguel: *El eje pictórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI* 143

GARCÍA TAPIAL, José-RAMÍREZ REINA, F: *Identificación del trazado de la Muralla de Sevilla en el sector de la puerta de la Barqueta* 155

MISCELÁNEA

HERRERA GARCÍA, Antonio: *Comunicaciones presentadas a los cinco últimos Congresos (VII al XI) de Profesores Investigadores de la Asociación «Hespérides». Temas relativos al antiguo Reino de Sevilla* 167

VALDIVIESO, Enrique: *Un dibujo inédito de Francisco Pacheco* 177

LIBROS

TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 179

CRÍTICA DE LIBROS

PORRAS ARBOLEDAS, Pedro A.: *Ordenanzas de la muy noble, famosa y muy leal ciudad de Jaén, guarda y defendimiento de los reinos de Castilla.* Por Manuel González Jiménez 197

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII.* Por Rafael Cómez Ramos 198

DIRECCIÓN DE ARCHIVOS ESTATALES: *Diccionario de Terminología Archivística.* Por Antonia Heredia Herrera 200

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *Alfonso X (1252-1284).* Por Alfonso Franco Silva 202

MORENO OLMEDO, M.ª Angustias: *Catálogo del Archivo Histórico de la Alhambra.* Por Antonia Heredia Herrera 205

LITERATURA

SECCIÓN 6.ª
(CIENCIAS FILOSÓFICAS, HISTÓRICAS Y FILOLÓGICAS)

Feliciano Candau Pizarro, rector de la Universidad de Sevilla (Presidente)
Luis Montoto Rautenstrauch, cronista de la Ciudad
Casto Vilar, catedrático del Instituto General y Técnico
José de Castro y Castro, decano de la Facultad de Filosofía y Letras
Francisco Pagés y Belloc, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras
Fco. Murillo Herrera, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras
Claudio Sanz Arizmendi, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras
Germán Latorre Setién, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras
Juan M.ª Aguilar Calvo, doctor en Filosofía y Letras
Javier Dasso de la Vega (no consta su actividad)
Santiago Montoto de Sedas, académico
Manuel Chaves Jiménez, licenciado en Filosofía y Letras

SECCIÓN 7.ª (CIENCIAS MÉDICAS)

Gabriel Lupiáñez, catedrático de la Facultad de Medicina (Presidente)
Antonio Salvat, catedrático de la Facultad de Medicina
Juan Muñoz Muñoz, farmacéutico militar
Manuel Fontán, farmacéutico militar
Manuel Segura, odontólogo
Antonio Rodríguez Palacios, veterinario municipal
Blas Tello, profesor auxiliar de la Facultad de Medicina
Manuel Vela, médico y redactor jefe de la Revista Médica
Juan A. Ruiz de la Riva, médico

SECCIÓN 7.ª (CIENCIAS APLICADAS)

Luis Molina, ingeniero de Caminos
Ildefonso Gómez Santiago, director de la Academia Politécnica Sevillana
Aníbal González, arquitecto
Antonio González Nicolás, ingeniero de Minas
Luis Rodríguez Caro, teniente coronel de Artillería
Ramón Marquerés, ingeniero industrial
Carlos Morales Antequera, ingeniero jefe de la Granja Agrícola
Manuel Velasco de Pando, ingeniero industrial
Antonio Fontán de la Orden, ingeniero militar
Mariano Sanz, profesor auxiliar de la Facultad de Ciencias
José L. Calvo, ingeniero de Caminos
Miguel Bermejo, ingeniero de Minas
Vicente Traver, arquitecto

LA PARTICIPACIÓN DE JUAN DE JÁUREGUI EN LOS PRELIMINARES DEL LIBRO DE ALFONSO DE CARRANZA *DISPUTATIO DE VERA HUMANI PARTUS*...

En el exiguo catálogo de las obras dibujadas por Jáuregui se incluye la atribución de un retrato de Alfonso de Carranza (Lám. 1), grabado por Pedro Perret para los preliminares del libro *Disputatio de vera humani partus naturalis et legitimi designatione,* impreso en Madrid en 1628, y cuyo autor era el mismo Carranza. Las razones que justificaban esta atribución las exponía Miguel Herrero en un trabajo dedicado a la labor de Jáuregui dibujante, realizado en la conmemoración del tercer centenario de la muerte del poeta sevillano: «La atribución a Jáuregui de este dibujo fue ya sugerida por Barcia, atento al dístico latino que se lee al pie del grabado: *Conceptus tanti spirans genitoris imago/ Aeternam mentis praecinit ore suo./ Don Io. de Iauregui Amico* (1).».Después concluía: «Por mi parte, creo muy difícil poder negar la atribución a Jáuregui del retrato de Carranza (2).»

En la calidad del dibujo cifraba también Herrero la indudable autoría de Jáuregui, ya que observaba con Lafuente Ferrari que Perret, grabador de la plancha, cuando realizaba buriles de su creación no obtenía unos resultados tan óptimos. Esta consideración, junto con las alabanzas que dedicaron a Jáuregui sus contempráneos, lo llevaban a juzgar que «era un especialista en retratos de portadas de libros (3)». El argumento que aducía Miguel Herrero

(1) HERRERO, Miguel: «Jáuregui dibujante». *Arte español,* Madrid, 1941, págs. 8-9.
(2) *Ibid.*
(3) HERRERO, Miguel: Art. cit., pág. 9. La aseveración no deja de ser injustificadamente generosa, dado el escaso número de testimonios gráficos, realizados por Jáuregui, que se han conservado. Como afirma Miguel Herrero, suyo es el retrato de Ramírez del Prado que aparecía al frente de su obra *Pentecontarchum sive Quinquaginta Militum Ducem* publicada en Amberes

no tenía validez porque adjudicaba la ejecución al buril de la plancha a Pedro Perret padre (4), que había muerto en 1625, y por tanto el autor del retrato de Carranza, fechado en 1628, sólo puede ser obra de Pedro Perret hijo, grabador que no llegó a alcanzar la maestría de su padre ni su reconocimiento público. La confusión entre padre e hijo se mantuvo durante muchos años, aunque González de Amezúa, en su edición del epistolario de Lope de Vega (5), en 1941, incorporó el retrato de Carranza al catálogo de obras de Pedro Perret hijo.

Para nosotros, teniendo en cuenta la organización de los preliminares del libro de Carranza, no hay ninguna duda sobre la autoría de este retrato. Causa extrañeza que en los bosquejos de catalogación de los dibujos de Jáuregui se discuta la atribución de esta estampa y, sin embargo, haya pasado absolutamente desapercibido el grabado que sirve de frontis al libro (Lám. 2), que

---

en 1612. Más recientemente, Juan Matas Caballero adjudica a la invención de Jáuregui 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* (Cfr. JÁUREGUI, Juan de: *Poesía*, Ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 33).

(4) Miguel Herrero no especifica este extremo en su trabajo, por lo cual hemos de pensar necesariamente que se refería al padre, burilista de gran prestigio y autor de una copiosa obra como retratista. La figura del hijo, sin embargo, ha pasado muy desapercibida por la historia del grabado español y ha sido reconstruida a partir de trabajos posteriores a los de Miguel Herrero. La historia de la calcografía española debe mucho al burilista Pedro Perret padre. Nació en 1555. Se formó en el círculo de Pièrre Brueghel y Martin de Vos. Fue discípulo de Cornelio Cort, nombre estrechamente ligado a la ilustración editorial del Renacimiento. Su trayectoria en España comienza con el contrato suscrito en 1584 para trasladar al cobre los dibujos de los planos del Escorial de Juan de Herrera. Este proyecto termina en 1589, año en el que las estampas del Escorial se venden junto al libro de Juan de Herrera *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial*, impreso por la viuda de Alonso Gómez el mismo año de 1589. Al margen de este contrato, Herrera le encargó grabar la perspectiva del Altar Mayor, que está firmada en 1598. En 1585, haciendo caso omiso de una de las cláusulas del contrato que le impedía realizar trabajos marginales, graba el retrato de la emperatriz Margarita de Austria, primer jalón de su reconocida especialidad en el retrato al buril. En 1595 se le concedió el título real de grabador de cámara. Su actividad en Madrid se va a centrar eminentemente en el libro. Al menos son treinta y cuatro los libros conocidos para los que grabó estampas. De entre sus retratos destacan el de San Ignacio que menciona Pacheco en su *Arte de la Pintura*, el de Mateo Alemán que aparece en la primera parte de *El Guzmán*, o el del monje jerónimo Llanos para su *Methodus curationis animorum* (Madrid, 1600). Hasta 1963, año en el que Matilde López Serrano publicó una Cédula real por la cual se deduce la fecha de la muerte del grabador, no se supo que había fallecido en 1625 (Cfr. LÓPEZ SERRANO, Matilde: «El grabador Pedro Perret» en *El Escorial. 1563-1963, IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1963, págs. 689-716; la cédula real aludida se muestra en la pág. 715). Para todo lo relativo a las estampas del Escorial, cfr. CERVERA VERA, Luis: *Las Estampas y el Sumario de El Escorial*, Madrid, 1954; y «Documentos relativos a las estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial», en *L.C.D.*, CLXIV, número 2, 1952, págs. 352 y ss. Antonio Gallego le dedica una breve reseña en su *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979, págs. 125-127.

aparece firmado por «Don Juan de Jáuregui, inventor» y «P. Perrete f [ecit]», nombre del grabador, además de constar la fecha y el lugar de edición del mismo. Esta lámina nunca ha sido incluida entre las obras gráficas del sevillano.

Se trata de un buril de 285 x 293 milímetros. Cuatro figuras alegóricas dispuestas simétricamente en forma de cruz latina representan el conjunto iconográfico. En la parte central de la zona inferior de la lámina se halla sentada sobre un trono la justicia, en postura hierática, sosteniendo en sus manos los atributos que le son propios: la espada y la balanza. A ambos lados, elevadas sobre dos pedestales que culminan en dos remates piramidales, están encerradas en dos hornacinas las figuras de Lucina, coronada por media luna, y de Apolo, con el pelo encendido; ambas con antorchas. En la parte superior, en el tímpano de la construcción, aparece Natura sentada en un escueto paisaje. Muestra, desnudo el torso, la multiplicación de sus senos. De las cornisas y el tímpano pende un paño donde aparecen inscritos el autor y el título del libro centrando el conjunto de la composición. Además de la leyenda en latín que acompaña a cada una de las figuras alegóricas, sobre el pedestal con molduras en el que descansa la representación de Apolo aparece el nombre del *inventor,* Juan de Jáuregui, y sobre el plinto, el nombre del grabador. Las letras están también grabadas al buril. La plancha está bien trabajada. El buril traza el volumen a base de finos entrecruzamientos de líneas que consiguen las sombras del modelo arquitectónico.

(5) Cfr. GONZÁLEZ DE AMEZUA, Agustín: *Epistolario de Lope de Vega Carpio,* t. III, Madrid, Real Academia Española, 1941, pág. 361. Gracias al trabajo de González de Amezúa en el apéndice del tercer tomo de su edición del epistolario de Lope de Vega hoy se pueden discriminar buena parte de las obras del padre y del hijo, que durante mucho tiempo habían sido atribuidas a Pedro Perret padre. Al hijo adjudica el retrato de Lope de Vega que aparece al frente de la edición príncipe de los *Triunfos divinos* (1625), una estampa alegórica que representa a Felipe I, Carlos V y Felipe II, dos retratos al buril de Felipe IV (1633 y 1636), el retrato de Alonso de Carranza (1628) que nos ocupa, y dos copias realizadas en planchas distintas de la magnífica lámina grabada por Pontius, que representaba al Conde Duque de Olivares. Amezúa no tiene un juicio muy favorable sobre él como dibujante, aunque sí lo considera un buen entallador cuando tiene ante sus ojos un modelo bien diseñado por otro dibujante. Su opinión sobre el retrato de Carranza es muy laudatoria: «Con excepción de un retrato, el de Alonso de Carranza, admirablemente sentido y magistralmente ejecutado, lleno de vida y de expresión, único que parangonarse por su mérito con el de Lope, todos los demás que he visto de Perret, hijo, son mediocres...» (*ob. cit.,* pág. 366). No sugiere González de Amezúa que fuese Jáuregui quien diseñó el grabado, sino que lo considera invención del propio Perret.

González de Amezúa observa en la firma de las estampas de Pedro Perret hijo algunos detalles que la diferencian de la de su progenitor. El hijo firma a veces con el nombra castellanizado de Pedro Perete, cosa que nunca hizo el padre (en las dos láminas que figuran al frente del libro de Carranza aparece *P. Perrete).* Además al lado de la inicial P. del nombre de pila, colocaba el hijo una *«o»* volada que representaba la abreviatura, rasgo que nunca empleó el padre (en el retrato de Carranza aparece la abreviatura). La partida de defunción fecha su muerte el día 8 de abril de 1639.

El tratado de Carranza fue celebrado en su época y, en consecuencia, la estampa fue igualmente reconocida. Don José de Pellicer en sus *Lecciones Solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1630), cuando comenta el epitalamio de las *Soledades*, escribe a propósito del verso gongorino: «Y la que Juno es hoy a nuestra esposa» (*Soledad I*, v. 819):

> Presidía como Iuno a las bodas, y como Lucina a los partos. Lo que don Luis quiso dezir es que su boda fuesse dichosa con la assistencia de Iuno, como Iuno, y tuviesse muchos y felices partos, assistiendo Iuno como Lucina. Todo lo que de Iuno Lucina se puede dezir, dixo nuestro amigo don Iuan de Iauregui en una dissertacio[n] que hizo al libro de partos de Alfonso de Carrança, defendiendo o explicando la lámina que dibuxo al principio (6).»

También uno de los repertorios bibliográficos más importantes de nuestra literatura, *El Manual del Librero Hispano-Americano*, de Antonio Palau y Dulcet, menciona el grabado de Jáuregui en la descripción del libro de Carranza (asiento 44.942): «*Disputatio de vera*... (1628) fol. frontispicio dibujado por Juan de Jáuregui, grabado por Perretz en 1628, retrato 26 h. 684 p. 34 h.».

Las causas por las que no se advirtió la existencia de este grabado hay que imputarlas al deficiente estado de conservación de muchos de nuestros libros del siglo XVII, cuyos papeles, tintas, cubiertas y caracteres tipográficos, eran usualmente de muy pobre calidad. Hay que pensar también que entre los escasos lujos de ornamentación que se concedió al libro del seiscientos fue la costumbre del frontis grabado calcográficamente, tirado aparte y, por tanto, en muchas ocasiones, mal cosido o deficientemente pegado al cuerpo del libro. Esto ha facilitado el deterioro o desaparición de muchas de estas estampas (7).

Como nos advertía el testimonio de Pellicer, la participación de Jáuregui en el libro no se reduce al dibujo del frontispicio y a la más que probable autoría del retrato de Carranza. Los preliminares incluyen primero una carta de Alfonso Ramírez del Prado (Lám. 3), amigo común de Jáuregui y Carranza, «*DON ALPHONSUS RAMIREZ DE PRADO D. IOANNI DE IAUREGUI HISPANIARUM ET GENTIUM REGINAE SUPREMAE HIPPODAMO* ». En ella, tras elogiar la factura e invención del dibujo: «*...aditumque Regia illius molis a te perquam ingenio se excogitatum summa cum voluptate contemplatus*

(6) PELLICER, José de: *Lecciones Solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1630, pág. 502.

(7) Los dos ejemplares del libro de Carranza que hemos consultado, pertenecientes a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (signaturas 218/49 y 193/118), conservan el frontis; pero de uno de ellos ha desaparecido el retrato de Alfonso de Carranza.

sum: visa sunt omnia tanto opere dignissima: TE etiam Architecto non aliena», solicita de Jáuregui la explicación de algunos elementos del grabado, a saber, por qué dibujó a Lucina en lugar de a Juno, cuando era opinión unánime que tenían una misma y única identidad: *«Unum tamen, discendi gratia, non animo carpendi, exquirere decreveram. Qua de causa Lucinae illi, quam primae paginae adpunxisti, videaris potius Lunae, quam Iunoni ornatum cultumque tribuere? Quandoquidem confentiens tum veterum, tum recentium Scriptorum pinio eandem Lucinam, eamdem Iunonem esse crediderit, ita ut passim nomem munia confundat.»*

A continuación, Jáuregui le responde por medio de una extensa disertación escrita en un elegante latín humanístico: *«DON IOANNES DE IAUREGUI D. Alphoso Ramirez de Prado, Su.»* (Lám. 3). Este escrito es el único testimonio extenso del poeta escrito en latín. Éste y los demás textos que componen los preliminares del libro de Carranza no han sido incluidos en los repertorios bibliográficos y catálogos que de su obra se han hecho (8).

La disertación representa una muestra que amplía el reconocimiento del sevillano como autor versado en el manejo del latín y docto en el conocimiento de las fuentes clásicas. Es también una prueba más de la incesante actividad intelectual que ejerció en el dominio de los saberes humanísticos.

El texto tiene las características comunes a la disertación de tema mitológico. En ella, el autor despliega su *varia* erudición articulada sobre los argumentos de autoridad que justifican la defensa de su tesis: la necesidad de diferenciar la identidad y las funciones de las dos diosas mitológicas.

Desde el punto de vista genérico es una epístola humanística de carácter

---

(8) José Jordán de Urríes editó una décima compuesta por Jáuregui que se encontraba en los preliminares de otro libro de Carranza. *El ajustamiento y proporción de las monedas de oro, plata y cobre...*, Madrid, por Francisco Martínez, 1629. Los versos de esta décima eran:

Pudo ingeniosa porfía
Unir, aunque desiguales,
Las monedas y metales
En política armonía.
Insignes honores fía
Su autor al tiempo inmortal,
Pues ya le será, en señal
De eternidades que hereda,
Estatua toda moneda
Materia toda metal.

(cfr. JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, José: *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, pág. 143).

erudito-filológico. Muy atento a los postulados del género, el exordio constituye un ejercicio de *humilitas* intelectual —admite retóricamente que ha errado, para complacer a Ramírez de Prado, aunque después va a demostrar lo contrario— y de exaltación de la amistad que le une a su interlocutor: *«NUDA LUCINAE delineatione, DISERTE ALPHONSE, futurum sperabam quemque parturitionis opem, muniaque (incassum Iunoni attributa) LUNAE propria, deinceps agniturum: sed cum TE, nostra aetate Iurisprudentia, bonisque litteris ade pollentem, his adhuc haesitare viderim, e re nostra diudico publica attestatione, dubio a te proposito fieri fatis.»*

Después de una extensa introducción, en la que a través de numerosas autoridades (Apuleyo, Terencio o Plauto) reconoce la arraigada opinión por la que Juno, esposa de Júpiter, presidía los partos y la honraban con el nombre de Lucina, expresa brevemente la *narratio* de su discurso: restituir a Lucina a su primitivo estado y liberar a Juno de las competencias en el parto humano: *«SED ego atantorum virorum auctoritate adhuc arceri non potui, quominus LUCINAM manu velut militari, & iudiciorum more praetermiss, o in integrum restituerem, & Iunonem ab oficiis & muniis partitudinis humanae eximerem omnino...»*

Para el proceso argumentativo va a rastrear el conjunto de las fuentes clásicas que aluden a Lucina y a Juno. Primero se remontará hasta las griegas, ya que éstas nunca confundieron a Juno con Lucina, pues Diana o Luna fue la única auxiliadora de las parturientas. Para probarlo recurre a Orfeo, Platón y Teócrito; después, a las autoridades latinas que siguen la antigua opinión de los griegos: Horacio (lib. 3, od. 22), Ovidio (lib. 9, [*Metam.*]), Marcial (Epig. 12 y 13), Catulo, Varrón, etc.

La epístola se extiende en el encadenamiento de argumentos de autoridad, una forma de amplificación común a la de los comentarios monumentales (9), hasta desembocar en la conclusión, donde se repite con solvencia la tesis expuesta en la *narratio*: reponer a Lucina en su prístino estado y demostrar que Juno está libre del cuidado de los partos:

> SIC NOVE Mythologicis, & quibus vis (ut praeposuimus) harum rerum disquisitoribus in pristinum statum reponimus Lucinam: cui certe & a melioribus Romanorum temporibus (quippe sub Antonino floruit puleius) fraus in suis prturitionibus fieri coepit. Et harum

(9) En los comentarios monumentales, el texto, a veces, era sólo un pretexto para hacer gala de erudición en las diversas materias del saber, entre ellos el mitológico. Cfr. los comentarios de Fernando de Herrera sobre Lucina y Diana (H-492 y H-526) en sus *Anotaciones* (ed. GALLEGO MORELL, Antonio: *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 497 y págs. 510-511).

subinde expertem demonstravimus (Hphv) Iunonem Iovis coniugem.

Finalmente, Jáuregui, riguroso en extremo con los dictados del género epistolar, se despide atenta y elegantemente de su amigo: *«Haec nobis, ERUDITISSIME ALPHONSE, qua exquiris, causa, ut soli Deae Triformi occursum, opemque in partubus tribaendam existimaveremus. Vale & vive BONO litterarum PUBLICO, AC TUA iam lucem videntia demonstrarunt.»*

El segundo escrito, dirigido a los lectores, es un autocomentario en el que Jáuregui describe detalladamente el contenido iconográfico por él dibujado.

El debate, copioso en documentos, sobre la hermandad entre la poesía y la pintura detectó la voluntad de parangonar teóricamente el estudio de la literatura y de las artes aún no liberales. R. W. Lee y A. Chastel coincidieron en señalar a Leon Batista Alberti como el tratadista que dio el impulso decisivo para consolidar los intentos de aplicación de las fases retóricas de la elaboración del discurso a las etapas de la preparación y ejecución de la obra pictórica. Esta transferencia metodológica quedó formulada de forma definitiva en el planteamiento de Alberti: *inventio-circonscriptione, dispositio-compositione* y *elocutio-receptione di lumi* (10). Si bien las causas de esta adaptación eran la necesidad de poseer un sistema doctrinal propio y similar al de las artes liberales y de subrayar la invención del artista como cualidad espiritual que permitiera la dignificación intelectual y no manual del proceso creador, la consecuencia más inmediata fue la definición de las artes plásticas por comparación con las artes liberales, especialmente con la retórica (11). De este hecho resulta que el análisis de las obras plásticas haga propios algunos criterios y técnicas del examen de textos poéticos. El estudio de esta circunstancia, insuficientemente considerada, abriría nuevas perspectivas para la consideración de la deuda que la teoría de las artes plásticas mantuvo con la ciencia retórica (12).

No escapó a nuestros tratadistas la voluntad de parangonar poesía y cul-

(10) Cfr. LEE, Rensselaer W.: *Ut pinctura poesis. La Teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 21-22; y CHASTEL, André: *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 114-116.

(11) Cfr. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991 (segunda edición), págs. 61-63. De gran interés son las opiniones al respecto de Brian Vickers contenidas en su obra *In defence of Retoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988 (fundamentalmente el capítulo «Retoric and the sister arts).

(12) En el autocomentario de Jáuregui que presentamos, se observan precisiones concernientes a las fuentes iconográficas, al decoro o a la pintura de caracteres, que tienen un parecido ostensible con el tipo de glosas más común en las anotaciones de textos literarios.

tura. Calvo Serraller, en un reciente trabajo (13), toma como referencia, para ilustrar la intención de aplicar los presupuestos teóricos que gobernaban el arte poética a las artes del dibujo, el libro III de la *Noticia para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen...* (Madrid, 1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, dedicado por entero a «La emulación y competencia que tienen la pintura y las artes del dibujo con la poesía».

Pacheco destina el capítulo primero del libro II del *Arte de la Pintura* a la «División de la pintura y sus partes». Siguiendo a Paulo Lomazo, Alberti y Dolce, fundamentalmente, justifica la adaptación del sistema tripartito de la retórica. De él extraemos una de las citas de Dolce que sirven a su razonamiento: «La suma de la pintura (a mi juicio) se divide en tres partes: en invención, debuxo y colorido. La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar. El debuxo es la forma con que representa la mesma historia. El colorido sirve en vez de las varias tintas con que pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas (14)». De la cita se desprende el especial acento que se otorga a la invención. La extensa literatura artística del siglo XVII se afana en ensalzar las cualidades inventivas y la sustentación teórica de las mismas.

Una de las consecuencias derivadas del tratamiento desmesurado de la invención en los tratados y documentos de la época fue necesariamente la importancia, también desmesurada, que en la exégesis de la pintura y de las obras gráficas se concedió a la iconografía y a los argumentos que la inspiraban en las obras concretas. El autocomentario de Jáuregui a su grabado es un notable testimonio de esta circunstancia.

Los tratadistas antiguos se limitaron a precisar el argumento de la obra de arte, a describirla iconográficamente. Se aplicaron a elucidar y comentar qué representaban, sin preocuparse de los rasgos formales o materiales de la misma. Julián Gállego resume este hecho de forma concluyente: «Para leer un cuadro antiguo hay una gramática ineludible que se llama iconografía» (15).

El artista había de esforzarse para satisfacer a un público muy exigente en iconografía, muy familiarizado con las imágenes y, en general, bastante despreocupado por las calidades estéticas. A estas condiciones hay que agre-

---

(13) CALVO SERRALLER, Francisco: «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español» en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, págs. 187-203.

(14) PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 281.

(15) GALLEGO, Julián: «Iconografía: ejercicios de lectura», en VV.AA., *El Siglo de Oro de la pintura española*, ed. cit., pág. 182.

gar la influencia decisiva de la contrarreforma. La ideología tridentina exigía una rigurosa observancia del decoro, lo cual implicaba a veces una minuciosa descripción de los elementos iconográficos para garantizar su ortodoxia. Para poder entender las consecuencias derivadas de la contrarreforma en este dominio estético, bastaría leer el curioso título de este tratado de moral publicado en Madrid el año de 1632: *Copia de los pareceres y censuras de los Reverendísimos Padres Maestros y Señores Catedráticos de las Insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas.*

El mismo Pacheco, que había desempeñado tareas censoras para el Santo Oficio, destinó buena parte de su *Arte* a justificar desde los dictados contrarreformistas algunas de sus obras (16). Otro elemento que se sigue de la estrechez ideológica inspirada por Trento fue la escasez de representaciones mitológicas realizadas por los artistas españoles (17).

Este conjunto de circunstancias determina que los análisis y comentarios de pinturas y obras gráficas se centren casi exclusivamente en los argumentos pictóricos; esto es, en la invención.

El grabado alegórico de Jáuregui representa en sus imágenes dioses de la teología pagana: Natura, Apolo y Lucina, además de la Justicia. El comentario, pues, se desarrolla en dos direcciones para justificar la presencia de estas figuras en la estampa. Primero la explicación ceñida de las imágenes alegóricas y de los símbolos que portan como atributos. Después señala las fuentes de donde toma los argumentos, las figuras y los motes o leyendas que rotulan cada una de ellas. Así pues, el autocomentario lo consagra a la *inventio*. También dedica observaciones a la *dispositio*. En el texto se deslizan algunas referencias sobre la localización de las imágenes en el conjunto de la composición. El autor nos informa sobre su voluntad de anteponer el título de la obra, que ocupa un lugar de privilegio en el grabado centrando el conjunto. Igualmente justifica el emplazamiento que le reserva a Natura:

> Etenim Praestatissimae Alphonsi a Carra[n]za DISPUTATIONIS inscriptioni «De vera naturalis & legitimi partus designatione ad

(16) Vid. las aprobaciones que Pacheco solicita para las pinturas incluidas en su *Arte*, y muy especialmente las siete cartas que censuraron y aprobaron la iconografía del Crucificado con cuatro clavos. Con las aprobaciones que publica en su tratado obtiene un reconocimiento público. Cfr. PACHECO, Francisco: *ob. cit.*, págs. 139, 281, 550, 632 y 728 y ss.

(17) Jonathan Brown subraya que esta carencia era inversamente proporcional al gusto que los coleccionistas mostraban por las escenas mitológicas (cfr. BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, 1990, pág. 211).

debitam Iustitiae distributionem», omnibus aptior visa est NATURAE praeposita adumbratio: quand hoc unum illi maius, quod hominum inter excelsa eius opera, MATER.

A renglón seguido explica la leyenda que corona al icono: *«rerum alma parens»*; añade sus fuentes, suscitadas por Orfeo, Cicerón y Columela; además, cifra en la etimología de los términos la elección del mote:

> Titulum praefiximus RERUM ALMA PARENS ab Orphei, Ciceronis, Columellaeque dicteriis conflatum, & quia ALMA ab alendo, PARENS a pario.

La importancia que Jáuregui dedica a las leyendas refleja la interrelación que había entre la literatura de empresas, la emblemática y las distintas formas de heráldica, que constituyen un corpus heterogéneo de una misma actividad gráfica diversificada en varios géneros (18).

Las fuentes de donde extrae la multiplicación de las ubres, de Natura son la antigüedad clásica (*Antiquitatem imitati*), sin especificar, y de forma particular, una moneda de Adriano descubierta en tiempos de León X. La fuente numismática a la que alude Jáuregui es referencia señalada también por Cesare Ripa: «Mujer desnuda que aparece con los pechos hinchados por la leche, y sosteniendo un buitre en una mano, tal como puede verse en una de las medallas de Adriano, Emperador (19)». Jáuregui omitió en su grabado y en su comentario la figura del buitre, símbolo de la materia y de lo corruptible del hombre; significado ajeno a la representación del grabado y, por tanto, de escasa pertinencia.

Analiza a continuación la ubicación de la figura de Apolo, explica su argumento: el trascendental papel que desempeña en la generación humana,

---

(18) Jáuregui también nos dejó un testimonio de la literatura de empresas, la citada *Explicación de una empresa de don Enrique de Guzmán, agente por merced de S.M. en la causa de la limpia concepción*. Esta fue una de las pocas contribuciones de Jáuregui a la controversia concepcionista de aquellos años. En su explicación de la empresa realizada por Juan Antonio del Alcázar, Jáuregui pone toda su erudición al servicio de la elucidación de la iconografía y de la leyenda representadas en la empresa. El método seguido en su explicación es muy similar al que desarrolla en su autocomentario (Cfr. JORDÁN DE URIES Y AZARA, José: *Ob. cit.*, págs. 145-148).

(19) RIPA, Cesare: *Iconología*, vol. II, Madrid, Akal, 1987, pág. 121. Sabemos que Jáuregui manejó una de las primeras ediciones italianas de la obra de Ripa, probablemente la edición de Milán (1602), que es una réplica exacta de la del príncipe (Roma, 1593) o bien la de Padua (1611). En la contribución que Jáuregui hizo al *Memorial informatorio por los pintores* introdujo un largo texto en italiano de la *Iconología*. Para la influencia en España de la obra de Ripa y sus ediciones cfr. la edición moderna española aquí citada, págs. 21-24.

anota sus atributos, e indica su fuente: Lucrecio. Añade a este esquema una cita erudita extraída del poeta Próculo. Finalmente, comenta la leyenda que le adjudica: *«Ex uno capite profluit ardor»* (de una sola cabeza fluye el fuego); su fuente es también Lucrecio.

Aplica la misma estructura para el comentario de la figura de Lucina: ubicación, argumento y su justificación: una mano liberada para acudir con presteza a los menesteres, mientras en otra sostiene una antorcha. Las fuentes que aduce son Higinio y, especialmente, Pausanias. Para la leyenda recurre nuevamente a Lucrecio: *«Omnimodis occursans officiensque»* (con todos los medios sale al encuentro y se pone delante), así habló Lucrecio de la Luna, aunque explica que con otro propósito:

> ...Demum accinit Titulus: OMNIMODIS OCCURSANS OFFICIENSQUE, a Lucretio, de Luna, fic (alio licet in proposito) eloquoto.

En último lugar se ocupa de la representación de la Justicia. En su comentario se extiende más que en las otras ilustraciones en la disposición. Aclara que su localización en la parte inferior de la lámina no obedece a un orden determinado por la importancia conceptual de la figura en el conjunto, ya que las restantes ilustraciones vienen a ser sus servidoras: *«Huius denique molis novissimo loco (nec inferiorum quidem, cum cetera velut ilustrationi deserviant»*. La Justicia, coronada y luciendo un suntuso collar, aparece sentada sobre un trono; esgrime una espada en la mano derecha y alza una balanza en la mano izquierda.

Si aceptamos la formulación de las diferentes estrategias de análisis entre iconografía e iconología propuestas por Panofsky, por la cual la iconografía se centra en la descripción y clasificación de las imágenes, y la iconología en su interpretación contextual, podremos admitir que Jaúregui conjuga este doble ejercicio en su comentario. A propósito de la inclinación de la espada hacia abajo en lugar de mostrarla enhiesta (como aparece en otras figuraciones) arguye que las razones que le han llevado a adoptar esta decisión están ligadas al contenido del libro, puesto que en él se demuestran leyes acordes con la naturaleza y no hay necesidad de hacer uso de la espada justiciera. Aunque hay algunas adversaciones a su argumento: se tratan también en la obra las circunstancias del parto expósito, supuesto y abortivo:

> IUSTITIAM collocavimus: (Domus a Porticu designatae, Dominam) & quidem ore recto cum allis notissimis insigniis: ut quae omnia aequa pensitatione trutinat & perspicit. Nisi quod gladium, alia vibrans, detorsimus, denotantes, hacce nostri Carranzae SCRIPTIONE penitissimis naturae (in quibus gladio

ultore non est opus) iura accomoda praecipue demostratum iri. Nam etsi de poenis expositi, supossiti abortivique partus agatur, hace velut incidenter isti trastioni obveniunt: & poenae subinde istae maiore ex parte in arbitrio iudicantium constitutae sunt.

En este caso, Jáuregui no indica las fuentes de donde extrae la composición. No obstante, toda ella responde a las representaciones más comunes de la Justicia (20). La *Iconología* de Cesare Ripa presenta siete descripciones distintas que proceden de otras tantas fuentes. La del grabado de Jáuregui recoge en parte los atributos que en ellas aparecen. Vamos a seleccionar de las entradas de Ripa aquellos rasgos que más convienen a la imagen representada por Jáuregui. En la primera descripción («Justicia. Según lo explica Aulo Gelio») podemos leer:

> Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima vista, adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga... (21).

(20) Jáuregui conocería con toda seguridad el soneto de su tío Juan de Salinas que llevaba por título: «Al Pontificado de Sixto V, que pacificó toda la tierra de su jurisdicción con grandes castigos, ahorcando muchos delincuentes, sin perdonar a ninguno, con lo cual se podía andar con seguridad por los caminos y vivir en poblado». En él representa Salinas a la Justicia con los atributos que le otorga Jáuregui en el grabado:

Si el que tiene la cruz en el zapato,
y sucede en el título y posada
del clérigo valiente, cuya espada
vengó del otro Malco el desacato,
goza del soberbísimo aparato,
que requiere la carga encomendada
por muchos años más que en la pasada
edad apacentó Silvestre el hato;
será la doncelleja, que curiosa
mira con cuantas entra la romana;
recuestada y temida eternamente;
y los que la campaña deleitosa
matizaban de roja sangre humana,
verán al Tíber de famoso puente.

Henry Bonneville, estudioso y editor de Salinas (Cfr. SALINAS, Juan de: *Poesía Humana*, Madrid, Castalia, 1988, págs. 348-349), señala que el primer terceto permanecería oscuro, «a no acordarnos de que el famoso pintor Rafael Sancio (1483-1527) había colaborado en la decoración del Vaticano, siendo uno de sus frescos más notorios la representación de la Justicia, personificada por una mujer de hermoso rostro (*la doncelleja*) que, empuñada la espada con la diestra, *mira* hacia la *romana*, a la que mantiene con la mano izquierda», y concluye: «los versos de este soneto aluden, a todas luces, a esta representación que Salinas pudo contemplar en 1585, estando en Roma» (ed. cit. pág. 349). Es muy probable que Jáuregui conociera también el fresco de Rafael, sin embargo la imagen de la Justicia que representa en su lámina es demasiado convencional como para poder especular sobre una fuente concreta de la misma.

(21) RIPA, Césare: *Ob. cit.*, vol. II, pág. 9.

Tres de las entradas de la *Iconología* señalan los atributos de la espada y la balanza, como en nuestra lámina. Otra hace sujetar a la figura «un haz hecho de varas, junto con una segur que va liada con ellos; mientras, con la izquierda, sostendrá una llama de fuegos» (22). Los símbolos de la espada y la balanza los explica en la descripción que va encabezada por el rótulo: «Justicia recta que no se pliega ni a la amistad ni al odio»:

> La espada en alto simboliza que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ninguno de sus lados, ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona; haciéndose de este modo para el más adecuado mantenimiento del Imperio.
>
> Por lo que respecta a la balanza, se tiene por explicado con lo que ya dijimos cuando hablábamos de la cuarta de las Bienabenturanzas (23).

Sólo en una de las descripciones que nos da Ripa aparece sentada la Justicia. Se trata de la que tiene por fuente las medallas de Adriano, de Antonino Pino y de Alejandro:

> Aparece sentada, significándose con ello la gravedad correspondiente a los sabios, por cuya razón los Jueces han de sentenciar sentados en sus estrados (24).

Jáuregui toma ahora la leyenda de Horacio: *«In natura potest iusto scernere iniquum»* (En la naturaleza puede de lo justo separar lo inicuo). El rótulo sirve como concesión al argumento que había empleado para justificar la inclinación de la espada, ya que con él pretende demostrar que la Justicia no es del todo ajena a los hechos naturales:

> Quibus insuper denotare intendimus no[n] adeo IUSTITIAM a rebus Naturae alienam, ac ipsa NATURA, aequi & iniqui expers, a IUSTITIA.

Para concluir su autocomentario, Jáuregui se refiere al autor del libro, cuyo nombre ha dispuesto sobre el título en un paño que pende de las cornisas y del tímpano de la construcción representada en el grabado. Ensalza a Carranza con estas palabras finales:

---

(22) *Ibid.*, págs. 9-10.
(23) *Ibid.*, pág. 10.
(24) *Ibid.*, pág. 11.

Et simul huius DISPUTATIONIS Auctorem (Naturae penetralium & arcanorum diligentem, priumque suae Sacrae Professionis exquisitorem, Iuri & IUSTITIAE condignum locum, sedemve parantem) Commendare curamus.

La descripción de estos preliminares sugieren algunas breves reflexiones. De su lectura queda la impresión de que Jáuregui entiende que el contenido alegórico del grabado posee siempre un carácter enigmático. La presencia de las leyendas, como si de emblemas se tratasen, confirman esta suposición. El ideal estético del sevillano se basa en el principio de la dificultad docta, consustancial para él a la naturaleza misma del arte. Como Ripa exponía en el proemio de su *Iconología*, en la alegoría no podía ser evidente la relación de analogía entre el concepto que se alegoriza y los atributos que lo simbolizan. La relación de semejanza entre uno y otro sólo podía ser captada por una operación del entendimiento y nunca ser producto del hallazgo inmediato de los sentidos. Esta idea, que Jáuregui comparte, justifica por sí sola el predominio de la invención en cualquiera de las artes figurativas.

Por último, no se puede olvidar la importancia del conjunto arquitectónico en el que se enmarcan los elementos de la composición en el grabado. A él aludía Ramírez del Prado en su carta de los preliminares del libro cuando elogiaba el ingenio que había creado la portada de esa regia mole, diseño que no le parecía impropio de la calidad de su arquitecto:

...Aditumque Regia illius molis a te perquam ingenio se excogitatem summa cum voluptate contemplatus sum: visa sunt omnia tanto opere dignissima: TE etiam Archetecto non aliena.

Jáuregui nombra el conjunto empleando el mismo término que Ramírez del Prado: *moles*. A la Justicia la señala como señora de la mansión designada por el pórtico (*Domus, a portica Designatae, Dominam*).

Algunas líneas más arriba notábamos la indigencia material del libro barroco y su pobre ornamentación. Esta se reducía al especial esmero que se puso en la ejecución de las portadas, caracterizadas por la tendencia a representar conjuntos arquitectónicos, especialmente retablos y altares. Ejemplos excelentes son la portada al buril de Cornelio Boel para los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (Madrid, Imprenta Real, 1616), obra de Cristóbal Suárez de Figueroa. Testimonio brillante de esta modalidad de grabado lo representa la portada en forma de retablo escultórico de Francisco de Herrera el Viejo para los *Comentaril in Summam Theologhiae St. Tommae,* impreso el año 1623 en Sevilla.

La cuidada composición del frontispicio es signo del interés por otorgar

a la página valores estéticos nuevos. El frontis del libro tiene, además, el significado trascendente de fachada o puerta que deja franco el camino hacia el interior de la mansión (*Domus, a porticu designatae*) de la sabiduría. C. Cresti al referirse al significado simbólico de las portadas de los libros escribe: «La composición del frontispicio entendido como significación simbólica de fachada –«de entrada» y como tal imaginado *«sub specie»* arquitectónica bajo la apariencia de una portada adornada y construida según los trazados modular y armónico. También en este caso los modelos formales de la arquitectura representan los «depósitos» preferidos de imágenes y estructuras de los que se extraen con frecuencia» (25). Al valor trascendente de los frontis grabados en los libros, se debe añadir el afecto que los pintores españoles del Siglo de Oro demostraron por la utilización de los fondos arquitectónicos en sus obras (26).

Hemos querido en estas páginas ofrecer un grabado desconocido de Jáuregui y un texto crítico igualmente ignorado. El primero amplía el conocimiento de la actividad de Jáuregui como pintor. El segundo nos presenta dos géneros de discurso de los que no conocíamos testimonios en latín de su autor. Por un lado, una disertación erudita que nos pone en contacto con el rigor intelectual de Juan de Jáuregui, en un ejercicio cercano a los largos discursos de fuentes mitológicas de los comentarios monumentales a los autores clásicos, y por otro lado, un comentario sobre una obra gráfica, tipo de discurso que comparte algunos planteamientos comunes con las anotaciones de textos literarios, con las que Jáuregui estaba muy familiarizado.

José Manuel RICO GARCÍA

---

(25) CRESTI, C.: «Artes decorativas, cultura e instrumentos de proyecto» en el catálogo de la exposición *Florencia y la Toscana de los Médicis en la Europa del Quinientos. El poder y el espacio. La escena del príncipe,* Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1984, pág. 183.

(26) Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Los fondos arquitectónicos de la pintura del Siglo de Oro» en *El Siglo de Oro de la pintura española,* ed. cit., págs. 223-242. A propósito del empleo de fondos arquitectónicos en la pintura escribe: «Raro fue el pintor del Siglo de Oro español que no dotase a alguno de sus cuadros de un fondo de arquitectura» (pág. 223).

Lámina 1. Retrato de Alfonso de Carranza.

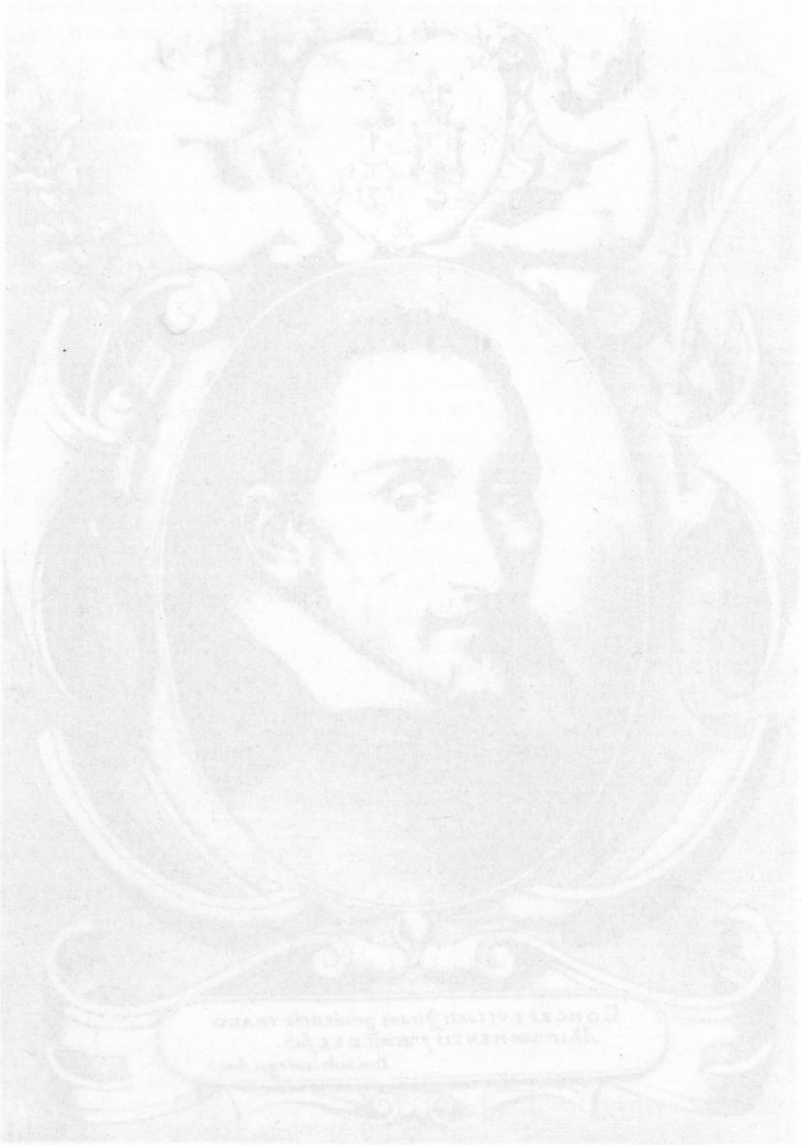


Lámina 2. Frontispicio del libro.

DON ALPHONSVS RAMIREZ
DE PRADO D. IOANNI DE IAVREGVI
HISPANIARVM ET GENTIVM REGINÆ
SVPREMAE HIPPODAMO.

Eſtibulum DISPVTATIONIS de humani partus & legitimi deſignatione *à Doctiſſimo* ALPHONSO CARRANZA *compoſitæ, aditumque Regiæ illius molis à* TE *perquàm ingeniosè excogitatum ſumma cum voluptate contemplatus ſum: viſa ſunt omnia tanto opere digniſſima:* TE *etiam Architecto non aliena. Vnum tamen, diſcendi gratia, non animo carpendi, exquirere decreveram. Qua de cauſa Lucina illi, quam prima pagina adpinxiſti, videaris potiùs Luna, quàm Iunoni ornatum cultumque tribuere? Quandoquidem conſentiens tum veterum, tum recentium Scriptorum opinio eandem Lucinam, eandem Iunonem eſſe credi derit, ita ut paſſim nomen & munia confundat. Verùm* TE *non levi aliqua ratione adductum ſic exiſtimaſſe putarem, quam operæpretium erit aperuiſſe nobis, & multorum animis omnem dubitationem exemiſſe. Vive & vale, ô Muſarum & dulce decus meum.*

Tuus ex animo.

DON IOANNES DE IAVREGVI
D. Alphonſo Ramirez de Prado, Suo.

NVDA LVCINAE delineatione, DISERTE ALPHONSE, futurum ſperabam quemque parturitionis opem, muniaque (incaſsùm IVNONI attributâ) LVNAE propria, deinceps agniturum: ſed cùm TE, noſtrâ ætate Iuriſprudentiâ, boniſque litteris adeò pollentem, his adhuc hæſitare viderim, è re noſtra diiudico publicâ atteſtatione, dubio à TE propoſito fieri ſatis. Et SCRIPTIONI noſtri ALPHONSI A CARRANZA ſequentia (non parũ adcinentia) primitùs delibanda præfigere. ¶ RECEPTISSIMO & inveterato Antiquæ Theologię Gentilitiæ tractatorum placito, exiſtimantium, Iunonẽ Iovis coniugem atque ſororẽ partubus præfuiſſe, & hanc LVCINAE cognomine (Lunæ ſeu Dianæ re verâ debito) cohoneſtantium, fuit *Plautus* notiſsimâ illâ invocatione uſus: *Iuno* LVCINA *tuam fidem*, & Terentius: *Iuno* LVCINA *fer opem* cum *Catullo*, *Varrone*, atque *Cicerone*, in quibus conſimilem invocationem obſervamus. Et apertiſsimum ſubinde huiuſce rei adſeveratorem notamus *L. Apuleium in Metamorphoſi*, dicentem: *Magni Iovis germana & coniuga, quam cunctus orientis Zygiã veneratur, & omnis Occidens* LVCINAM *appellat*: & mox: *Quòd ſciam ſolet pragnantibus periclitantibus ultrò ſubvenire*: quorum priora, ab alijs prætermiſſa, ſic intelligo, ut Græcia in Oriente (Romanis conſtituta) Iovis coniugem *Zygiam* vocita-

Plaut. in Aulular.
Teren. in Andria.
Catùl. in carmine ſecul.
Varro lib. 4. de ling. Lat.
Cicero 2. de nat. Deor.
Apulei. lib. 6. Metamorph.

¶ 2 vocit-

Lámina 3. Página de los preliminares: carta de Ramírez del Prado a Juan de Jáuregui y la respuesta de éste.