

JÁUREGUI, LECTOR DE GÓNGORA: ENTRE LA CENSURA Y LA IMITACIÓN POÉTICA

JUAN MATAS CABALLERO
Universidad de León

«Y si Vm. me pregunta cómo, siendo tales, las he leído tan de espacio i tengo noticia dellas, respondo que assí es verdad, que he visto con mucha atención éste y los demas escritos de Vm.»¹.

I

Jáuregui no mentía cuando confesaba que había leído con mucha atención no sólo el gran poema de don Luis de Góngora, sino también el resto de su creación poética. De otra manera, difícilmente hubiera podido realizar su aguda crítica contra las *Soledades*. El envenenado opúsculo de Jáuregui rezumaba, sin duda, un profundo conocimiento del poema gongorino, que ponía de manifiesto el sagaz estudio al que lo había sometido su autor. Al fin y al cabo, al ser el primero en salir a la palestra censurando por escrito la gran creación del poeta cordobés (al margen de los «pareceres» y los que conforman el llamado «cauce epistolar» de la polémica), y hacerlo, además, con el tono y la dureza con los que se empleó, nuestro autor se veía en la obligación de no errar en sus juicios (aunque, desde luego, no hay que exagerar la importancia del *Antídoto* en lo que a su carácter de estudio poético se refiere, tampoco hay que menospreciar la lucidez crítica demostrada por Jáuregui al poner el dedo en la llaga de las cuestiones más características del estilo gongorino), pues debía de sospechar, por un lado, que su «panfleto» sería ávidamente leído por el encon-

¹ JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto*, ed. de E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México, 1960, p. 138.

do público cortesano que seguía de cerca la suerte del poema de don Luis. De esa manera, por una parte, debía esforzarse por dar gusto a quienes, como él, combatían la nueva manera poética y, por otra, tenía que argumentar sus juicios y aderezarlos convenientemente, ya que el propio Góngora podría salir en su defensa con las armas que, a su juicio, lo distinguían². Pero el joven Jáuregui no había calculado bien del todo su estrategia, pues su *Antídoto* salió a la calle en un momento en que las cosas empezaban a rodar ya en favor de don Luis, quien, al parecer, lo leyó, «se rio mucho i no se le dio nada»³. Y, desde luego, el maduro poeta andaluz no estaba para guerrillas de papel ni de salón, y prefirió dejar su defensa en manos de su docto amigo el abad de Rute. Fernández de Córdoba se empleó a fondo examinando uno por uno todos los puntos del escrito jaureguiano y refutándolos con precisa y certera argumentación. La recurrencia de Góngora a su amigo erudito y el brillante ejercicio de éste nos revela de nuevo que el opúsculo jaureguiano no era tan sólo una sarta de insultos e improperios, sino que, muy al contrario, el sevillano demostraba un profundo y agudo conocimiento del quehacer literario de don Luis.

Lo que sucedió después es bien conocido: Jáuregui y los detractores de Góngora vieron cómo su propuesta poética —sustentada en la *oscuridad* como factor estético— se alzaba triunfante, y la «nueva poesía» silenciaba definitivamente los ecos⁴. La voz de don Luis se multiplicó hasta el

² Los insultos de tipo escatológico tuvieron un gran protagonismo a lo largo de la polémica gongorina, y el sevillano espetaba a don Luis como un gran lidiador con semejantes instrumentos: «Assí, las más vezes dexan a Vm. por señor de el campo, viéndole enpuñar un soneto pedorro o merdoso, i al menorete un Monóculo o Cagalarache (...). Exprima Vm. sus conceptos i agudeças las más atinadas o privadas (uso de este lenguaje por ser el de que Vm. más gusta), o llueba sobre cada sylaba de éstas una gruessa de sonetos, que en esa parte yo me doy por vencido», *ibidem*, p. 85.

³ Véase ROBERT JAMMES, «L'*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *BHi*, LXIV (1962), pp. 193-215.

⁴ No está en mi ánimo ofrecer una exhaustiva bibliografía acerca de la batalla en torno a las *Soledades*, pero no me resisto a caer en la tentación de reseñar algunos de los últimos títulos que han aparecido sobre el tema: EMILIO OROZCO, *En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969; «Nuevos textos de la polémica de las *Soledades*», *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 283-294; LUIS IGLESIAS, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *BBMP*, LIX (1983), pp. 141-203; JOSÉ M.ª MICÓ, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 401-472; MANUEL M.ª PÉREZ LÓPEZ, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad, 1988; Juan Matas, «Una cala en la polémica epistolar de la batalla en torno a Góngora. Cascales contra Villar», *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 67-83; «La presencia de los poetas españoles en la polémica en torno a las *Soledades*», *Criticón* (en prensa). Pero la panorámica más reciente y completa sobre el tema se debe a JOAQUÍN F. ROSES, *La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo xvii (El problema de la oscuridad)*,

punto de resonar en todos los poemas de la época, pues nadie, gongorino o antigongorino, pudo resistirse ante el fulgor y la fuerza de su palabra.

Nuestro Juan de Jáuregui, el más pertinaz detractor del poeta cordobés, tampoco quedó al margen del poder de atracción de la poesía gongorina. Quizás resulte sorprendente —o cuando menos, paradójico— semejante afirmación, pero es muy probable que su detenida y atenta lectura de la obra de don Luis acabara por seducir a quien pretendía anularla radicalmente, (Quién sabe si bajo tanto insulto no descansaba una tácita y reprimida admiración por la obra del cordobés⁵.)

Ahora bien, no debemos pensar que en la poesía de Jáuregui se aprecia una evidente huella de las *Soledades*, pues ya se cuidó mucho nuestro poeta de caer en semejante «error», sino que la poesía de don Luis sirvió, en alguna que otra ocasión, como modelo de su quehacer poético (al margen de que en la obra jaureguiana pueda verse una cierta presencia ocasional de determinados rasgos de la poesía del cordobés —normalmente se trata de aspectos que fueron genuina creación, o recreación, de don Luis: cultismos léxicos, fórmulas gongorinas, acusativo griego, etc.—, pues nuestro autor nunca llegó a utilizarlos de forma reiterada hasta convertirlos en características de su propio estilo)⁶. Claro que no me refiero a aquellos poemas en los que Jáuregui siguió el modelo del cordobés con el fin de parodiar los aspectos más característicos de su estilo; como ocurre, por ejemplo, con la subtitulada *Canción lúgubre* o el *Epílogo más que poético de la vida desta Santa*⁷, que aparecen en las *Rimas jaureguianas* de 1618.

Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1992 (que en breve será publicada por Támesis).

⁵ En su intento por humillar más aún al poeta cordobés, Jáuregui llegó a reconocer el valor de su poesía satírico burlesca, aunque bien es cierto que con el ánimo de negarle su capacidad como poeta serio, apto para la poesía heroica: «Digno es Vm. de gran culpa, pues aviendo experimentado tantos años quán bien celebraban las burlas, se quiso passar a otra facultad tanto más difícil i tan contraria a su naturaleza, donde a perdido gran parte de la opinión que los juguetes adquirieron. Yo confieso con mucho gusto que a escrito Vm. en este mundo donaires de incomparable agudeça, y por el mismo caso me lastimo de que no aya auido quien predique a Vm. aquellos Dístichos con que la Musa persuadió a Marcial», *Antídoto*, ed. cit., pp. 138-139.

⁶ Véase el Capítulo II. «Lenguaje poético», de mi trabajo *Juan de Jáuregui: Teoría poética y obra lírica*, Córdoba, Universidad, 1989, pp. 183-432.

⁷ Se trata de los poemas 41 y 68, respectivamente, según la enumeración que realizo en mi edición de la *Poesía* de Jáuregui (Madrid, Cátedra, en prensa): En el primer poema el sevillano parodia con un claro espíritu satírico burlesco los rasgos más característicos del cordobés, sobre todo el elemento fundamental de su propuesta estética: la *oscuridad* (véase, aparte de mi comentario al poema en la citada edición, mi trabajo *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, Sevilla, Diputación Provincial, 1990, pp. 136-146). Y en el segundo —como acertadamente me comentó R. Jammes— Jáuregui combina paródicamente caricaturas de hipébaton con la sistematización del desplazamiento de acento que Góngora había introducido y comentado festivamente en su romance «De la semilla caída» (LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé, Madrid,

Me refiero al poema titulado *Acaecimiento amoroso* que, a mi juicio —y demostrar esta hipótesis es uno de los objetivos del presente trabajo—, se inspiró en la canción de Góngora «Corcilla temerosa»⁸. El recuerdo de que tan sólo dos años antes nuestro autor había divulgado su agrio *Antídoto*, y la convivencia en sus *Rimas* de esta silva y de las dos parodias gongorinas aludidas no hace sino aumentar esa extraña sensación de paradoja que suscita la simple idea de que nuestro poeta se haya atrevido a *imitar* a aquel cuya poesía había combatido tan acerbamente.

II

De momento, conviene señalar que, de ser cierto el influjo de la canción de Góngora, nuestro autor, lejos de fijar su atención en cualquiera de sus dos grandes obras, vuelve su mirada hacia un poema que el entonces joven poeta cordobés compuso en 1582, cuyo estilo distaba de la «hipertrofia verbal» que tanto despreciaba el sevillano, y cuya relevancia en el *corpus* de la poesía gongorina no pasaba de un discreto segundo plano —al menos si nos atenemos a la atención que el poema ha despertado entre sus críticos—. No ocurría igual en el caso del poema de nuestro autor, puesto que todos los que opinaron acerca del *Acaecimiento amoroso* lo calificaron como una de las mejores composiciones jaureguianas y destacaron sus «cualidades pictóricas y musicales»⁹. El gran valor poético de la silva jaureguiana también exige, pues, que se concrete cuáles son los rasgos que tiene en común con la canción gongorina.

El principal paralelismo que podemos observar en los dos poemas es la coincidencia del tema y argumento: el fracaso amoroso del poeta que, pretendiendo conseguir a su ninfa, corre tras ella para darle alcance, e

Aguilar, 1972, 2.^a ed., núm. 69, pp. 191-194), dedicado precisamente a la beatificación de Santa Teresa.

⁸ El poema jaureguiano es el que aparece en mi edición con el número 33, mientras que la canción gongorina puede verse en *Obras completas*, ed. cit., núm. 384, pp. 566-568, y también en LUIS DE GÓNGORA, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José M.^a Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 54-58. Para las citas textuales de la canción de Góngora utilicé esta edición por la razón que explico más adelante, en la nota 19.

⁹ JOSÉ JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1889, p. 81. Karl Vossler aludió a la fama especial que gozaba esta «galante pieza de alarde» (*La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 102). Al margen de las opiniones de MENÉNDEZ PELAYO y de TICKNOR, más recientemente I. FERRER DE ALBA lo había considerado como «el poema más sensorial, más rico en recursos estilísticos» (en el «Prólogo» a su edición de las *Obras* de Jáuregui, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, I, p. LII); y MELCHORA ROMANOS también ponía el acento en el aprecio que la silva tenía para la crítica («La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 253-265, concretamente p. 258.

incluso la apostrofa de lejos con bellas palabras para que detenga su carrera; al final el poeta fracasa en su intento quedándose solo y abatido.

Ambos poemas podrían considerarse muy cercanos a la poesía venatoria de la época, si bien es verdad que en ellos se ha invertido el carácter tradicional de este tipo de composiciones, ya que ahora habría que hablar —como señala Robert Jammes— no de una caza real sino de una caza de amor en la que la ninfa —equiparada con la *corcilla*— no es la cazadora sino la perseguida por el poeta¹⁰.

El carácter cinegético de los dos poemas se ve, pues, reforzado por la presencia en ambos del motivo de la corcilla perseguida —como se acaba de señalar¹¹; pasaje que ocupa una extensión similar en ambos casos:

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio Aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa,
o murmurar corriente
entre la yerba, corre tan ligera,
que al viento desafía
su voladora planta:
(vv. 1-8) *Góngora*

Y como corcilla descuidada,
mientras las hojas tiernas y menudas
despunta de la yerba rociada,
que, al más leve rumor, el cuello enhiesta
y vuelve las agudas
orejas y la frente pavorosa
a la vecina selva o la floresta,
do con alada planta voladora
se embosca, y deja al cazador burlado;
(vv. 44-52) *Jáuregui*

¹⁰ A propósito del poema gongorino comenta ROBERT JAMMES que «la poesía cinegética está subtendida por la idea de la huida». «No es que sea exactamente venatoria, aunque la imagen inicial de la corcilla temerosa que emprende la huida a través del bosque esté tomada del dominio de la caza» (*La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 348-349).

¹¹ El carácter venatorio se reafirma en el poema gongorino en dos ocasiones más; la primera, cuando el poeta alude al calzado de la ninfa: «entre los lazos del coturno de oro» (v. 22); D. Alonso comentó al respecto que *coturno*, aparte de significar el calzado alto propio de la tragedia, también designaba al «usado por los cazadores y atribuido a las divinidades» (*Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974⁶, III, p. 193. Aparte de las explicaciones que los comentaristas gongorinos realizaron sobre el particular, también puede verse A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, II, pp. 300-301). La segunda ocasión en la que se ratifica el contenido cinegético de la canción se produce cuando compara la ligereza de la dama con la velocidad con la que los partos disparaban las saetas con sus arcos: «que del arco encorvado / la saeta despidе / del parto fiero la robusta mano» (vv. 40-42).

Pero las coincidencias no terminan sólo aquí, pues puede verse cómo nuestro autor emplea un léxico que había aparecido en el poema gongorino: *corcilla, selva, planta voladora, yerba*. Aunque también introduce ligeros cambios quizás con la intención de distanciarse y distinguirse del modelo:

corcilla temerosa	corcilla descuidada
ligera	alada voladora
verde selva umbrosa	vecina selva
voladora planta	planta voladora
viento	rumor ¹²

También puede observarse cómo frente al poema gongorino, al introducir Jáuregui el término de la comparación al principio del pasaje (*Y como*), su capacidad lírica queda un tanto reducida. Sin embargo, tal vez sea algo mayor el dramatismo de la silva al aludir en el pasaje concreto de la corcilla al hecho de que ésta consigue burlar a su perseguidor¹³; mientras que en la canción el motivo sólo se aduce para ponderar la velocidad de la ninfa, capaz de desafiar al viento.

En los dos poemas puede verse una nota de cierto erotismo que contribuye a la ponderación de los encantos de la ninfa y a que el deseo del amante sea más intenso. De esta manera, el fracaso o la imposibilidad de la realización amorosa nos presentará al final una imagen más patética del poeta. Góngora concentra en unos versos de la segunda estancia la imagen sensual de la amada, que se produce cuando el viento mueve sus cabellos que se rizan por la blanca espalda, o cuando la falda, en la huida de la ninfa, dejaba ver la blanca pierna; incluso el propio poeta explícitamente expresa el goce de sus ojos con semejante imagen:

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda,
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,

¹² Los primeros términos de estas dualidades corresponden, como puede comprobarse, al poema de Góngora y los segundos al de Jáuregui.

¹³ Jáuregui emplea en otro poema de sus *Rimas* —el soneto 11— esta imagen de la corcilla que goza de una larga tradición literaria; motivo éste que simboliza al Amor apresador que termina esclavizando al enamorado, quien previamente se había burlado de manera ingenua de aquél. Pero entre ese soneto y esta silva se observa una clara diferencia: mientras que en aquél la corcilla acaba siendo apresada por el sabueso, en éste la corcilla consigue librarse de su perseguidor. Desde luego, el motivo cumple una función diferente, y sus elementos adquieren una simbología distinta. En cualquier caso, el tópico del amor cazador o cazado aparece en MELEAGRO, *Antología Palatina*, 781 (v. 179), p. 404; 792 (XII, 80), p. 407; véase también *Anacreónticas*, VI, XI, XIV y XXX.

donde no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro.
Y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos.
(vv. 13-24)¹⁴.

El tono erótico resulta más intenso en la silva de Jáuregui, pues desde el comienzo alude el poeta al marco donde se produce la acción como un lugar tradicionalmente propicio en el que los jóvenes enamorados se entregan al amor:

En la espesura de un alegre soto
que el Betis baña, y de su fértil curso
cobran verdor los sauces acopados¹⁵,
donde el ocioso juvenil concurso,
la soledad siguiendo y lo remoto,
logra de amor los hurtos recatados¹⁶.
(vv. 1-6)

También el amante jaureguiano gozará con la contemplación de su ninfa («Yo, en tan alegre vista embebecido», v. 30). Aun admitiendo el tono idílico de ambos textos, lo cierto es que de un modo genérico el poema del sevillano resulta más real que el del cordobés. En el aspecto que se está comentando se puede mostrar un ejemplo de lo dicho, pues no resulta muy verosímil en la canción la carga erótica que experimenta el poeta corriendo tras la ninfa; mientras que en la silva la sensualidad se pone de manifiesto cuando el amante contempla ocultamente cómo se desnuda; camina y corre por el agua y, finalmente, se reclina en ella:

¹⁴ J. M.^a Micó comenta con acierto que en toda esta estancia se recuerda de cerca a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 527-530 (ed. cit., p. 55).

¹⁵ Jáuregui ubica la acción amorosa a orillas del Betis, río andaluz por antonomasia, y otorga al paisaje algunas de las características propias del *locus amoenus* —espesura, arboleda, verdor, río, soledad, lejanía...— aunque con unas pinceladas que le proporcionan unos rasgos claramente selváticos (véase E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, FCE, 1984⁴, I, p. 280). A Góngora no le había interesado la ubicación específica del lance amoroso, quizá no resultaba tan necesario como en el poema de Jáuregui habida cuenta de su corta extensión y del cauce estrófico empleado. Sin embargo, el carácter selvático del lugar resulta común a ambos poemas: Góngora habla de la *selva umbrosa* (v. 4), y Jáuregui de la *espesura* (v. 1), *bosque umbroso* (v. 175) y la *vecina selva* (v. 50).

¹⁶ La expresión *hurtos recatados*, que alude a los placeres furtivos, resultaba frecuente en la poesía latina. Este sintagma incide en la idea del placer que conlleva la oculta realización del amor; de hecho, podemos leer *dulcia furta* en las *Geórgicas*, IV, 346, de VIRGILIO; o *Furto gaudet* en *De Sexto Consulati Honori*, 7, de CLAUDIANO; y *dulci (...) gaudia furto*, en la égloga II, 7, de Nemesiano. Aunque quien sirvió, sin duda, de modelo a Jáuregui fue su paisano Herrera: «¡Ay tiernos hurtos de la noche oscura, / en el secreto y solo apartamiento!» (*Égloga II*, 169-170).

vi que, emboscada y de recelo ajena,
ya el cinto desceñido,
sus miembros despojaba del vestido:
dejóle, al fin, compuesto en la arena,
manifestando al cielo
de su desnuda forma la belleza.
Luego, a las puras ondas con presteza
la vi correr, do el cuerpo delicado
sintió del agua de repente el yelo
y suspendió su brío,
viéndose en la carrera salteado
con líquidos aljófares del río;
mas reclinóse, al fin, sabrosamente,
cubriendo de los húmedos cristales
toda su forma, de la planta al cuello.

(vv. 10-24)

Como hemos podido apreciar, la nota de erotismo se halla en ambos poemas, si bien es cierto que su concreción se realiza de forma diferente. En la canción de Góngora la escena tiene lugar al producirse la persecución del poeta; el elemento principal que interviene —más incardinado en la tradición literaria— es el viento; y nos ofrece una visión de la ninfa vestida, centrándose en las imágenes de su cabello, espalda y pierna. En la silva de Jáuregui la escena es mucho más estática; será el agua el elemento que ponga de manifiesto las voluptuosidades de la ninfa, quien se nos muestra totalmente desnuda, pero sin que el poeta se detenga de forma precisa en ninguna parte de su cuerpo —salvo la alusión a los *tiernos miembros*—. Lo cierto es que el mayor realismo del poema jaureguiano no ofrece, sin embargo, una sensación de mayor sensualidad. A mi juicio, el efecto erótico resulta mucho más poético en la canción, por ser menos explícita y directa, por insinuar y sugerir potenciando más la imaginación que la vista. De hecho, la sensualidad de la canción se pone de manifiesto en un pasaje mucho más breve y condensado que el de la silva. Incluso las imágenes, el léxico, recursos estilísticos que emplea Góngora, aun perteneciendo al acervo de la tradición literaria (el cabello ondeado por el viento, *blanca espalda*, *blanca nieve*) o tratándose de sus «genuinas» creaciones (*brújula*, *coturno de oro*, «*si trabajan los pies, gozan los ojos*»), resultan mucho más poéticas que las ya manidas (*líquidos aljófares*, *húmedos cristales*) o neutras (*cuerpo delicado*, «*toda su forma, de la planta al cuello*», *tiernos miembros*) que nos ofrece Jáuregui.

La carrera de la ninfa huyendo del poeta no podía faltar en ninguno de los dos poemas, pues precisamente la rapidez de la huida certifica y materializa la imposibilidad de ambos amantes —y, por extensión, de los hombres— de alcanzar a sus amadas —también generalizando, a las mu-

jerés¹⁷—. Aunque en el poema de Jáuregui se aprecia la descripción de dos carreras —la primera cuando la ninfa corre medio desnuda para bañarse, vv. 16-29—, será la segunda (vv. 53, 74-76, 83-94, 103-124) la que ofrezca el paralelismo con la carrera de la dama en la canción de don Luis (vv. 1-45). En los dos poemas la huida de la ninfa y la persecución del enamorado poeta es el lance que concentra y enmarca todo cuanto acaece y es contado por los poetas. Igualmente la carrera se convierte en uno de los elementos clave que acerca los textos a la poesía venatoria; en el poema de Jáuregui este carácter cinegético se ve aumentado porque el poeta, al motivo de la corcilla perseguida por el cazador, añade otra alusión relacionada directamente con el tema de la caza, el de la liebre perseguida por el can¹⁸. Ahora bien, si en el poema de Góngora la carrera se presenta algo descontextualizada, como si el poeta nos presentase la acción *in medias res* y el lector desconociese por qué se produce esa huida, en el poema jaureguiano vemos que la carrera tiene lugar porque el amante es descubierto en su actitud contemplativa por la amada, quien, asustada, emprende la huida. Desde esta perspectiva el poema de Jáuregui ofrece una secuencia narrativa mucho más completa, debida en gran medida a su mayor extensión.

Los rasgos que caracterizan, no obstante, la desenfrenada huida de la ninfa resultan bastante parecidos en ambos textos; incluso el léxico que emplea nuestro autor para aludir a la carrera apenas se diferencia del de Góngora:

«temerosa» (v. 1), «ligereza tanta» (v. 9)	<i>Góngora</i>
«... ligero curso amedrentado» (v. 53)	<i>Jáuregui</i>
«huyendo va de mí la ninfa mía» (v. 10)	<i>Góngora</i>
«del enemigo es justo que se huya; no del amante...» (vv. 59-60)	<i>Jáuregui</i>
«encomendando al viento sus rubias trenzas, mi cansado acento» (vv. 11-12)	<i>Góngora</i>
«Lleva mi ninfa al viento derramados de modo sus cabellos y tendidos» (vv. 83-84)	<i>Jáuregui</i>
«su fugitivo paso» (v. 29)	<i>Góngora</i>
«y el fugitivo curso...» (v. 153)	<i>Jáuregui</i>

¹⁷ Véase el comentario de ROBERT JAMMES, *La obra poética de Don Luis de Góngora...*, ob. cit., pp. 347-348.

¹⁸ «cual queda el can liviano que seguía / a la veloce liebre en la fragosa / sierra, donde ella pudo, cautelosa, / torcerse entre las matas y quebrarse; / él, ya que de cobralla desconfía, / descuida el pie ligero y, sin cansarse, / contempla sólo la difícil vía / y el rastro que dejó por los breñales / de su velluda piel, cuando huía / la astuta liebre a saltos liberales» (vv. 115-124); recuérdese sobre este aspecto la nota 11.

Si las semejanzas y paralelismos vistos hasta ahora resultan bastante claros, un nuevo elemento evidencia aún más, si cabe, la identificación entre ambos poemas: se trata de la alusión al conocido mito de Atalanta (referencia casi inexcusable en las poesías venatorias), que los dos autores emplean para ponderar la carrera de la ninfa, por un lado, y para justificar la parada de sus perseguidores amantes, por otro. Ahora bien, como se viene observando, si la referencia y la finalidad de la alusión a la fábula de Atalanta coinciden en Góngora y Jáuregui, su plasmación concreta nos ofrece ciertas diferencias que inciden, sin duda, en el resultado poético de los dos poemas¹⁹.

En el texto gongorino el poeta amante detiene su carrera persecutoria cuando la ninfa se vuelve para mirarlo. El poeta identifica, pues, su parada con la de Atalanta, quien detuvo su carrera por coger las manzanas de oro arrojadas por Hipómenes. Don Luis tiñe el poema de la dulce filosofía platónica del amor —la huella de Herrera²⁰, que se observa a lo largo de los poemas que comento, se aprecia aquí con más fuerza— que se ha expresado a través de los ojos de la amada (*süave luz, luces soberanas*) cuya capacidad seductora y cuyos efectos quedan equiparados con los de las manzanas de oro:

ella mi intento viendo,
vuelve a mí la serena
süave luz, y enfrena
mi dulce alcance, el mismo efeto haciendo
sus luces soberanas
en mí que en Atalanta las manzanas.
(vv. 31-36)

¹⁹ Al coincidir la alusión al mito de Atalanta en ambos poemas, puede afirmarse que Jáuregui conoció el poema de Góngora a través de la versión que incluía la tercera estancia, que es en la que aparece la mencionada alusión mitológica. He utilizado la edición de J. M.ª Micó porque recoge esta tercera estancia que no aparece en la de Millé; acerca de la historia textual del poema gongorino véase *ibidem*, pp. 51-52.

²⁰ El espíritu poético de Fernando de Herrera, en especial, el carácter neoplatónico de su poesía amorosa, asoma fácilmente en los dos poemas que comento. Pero, de un modo más concreto, también se observan muchas coincidencias entre la canción y la silva de Góngora y Jáuregui respecto a la *Égloga venatoria* del *Divino* (véase su *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 445-449). Así, podemos ver en la *Égloga* herreriana —escrita, según Cuevas, no después de 1580— algunos rasgos que aparecen en nuestros poemas: la ubicación de la acción (caza y caza de amor), el cabello de la ninfa, su ligereza, su ingratitud y esquividad, la huida de la dama, el apóstrofe del poeta enamorado y concretas alusiones, como la «ligera garça» (v. 53), «ciervo» (v. 130); por supuesto, el léxico también resulta bastante similar: «monte umbroso» (v. 2), «bosque» (v. 20), «con el cabello d'oro suelto al viento» (v. 29), «planta boladora» (v. 34), «selva deste río» (v. 48), «breñas» (v. 67), «fragosa» (v. 69), «hebras d'oro» (v. 80), «ingrata» (v. 84), «selva» (v. 106), «frondosa» (v. 115), etc.

En la silva jaureguiana el amante perseguidor se encuentra parado cuando se produce la mencionada alusión mítica. El poeta apostrofa unos cabellos de la ninfa que han quedado enredados en una rama de un árbol diciéndoles que él hubiera detenido su carrera por ellos de la misma forma que se detuvo Atalanta para coger las manzanas de oro:

«¡Oh lazos, dulce anuncio a mi severa
muerte, y a ejecutalla conjurados,
despojos de la prenda a quien adoro!,
bien pudo suspenderse mi carrera
por vuestro honor, cual su volátil planta
detuvo, atenta al oro,
la cudiciosa virgen Atalanta:
no es oro el vuestro de menor tesoro.
(vv. 129-136)

Jáuregui no identifica como Góngora el efecto que producen los elementos comparados (*ojos.manzanas*), sino que los dos motivos que relaciona son asociados por su color dorado (*cabello-manzanas*). Tampoco nuestro autor se halla distante de la filosofía amorosa recreada por el petrarquismo que ha divinizado la belleza de la dama hasta convertirla en un objeto de adoración por parte del enamorado.

La diferencia en la realización de ambas alusiones se puede elevar también, como aventuraba más arriba, a su resultado poético, porque los versos gongorinos que condensan la alusión mítica, aun siendo menores en número, ofrecen una capacidad poética mucho mayor que los de Jáuregui, y reflejan también con más fidelidad y belleza lírica el espíritu neoplatónico que envuelve la confesión amorosa del amante²¹. La distancia entre ambos poemas aumenta considerablemente cuando se analizan las restantes alusiones míticas que los dos poetas recrean. Pues, frente al mantenido lirismo y fuerza poética de las perífrasis mitológicas que Góngora emplea con el fin de convencer a la ninfa para que detenga su carrera (*Apolo*, vv. 50-51; *Dafne-Anajárate-Apolo*, vv. 66-72) —no sin claro e invertido tono ejemplarizante—, Jáuregui nos ofrece un número menor de simples y lexicalizadas alusiones (*Eco*, v. 81; *Titán*, v. 86) con una casi imperceptible funcionalidad poética.

Aún puede verse otro idéntico motivo en ambos poemas: se trata del

²¹ No hay contradicción alguna entre este pasaje y el que anteriormente se comentó en el que se observaba un tono ciertamente erótico, pues dentro del neoplatonismo amoroso podía tener cabida el deleite y goce de las bellezas sensuales proponiéndole al mismo tiempo la belleza y virtud del espíritu como el fin último (HERSCHEL BAKER, *The Dignity of Man: Studies in the Persistence of an Idee*, Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 248; O. H. GREEN, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, I, p. 103; y A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 170).

apóstrofe que el poeta dirige a la ninfa para que detenga su carrera. De nuevo las similitudes y diferencias se ponen una vez más de manifiesto. En el texto gongorino la intervención del poeta se produce cuando éste admite su cansancio e imposibilidad de alcanzar a la ninfa, entonces se dirige a ella (vv. 48-71) pidiéndole que se detenga, y argumentándolo de la siguiente manera: en primer lugar, le ordena sencillamente que se pare (vv. 48-49); le dice que ha empezado a atardecer (vv. 50-51); y que se detenga para que deje de sudar (vv. 52-54); enfatiza su crueldad y ligereza (vv. 55-60); y, finalmente, recurre a las alusiones míticas —comentadas más arriba— que ilustran el posible castigo que espera a la ninfa si no detiene su carrera (vv. 61-71). El apóstrofe del poeta, sin excursos que desvíen la atención, resulta conciso y concreto.

En la silva de Jáuregui el poeta apostrofa a la Ninfa con una intervención más breve (vv. 56-71), aunque más adelante continuará su discurso en dos ocasiones, si bien la última no va dirigida a la amada (vv. 97-102; 129-149-167). En su primera imprecación, en la que el poeta no se ha detenido diferenciándose así del texto gongorino («—entonces dije, y me arrojé tras ella—», v. 57), la petición a la dama se concreta de la siguiente manera: al principio le ordena simplemente que se detenga (v. 58); califica a la ninfa, al igual que el amante gongorino, como «ingrata», «soberbia»; y manifiesta que sus intenciones no responden a una realización física del amor, sino que enfatiza los rasgos idílicos de éste («adorar tu imagen bella»; «del amor vencido»). En el segundo apóstrofe, el poeta se dirige a la ninfa cuando está ya parado, y ratifica el carácter espiritual de su amor. En la última intervención, el amante no se dirige a la ninfa sino a sus cabellos enmarañados en la rama del árbol (vv. 129-149), que conserva, siguiendo la tradición del amor cortés, como prenda de amor (aquí se produce la alusión a Atalanta); y después habla a la rama del árbol para agradecerle que detuviera el cabello de su ninfa (vv. 150-167).

Esta múltiple intervención del poeta distancia el poema jaureguiano de su modelo, y ofrece una variedad y alternancia estilística que ameniza, y dinamiza, su lectura; por otra parte, la extensión del poema justificaría estos cuatro apóstrofes que casi con toda seguridad no hubieran existido si Jáuregui hubiese seguido más de cerca el texto gongorino, cuyos ecos se manifiestan, no obstante, de manera evidente:

«No huyas, ninfa, pues que no te sigo» (v. 48)	<i>Góngora</i>
«... ya, ninfa, no te sigo» (v. 97)	<i>Jáuregui</i>
«Enfrena, oh Clori, el vuelo» (v. 49)	<i>Góngora</i>
«detente, aguarda agora» (v. 58)	
«... reporta la huida» (v. 70)	<i>Jáuregui</i>
«Ten de ti misma duelo» (v. 52):	<i>Góngora</i>

«... que en vano pido
te duelas de mi daño, pues tampoco
sientes el tuyo...» (vv. 66-68);

Jáuregui

«tu bellissimo pie nunca ha dejado
estampa en el arena» (vv. 58-59);
«Mira que ofende el áspero camino
tus blandos pies...» (vv. 69-70)

Góngora

Jáuregui

Por último, los dos poemas concluyen con el fracaso de los amantes que no consiguieron dar alcance a la ninfa y que no pudieron satisfacer, por lo tanto, sus deseos amorosos. Pero, a pesar de este nuevo paralelismo, se aprecian ciertas diferencias en ambos textos. Góngora resuelve la situación con una notable frialdad que ensombrece la posible afectación ante el fracaso que pudiera padecer el enamorado perseguidor. El poeta muestra a través del envío, dirigido a la propia canción como era preceptivo, una neutra actitud en la que están ausentes cualquier nota sentimental o atisbo de tristeza o desdicha:

Quédate aquí, canción, y pon silencio
al fugitivo canto,
que razón es parar quien corrió tanto.
(vv. 73-75)

Pero esta conclusión no puede resultarnos extraña, pues, al fin y al cabo, en ningún momento a lo largo del poema, se ha percibido ninguna nota que pudiera hacernos pensar en una cierta trascendencia vital del sentimiento amoroso. El poema de Góngora respira una atmósfera de corte neoplatónico en cuanto a la concepción del amor se refiere, pero nada encontramos más allá de la manifestación de una simple atracción sensual que se desenvuelve perfectamente dentro de los convencionales y retóricos parámetros del sentimiento amoroso, vacío de toda significación sincera en consonancia con el perfil manierista de la canción.

El mismo componente final en cuanto al fracaso del intento amoroso nos ofrece la silva de Jáuregui. Pero esa coincidencia es tan sólo aparente, ya que, si bien es verdad que el poema de Jáuregui también se encuentra inmerso en el neplatonismo amoroso, y participa de evidentes rasgos petrarquistas e incluso de la tradición del amor cortés, lo cierto es que ese componente idealista del amor parece más sincero y vital en la silva —al margen de lo, lógicamente, cualquier lectura de tipo biográfico—, que, sin duda, ofrece una mayor dosis de realismo que el poema de don Luis. De hecho, el poeta se había preocupado por aclarar una serie de rasgos que contribuían a transmitir esa sensación de mayor verosimilitud y autenticidad, como la ubicación de la acción o la desnudez de la ninfa. Por otra parte, nuestro autor, siguiendo su tónica general a lo largo del poema, debía seguir a su modelo pero ofreciendo su contrapunto. Tampoco podemos

olvidar que entre el poema gongorino —1582— y el de Jáuregui —cuya fecha de composición desconocemos, pero que se publicó en 1618— media una importante diferencia temporal; distancia que se tradujo, sin duda, en una actitud distinta ante el tema del amor: por un lado, tenemos un amor ideal pero reducido a un simple juego intelectualizado, manierista, y por otro, un sentimiento amoroso igualmente idealizado, aunque con una concreción más sincera, y ante cuya imposibilidad surge la tristeza y el desaliento. Tal vez por todo esto el final, que debía estar en consonancia con el tono general del poema, tenía que ser necesariamente triste («desamparé yo, triste, el bosque umbroso», v. 126).

III

Si Jáuregui en su poema oscila entre las semejanzas y diferencias respecto a la canción gongorina, desde la perspectiva puramente formal del poema se distancia claramente de su modelo y reafirma su voluntad de creación individual. De hecho, una mirada al plano externo y superficial de ambos textos nos revela que el poema de Jáuregui tiene algo más del doble de versos que el de Góngora. Esa mayor extensión tenía que traducirse necesariamente en un desarrollo más amplio y detallado del tema, introduciendo nuevos elementos o motivos, recreándose en detalles solamente insinuados por el primer modelo, etc. La *amplificatio* de Jáuregui se ha centrado sobre todo —según se ha comentado— en la ubicación geográfica y temporal del lance amoroso, el mayor número de intervenciones directas del poeta; la detallada descripción del cuerpo desnudo de la ninfa, su baño y su posterior carrera; y la retórica valoración de los cabellos de la ninfa como prenda de amor.

La otra gran diferencia se halla en el tipo de composición poética que utilizan ambos autores. Góngora había empleado la canción petrarquista, que seguía el siguiente paradigma: *abC, abC: deeDfF*. Una canción que, aunque carecía del verso de enlace o *chiave*, incorporaba el envío o *commiato* cuya rima repetía la parte final de la *sirima*, dejando así suelto el primer verso: *DfF*. Por su parte, Jáuregui prefirió la silva a la canción; una silva que combinaba libremente endecasílabos y heptasílabos que no se atenían a ningún esquema previo de rima. Esta diferencia en el cauce poético utilizado no debemos traducirla, no obstante, como un recurso más que acentuaría la diferenciación entre ambos textos, sino que la elección de la silva por parte de Jáuregui tiene, sin duda, una motivación de tipo estructural y compositivo que debía crear la lógica y perfecta simbiosis entre todos y cada uno de los elementos que constituyen el poema. Nuestro autor emplea la silva porque el tema tratado se ajustaba perfectamente a ese cauce poético. No olvidemos que, al influjo de la

tradición venatoria, debemos unir en el caso del poema jaureguiano, otra veta igualmente importante, la de la tradición de las *Selve d'amore*, comenzada por Lorenzo Médicis, con las silvas que llevan ese mismo título y que giran en torno al pastor amante y no correspondido que se lamenta de su desdicha en el escenario de la selva²². Por otra parte, la mayor extensión del poema jaureguiano y la considerable *amplificatio* a la que somete la canción gongorina añade a su poema un sobretono claramente descriptivo y narrativo —a veces casi prosaico— cuyo discurso se adecua con más facilidad a la silva que a la canción, cuyos límites métrico-poéticos encorsetarían la libertad creadora de quien necesitaba, además, crear una perfecta simbiosis entre el marco escabroso y selvático que presidía la acción del poema junto a su solitario final, y el cauce métrico elegido, la silva, puesto que «escribir en *silva*, o en *selva*, es escribir en soledad»²³.

IV

Las semejanzas entre el poema de Góngora y el de Jáuregui no son tan escasas ni aisladas como para pensar que se trata de simples coincidencias o de huellas circunstanciales. Los paralelismos afectan al plan general del poema, tema, tradición poética, motivos mitológicos, léxico, es decir, prácticamente a todos los destacados aspectos que configuran la creación poética. Y, desde esa perspectiva, sólo cabe admitir que Jáuregui imita en su *Acaecimiento amoroso* el poema de Góngora «Corcilla temerosa». Nuestro autor reflejaba así, tal vez muy a su pesar, la rara esquizofrenia de quien a través de su imitación contribuía a inmortalizar a aquel a quien literariamente deseaba destruir. No obstante, al asumir las excelencias poéticas de don Luis, se atraía también, ¡cómo no!, parte de su prestigio²⁴

²² EUGENIO ASENSIO, «Un Quevedo incógnito: las *Silvas*», *Edad de Oro*, II (1983), p. 23; AURORA EGIDO, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)», *Criticón*, 46 (1989), pp. 27-28.

²³ M. MOLHO, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 49. Ya había afirmado K. Vossler en su viejo pero bello trabajo que el simple comienzo del poema jaureguiano resultaba suficiente «para vincular por siempre la palabra “silva” y la representación de selva o bosque a la idea de una forma poética libre y suelta», *La poesía de la soledad*, ob. cit., pp. 102-103. Acerca del complicado y difuso sendero de la silva en la poesía española del Siglo de Oro resulta esclarecedor la edición que del «I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro», celebrado en Sevilla-Córdoba, en noviembre de 1990, organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O., ha realizado B. López Bueno, *La silva*, Sevilla, Universidad, 1991.

²⁴ F. LÁZARO CARRETER, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119, concretamente pp. 88-89.

(quizá por ello también siguiera muy de cerca el *Polifemo* en la creación de su *Orfeo*²⁵). En este sentido, el caso de Góngora es único en nuestra literatura, pues, si la poesía de Garcilaso debió de esperar unas decenas de años hasta acabar convertida en clásica a raíz de los comentarios del Brocense y de Herrera, la creación poética gongorina experimentó la extraña circunstancia de ser duramente censurada y combatida al mismo tiempo que estaba siendo imitada, y tan sólo unos años después —como la de Garcilaso— sería prolijamente comentada.

Pero la imitación de Jáuregui no es servil, puesto que introduce una serie de variaciones e innovaciones que termina ofreciendo un resultado claramente distinto, en el que no vemos una sumisa repetición de ideas, sino que nuestro autor ha encontrado con su aportación personal al texto nuevas formas y modos de belleza poética. Jáuregui se mostraba de esa forma partidario de la imitación literaria que como principio estético era universalmente aceptado por todos, con lo que, con su modo de proceder, enlazaba con la propuesta de su paisano Herrera de combinar el ideal concepto de *mimesis* aristotélica con la teoría platónica reivindicativa del genio poético²⁶. Y es que, además, la imitación de Jáuregui no se circunscribe al poema del cordobés, pues las huellas de Garcilaso y del *Divino* menudean a lo largo de la silva, aparte de otros antecedentes clásicos (Ovidio y Horacio) o modernos (Petrarca, Tasso y Parabosco) que, sin ninguna dificultad, podrían haberse espigado, y que confirmarían la creación jaureguiana como un ejemplo no de imitación servil sino —como diría Lázaro Carreter— compuesta.

En cualquier caso, no dejaba de resultar extraño que Jáuregui imitase precisamente a su máximo rival. Pero no por ello puede hablarse de contradicción entre su creación literaria y su pensamiento crítico, ya que Jáuregui no toma como modelo las *Soledades* gongorinas —verdadero objetivo de sus ataques—, sino un poema concreto que, además, desde un punto de vista estilístico, se halla a años luz —aparte de los 30 ó 31 naturales que lo separaba— de la gran creación de don Luis, o al menos puede afirmarse que la canción que inspira el poema de Jáuregui no muestra, desde luego, la «hipertrofia verbal» causante de la oscuridad que tanto y tan agriamente atacó don Juan. Así, pues, no puede hablarse de contradicción alguna, como tampoco la hubo seis años más tarde, en contra de lo que algunos de sus coetáneos le censuraron, al publicar el sevillano su

²⁵ De hecho, en mi estudio *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética* (ob. cit., pp. 186-190) comento un pasaje del *Orfeo* donde, a mi juicio, el poeta sevillano sigue de cerca, o tiene muy presente, el *Polifemo* gongorino.

²⁶ A. VILANOVA, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, dir. G. Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 567-692, concretamente p. 582.

Discurso poético y su *Orfeo*²⁷. El *Orfeo* refleja una cierta evolución en la escala del cultismo poético, e incluso —como ya se ha insinuado— en algún pasaje concreto se pudo observar alguna huella del *Polifemo gongorino*; pero las claves lingüísticas y estéticas de las grandes creaciones de ambos poetas —y, por supuesto, su calidad literaria— son tan diferentes entre sí, como distantes quedan sus respectivas concepciones poéticas. En contra de lo que la crítica ha querido ver, no hay contradicción entre la creación literaria y el pensamiento poético de Jáuregui. En primer lugar, porque era incierto que el poeta sevillano imitase el estilo oscuro de don Luis y, en segundo lugar, porque el clasicismo teórico que definía su concepción literaria se hallaba en perfecta consonancia con el cultismo de su práctica poética, absolutamente alejada de los avatares que imponía la revolucionaria propuesta gongorina, sustentada en la *oscuridad* como factor estético de la «nueva poesía».

Lo que nadie puede cuestionar, sin embargo, es que en la creación poética de Jáuregui suenan, quizá con más frecuencia de lo que se piensa, los ecos de la poesía gongorina. Pero es que tal circunstancia resultó ser un fenómeno tan generalizado entre los poetas de la época, que —como señaló E. Orozco— absolutamente todos, apologistas y detractores del cordobés, quedaron gongorizados ya que nadie pudo evitar, ni tan siquiera de manera involuntaria, que en su obra se reflejara, aunque fuera pálidamente, el destello que emitía la creación poética de don Luis.

²⁷ En efecto, tras la publicación de estas dos obras tirios y troyanos dispararon contra Jáuregui, y lo hicieron con la misma contundencia con que él se había manifestado unos años antes. Los apologistas, e incluso el mismísimo don Luis («cisne gentil de la infernal palude»), vieron esta ocasión propicia para la revancha; y los partidarios de la «claridad» poética, es decir, Lope y los suyos, también lanzaron sus agrias pullas («o enseñad como escribís / o escribid como enseñáis») contra quien, a su juicio, los había traicionado acercándose a la oscuridad de la «nueva poesía» («la claridad te adore, / la tiniebla te admire»). Resumo esta pequeña polémica en torno a Jáuregui en mi trabajo *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética*, ob. cit., pp. 221-226. Pero, si la antipatía suscitada por quien, pretendiendo convertirse en el Apolo del Parnaso español no dudó en atacar a diestro y siniestro sin pensárselo dos veces, puede justificar, en gran parte, la causa de tales censuras, más difícil será disculpar a aquellos que sí vieron un verdadero viraje en la concepción estética del nuevo poema jaureguiano. Así llegó a analizar, por ejemplo, Jordán de Urríes —como representante de la rancia crítica de corte tradicionalista— la obra poética de nuestro autor distinguiendo «dos distintas maneras poéticas»: una primera, «hija del buen gusto», y una segunda, la de la «perversión» de ese gusto, aunque curiosamente robó a Góngora, en beneficio de otro cordobés ilustre, Lucano, la responsabilidad de haberlo llevado al *ateísmo poético* (*Biografía y estudio...*, ob. cit., pp. 77-107).