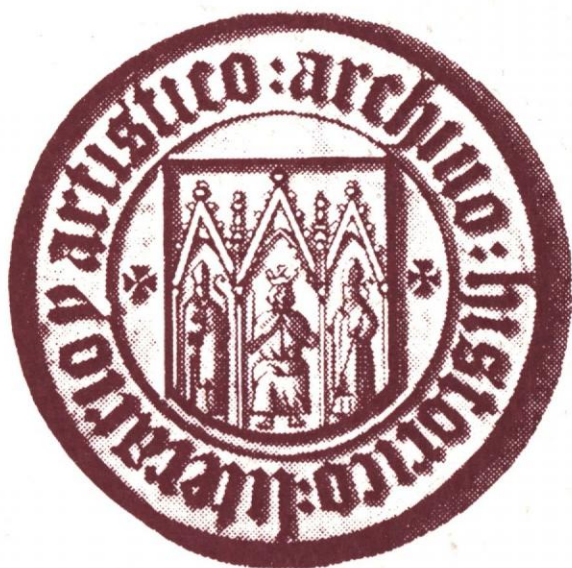


# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1991



ARCHIVO  
HISPALENSE



REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUARTERTRIMESTRAL

**ARCHIVO HISPALENSE**  
REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA



NUM. 22



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

ARCHIVO HISPALENSE  
REVISTA  
HISTORICA LINGÜÍSTICA  
Y LINGÜÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

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

Impreso en Imprenta A. Pinelo. Avda. de las Erillas, 7 - SEVILLA

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA  
1991



TOMO LXXIV  
NÚM. 227

SEVILLA, 1991

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1991

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 227

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1  
TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31  
41071 SEVILLA (ESPAÑA)

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

#### HISTORIA

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: *Morón de la Frontera y Enrique II. Los privilegios reales de 1378* ..... 3
- MARTÍN OJEDA, Marina, GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El archivo de la Contaduría de hipotecas de Écija* ..... 27
- GONZÁLEZ ARTEAGA, José: *Aprovechamiento y rentabilidad de las marismas del Guadalquivir* ..... 47

#### LITERATURA

- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: *La confabulación de los géneros y un demente barroco* ..... 63
- MATAS CABALLERO, Juan: *Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimetración y la correlación* ..... 93

#### ARTE

- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: *Pedro de Campaña en Sevilla: notas y documentos* ..... 121
- SERRERA, Juan Miguel: *Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas* ..... 139
- MORALES, Alfredo J.: *Sobre la capilla real de Sevilla y algunos de sus creadores* ..... 185

## MISCELÁNEA

- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro María: *La gestación de una obra emblemática en la producción de Antonio María Esquivel* ..... 197

## LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local ..... 209

## CRÍTICA DE LIBROS

- HEREDIA HERRERA, Antonia: *La lonja de mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Alfredo J. Morales ..... 221
- VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J.: *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla*. Antonia Heredia Herrera ..... 226
- V.A.: *Pedro Salinas en su centenario*. M.<sup>a</sup> Luisa Reyes Pérez ..... 227
- CHIC GARCÍA, Genaro: *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla*. G. Carrasco Serrano ..... 230
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Isabel: *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. M.<sup>a</sup> Luz Domínguez Rosado ..... 231
- LÓPEZ MARTÍNEZ, A.L.: *La economía de las órdenes religiosas en el Antiguo Régimen*. Antonio Herrera García ..... 233
- HUERTA MARTÍNEZ, Angel: *La enseñanza primaria en Cuba en el s. XIX (1812-1868)*. Alejandro Ávila Fernández ..... 235
- GODINEZ, Felipe: *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*. Antonio Castro Díaz ..... 238



## UN ASPECTO DE LA DUALIDAD CRÍTICO-POÉTICA EN LA OBRA DE JUAN DE JÁUREGUI: EL EMPLEO DE LA BIMEMBRACIÓN Y LA CORRELACIÓN

El atrincheramiento teórico de Juan de Jáuregui en los postulados neoaristotélicos y horacianos es bien conocido por todos, ya que en ellos el controvertido escritor sevillano encontró la adecuada argumentación para censurar el impetuoso quehacer de Góngora, continuando así la polémica en torno a la gran obra del poeta cordobés, cuyos ecos aún están dando mucho que hablar (1). Pero, si la intervención de nuestro autor en la batalla en torno a Góngora, no sólo lo concerniente a su *Antídoto*, sino también su *Discurso poético* —aunque éste fuera escrito con un espíritu más reflexivo que polémico—, ha suscitado el interés de la crítica (2), no puede decirse lo

---

(1) Sobre los inicios de la polémica en torno a Góngora puede consultarse OROZCO, E.; *Las «Soledades» y Lope de Vega. Aspectos desconocidos de una polémica y nuevo índice de textos inéditos*, en «Insula», Núm. 190, 1962, pág. 1; *En torno a las «Soledades» de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad, 1969, págs. 95-145; *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973; *Los comienzos de la polémica de las «Soledades» de Góngora*, en «Introducción a Góngora», Barcelona, Crítica, 1984, págs. 283-294; MICO, J.M.: *Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer*, «El Crotalón. Anuario de Filología Española», 2, Madrid, 1985, págs. 401-472.

(2) La crítica ha prestado, en general, poca atención a la figura y la obra de Juan de Jáuregui, a pesar de su importancia en el proceso cultista de la poesía áurea española, excepción hecha de J. Jordán de Urríes, quien ofreció una visión de conjunto con su ya añejo libro *Biografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*, Madrid, 1899. Posiblemente hayan sido los escritos teóricos los que han suscitado un mayor interés, como nos lo demuestra el hecho de que, mientras recientemente su poesía original ha sido editada tan sólo una vez —*Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 2 vols.— por Inmaculada Ferrer de Alba, aparte de su publicación por

mismo acerca de su creación poética, puesto que aquélla ha pasado sobre su obra sin voluntad de estudio dando, quizás, por sentado que no era merecedora de ninguna atención, ya que debía representar un pálido reflejo de lo que ofreció como crítico o, a lo peor, se quedó encasillada bajo el marbete de «poesía menor» considerándola incapaz de despertar el más mínimo interés.

La interconexión entre su teoría poética y su creación literaria está más que demostrada: recuérdese, por ejemplo, que el *Discurso poético* apareció publicado junto al *Orfeo* sin llevar aprobación ni licencia, puesto que las que figuraban al principio correspondían al poema mitológico, y eran válidas también para el *Discurso* (3). Este hecho nos puede dar una idea del carácter programático de sus dos obras: en una enseñaba cómo debía hacerse la poesía, y en la otra lo demostraba (4). Y, aunque con evidentes dife-

---

Adolfo de Castro en el tomo XLII de la B.A.E., *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* -Madrid, 1951, págs. 104-132-, y de la edición que del *Orfeo* realizó Pablo Cabañas -Madrid, CSIC, 1948-, su *Antídoto* ha sido reeditado en tres ocasiones, una por Eunice Joiner Gates -*Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, México, D.F., El Colegio de México, 1960-, otra por Ana Martínez de Arancón -*La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978-, y la última por Angel Pariente -*En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1986-; y del *Discurso poético* tenemos la edición de Antonio Pérez Gómez -Valencia, Núm. X de la Colección «Duque y Marqués», 1957- y la de Melchora Romanos -Madrid, Editora Nacional, 1978-. Ese manifiesto mayor interés por los escritos teóricos de Jáuregui se observaría con más claridad si se repasaran los estudios publicados sobre el controvertido escritor sevillano.

(3) En efecto, las aprobaciones y censuras del *Orfeo* correspondían a las dos obras; véase la edición del *Orfeo* de Juan de Jáuregui realizada por I. Ferrer, ed. cit., vol. II, págs. 5-8, y el *Discurso poético*, ed. citada, realizada por Melchora Romanos, pág. 57 y págs. 143-144.

(4) Así lo cree también Melchora Romanos cuando afirma que «ambas obras fueron concebidas con sentido de unidad programática ya que el *Orfeo* es la ejemplificación de las ideas, que antes había desarrollado de modo poco sistemático en el *Antídoto* (1616) y que ahora, más meditadamente, sin nombrar a quien ataca -ya sea Góngora o Lope de Vega-, y con el apoyo de autoridades y retóricas, expone en su *Discurso, La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza*, «Edad de Oro», VI, 1987, págs. 253-265, cita en págs. 261-262. Incluso los propios coetáneos de Jáuregui vieron esa programática concepción de sus obras, como el Dr. Francisco Sánchez de Villanueva: «Porque en estos dos discursos (...), tan ajenos de pernicioso doctrina como llenos de agudeza y sustancial erudición, enseña y ejecuta como superior; para que no envidie nuestra nación Scalíferos ni Tassos, venerando en don Juan de Jáuregui semejantes aciertos de cultura sobre peregrinas habilidades», Juan de Jáuregui, *Obras*, vol. II, ed. cit., págs. 5-6. Y también lo vieron así los partidarios de Lope que no tardaron en responder al sevillano destacando su contradicción entre las dos obras:

En vos, de vos, don Juan, veo

la contradicción mayor,

pues si en el *Discurso* actor,

en la Fábula sois reo.

rencias, lo mismo puede decirse sobre el *Antídoto* y las *Rimas*, pues si el primero se difundió hacia 1616 (5), las segundas se publicaron en 1618 (6). Todos conocemos hoy la acerba crítica antigongorina que encierra el opúsculo del sevillano, y también que sus *Rimas* —presididas por una «Introducción», si mucho menos polémica, desde luego igualmente anclada en el conservadurismo teórico que suponía la reivindicación de la *tópica* poética neoaristotélica y horaciana para argumentar el rechazo de la nueva poesía— no podían contradecir, ni alejarse de lo apuntado tan sólo dos años antes y, de forma tácita, por lo tanto, debían conllevar la ejemplificación poética de lo que debía ser, a su juicio, la verdadera poesía.

Si la relación entre su teoría y su práctica poéticas queda, pues, suficientemente demostrada y, hasta ahora, sólo la primera ha sido objeto de estudio, creo que se impone analizar la segunda, ya que su análisis puede descubrirnos todo un intrincado mundo de claves que darían respuesta al difícil equilibrio que mantuvo el polémico autor sevillano, ya no sólo en su dualidad aludida, sino frente a las dos actitudes poéticas del momento: la de los *claros* y la de los *oscuros* (7). Sin embargo, también los límites que conlleva un trabajo de estas características me obligan a ceñirme, en esta ocasión, a un único aspecto, y precisamente a uno que la crítica rehúye sistemáticamente por la pobreza significativa que, dentro de una obra poética, se le atribuye. Me refiero al estudio de la bimetración, pluralidades y correlación en la poesía de Jáuregui. Pero, en este caso, no debe haber lugar para la excusa, pues la utilización que hace el poeta-pintor de estos procedimientos expresivos no puede quedar reducida a simple y «pura pirotecnia de

---

No hay en cuanto vuestro leo  
 primor por que presumáis,  
 pues si algo en prosa acertáis,  
 en verso lo confundís:  
 o enseñad como escribís  
 o escribid como enseñáis.

Esta décima —que bien pudiera haber salido de la pluma del mismísimo Lope de Vega— aparece transcrita por JORDAN DE URRIES, J.: *Biografía y estudio...*, ob. cit., pág. 39.

(5) Emilio Orozco dejó bien claro que la aparición del *Antídoto* de Jáuregui tuvo que producirse en 1616, frente a la generalizada creencia de que se difundió en 1614, *Los comienzos de la polémica de las «Soledades» de Góngora*, «Manierismo y Barroco», Madrid, Cátedra, 1981, 3ª ed., págs. 135-154.

(6) RIMAS DE DON JUAN DE JÁUREGUI. CON PRIVILEGIO. EN SEVILLA. Por Francisco de Lyra Varreto. Año MDCXVIII.

(7) En mi libro *Juan de Jáuregui: Poesía y Poética* he abordado el estudio de su poesía y de su teoría poética, Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

palabras» (8), que viene marcada por el uso tópico de etapas y autores precedentes y que, por lo tanto, carecen de toda trascendencia significativa al haberse convertido en algo totalmente lexicalizado, sino que, por el contrario, su empleo pone claramente de relieve el «movimiento interior» del espíritu jaureguiano. No en vano, Aurora Egido los considera elementos indispensables para la concepción del universo barroco (9).

El interés de su estudio no radica, no obstante, sólo en la revelación del mundo jaureguiano que estos procedimientos expresivos nos proporcionan, sino también en que ellos pueden ser un excelente botón de muestra para descubrirnos el proceder creativo del sevillano y su relación con su teoría, y comprobar si ese equilibrio teórico-práctico le permite mantenerse en ese difícil «fiel de la balanza» en cuyos extremos oscilan los *claros* y los *oscuros* (10). La vinculación de Juan de Jáuregui a la tradición que antepone las *res* a las *verba* lo llevaba, sin duda, a censurar la poesía gongorina que cifraba su éxito en la apoteosis de su universo formal (11). Para nuestro

(8) SILES, J.: *La estructura bimembre de la realidad, perspectiva lingüística barroca*, «Diversificaciones», Valencia, Fernando Torres-Editor, 1982, págs. 19-43, cita en pág. 41.

(9) EGIDO, A.: *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) de la Excma, Dip. Provincial de Zaragoza, 1979, pág. 114 y pág. 130.

(10) La irrupción de Juan de Jáuregui en el escenario poético con la difusión de su *Antídoto* hizo pensar a más de uno -concretamente a Lope de Vega- que contaba con un firme aliado para continuar su taimada guerra contra Góngora; pero, la publicación del *Orfeo*, ocho años más tarde, le hizo ver claramente que no estaba dispuesto a aliarse con el madrileño -de ahí la décima tan aguda con que desde su bando se le espetó-, y, si en el *Orfeo* no quedaba suficientemente claro, en su *Discurso* despejó toda posible duda: «No es mi intento escribir elogios a la luz ni invectivas a las tinieblas, que de uno y otro están llenos los autores», edición ya citada de Melchora Romanos, pág. 125.

(11) La polaridad *res-verba* fue la base referencial a partir de la cual surgieron otras puntualizaciones que situaron la obra gongorina, y la de sus seguidores, bajo distintos puntos de mira. Igualmente, la polaridad *res-verba* fue también el punto de partida de todas las preceptivas y poéticas de finales del XVI y principios de XVII; véase GARCÍA BERRIO, A.: *Formación de la Teoría Literaria moderna. 2. Teoría Poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980, *El «Patrón» renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español*, «Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas», Salamanca, Universidad 1982, vol. I, págs. 573-588, DARST, D.H.: *La polémica 'res-verba' en la iniciación del gongorismo*, «Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)», Madrid, Orígenes, 1985, págs. 51-82. Nuestro autor no escapó, desde luego, a la tradición de prestigio contenidista y, desde esa perspectiva, pergeñó su plan de ataque al cordobés, cuya gran obra quedaba, a su juicio, reducida a una sobresaliente hipertrofia del elemento verbal que dificultaba, si no pretendía ocultar, la existencia de unos contenidos ridículos e inútiles, si no inexistentes; véase JAMMES, R.: *La obra poética de don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 521-528. Como ejemplo obsérvese la alusión de Juan de Jáuregui al famoso «parto de los montes» horaciano: «Quid dignum tanto feret hic hiatu? / Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus», que aparece en su *Antídoto*, edición citada de Angel Pariente, pág. 55.

autor, de la desmesurada hojarasca verbal sólo podía derivarse una injustificable *oscuridad*, que había de condenar y perseguir por todos los medios al conllevar el caos poético: una oscuridad que era fruto del abuso ornamental (metáfora, hipérbaton, etc.) (12), y frente a la cual Jáuregui contrapuso la idea de la *dificultad* (13), admisible porque procedía de los contenidos nobles o secretos, dignos de una poesía elevada. Esa excesiva dependencia jaureguiana de las *res* no debería llevarnos a pensar, por otro lado, que nuestro autor condenaba por completo el ornato, sino que, muy al contrario,

(12) La condena de la poesía gongorina por parte de Juan de Jáuregui es radical: «Aún si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y la dureza del decir que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confunda la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! No se entienda por esto que a pesar de Vm. no entendemos cuanto quiso decir, aunque no lo dice, si bien se encuentran partes donde por largo espacio no alcanza la más profunda meditación a darles fondo», *Antídoto*, ed. cit., págs. 58-59. Véase LÓPEZ BUENO, B.: *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987, pág. 21.

(13) En efecto, Juan de Jáuregui, basándose en su preferencia por la postura tradicional de apoyo a las *res* sobre las *verba*, distinguirá entre la oscuridad procedente de las palabras, que será siempre nefasta, y la dificultad surgida de los conceptos, que no será censurada, sino elogiada: «Hay, pues, en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución, y en el estilo del lenguaje sólo; la otra en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamiento dél. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre le pertenece mejor que el de oscuras. Mas la otra que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones» *Discurso poético*, ed. cit., pág. 136. Jáuregui retoma las palabras de su paisano Fernando de Herrera, quien justificaba la oscuridad procedente de las cosas mientras que censuraba la proveniente de las palabras: «porque las palabras son imagenes de los pensamientos. Deve ser la claridad que nace dellas luziente, suelta, libre, blanda i entera; no oscura, no intrincada, no forçada, no áspera y despedaçada. Mas la oscuridad, que procede de las cosas y de la dotrina es alabada i tenida entre los que saben en mucho. Pero no deve oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de las cosas», *Obras de Garcilaso de la Vega, con Anotaciones*, Sevilla, 1580, págs. 126-127. Edición facsímil de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973.

Sobre la idea de la dificultad y la oscuridad en relación con Juan de Jáuregui, véase, entre otros trabajos, MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas*, «Castilla, la tradición, el idioma», Madrid, Espasa-Calpe, 1966. págs. 217-230. LÁZARO CARRETER, F.: *Sobre la dificultad conceptista*, «Estilo barroco y personalidad creadora», Madrid, Cátedra, 1984, 4ª ed., págs. 13-43, VILANOVA, A.: *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII*, «Historia General de las Literaturas Hispánicas», dir. por G. Díaz Plaja, Barcelona, Vergara 1967, vol. III, págs. 567-692, concretamente págs. 650-659, COLLARD, A.: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967, págs. 99-112.

el sevillano se nos manifiesta, continuando la misma línea de su paisano Fernando de Herrera, partidario de un uso ornamental siempre que se utilice con «tiento y moderación» (14). No sería extraño, pues, pensar que la dificultad teórica jaureguiana pudo encontrar en el uso de estas dualidades y pluralidades una adecuada respuesta a la oscuridad gongorina que se fundamentaba en la apoteosis de su universo formal simbólicamente representable por su hiperbática sintaxis (15).

Por otro lado, el empleo de estos procedimientos expresivos en la poesía jaureguiana nos conduce directamente a la opinión de un forzado quehacer manierista, ya que, de un lado, la crítica los ha venido considerando rasgos típicamente manieristas (16), y, por otro, la propia finalidad programática del sevillano de demostrar poéticamente lo que teóricamente defendía, tiñe toda su obra creativa de un excesivo intelectualismo, que, del mismo modo, caracteriza las composiciones manieristas. De hecho, ¿no cabría pensar que el ansiado y difícil equilibrio de Jáuregui ante las dos corrientes poéticas enfrentadas en la época es una evidente muestra de un claro manierismo teórico? Estas consideraciones son las que me han llevado a hablar de un «forzado manierismo» en el quehacer poético de Jáuregui (17). Ahora bien, en ningún caso he pretendido calificar de manierista a

(14) JÁUREGUI, J. DE.: *Antídoto*, ed. cit., pág. 68.

(15) La condena que hace Juan de Jáuregui de la sintaxis gongorina se refleja en su alusión concreta al hipérbaton: «Más huyendo esta sencillez y estrechez porfían en trasponer las palabras y marañar las frases de tal manera, que aniquilando toda gramática, derogando toda ley del idioma, atormentan con su dureza al más sufrido leyente, y con ambigüedad de oraciones, revolución de cláusulas y longitud de períodos, esconden la inteligencia al ingenio más pronto», *Discurso poético*, ed. cit., págs. 79.80. Véase también su *Antídoto*, ed. cit., pág. 91, pág. 88.

(16) OROZCO, E.: *Estructura manierista y estructura barroca en poesía*, «Manierismo y Barroco», ob. cit., págs. 155-187, especialmente págs. 176-177.

(17) De hecho, la propia poesía de Jáuregui da claras muestras de intelectualismo al responder a unos esquemas compositivos previos que imposibilitan el aluvión afectivo y vital que se observó en la poesía gongorina. Su voluntad de no escapar de los moldes artísticos y estéticos prefijados por la teoría neorristotélica lo llevó a crear una poesía intelectualizada que buscaba la inspiración no en la imitación directa de la realidad, sino en los poetas clásicos. Su *Orfeo*, por ejemplo, queda sujeto a unas normas rígidas, y su propia libertad creativa deja paso a un claro sometimiento a unos límites y modelos concretos que anulan la posibilidad de la transgresión. Por otra parte, su voluntad misma de que el *orfeo* ejemplificara su teoría literaria - como demostré más arriba - lo hacía depender de una idea previa y no del impulso vital y natural que motivaba la poesía genuinamente barroca. Todo esto me lleva a hablar de «forzado manierismo» al coincidir con rasgos característicos de la estética manierista. Véase Emilio Orozco, *ibidem*, págs. 161-162, *Características generales del siglo XVII*, en la obra dirigida por J.M. Díez Borque, «Historia de la Literatura Española», II, «Renacimiento y Barroco», Madrid, Taurus, 1980, págs. 391-522.



nuestro autor, y tampoco creo que, por el simple hecho de utilizar semejantes procedimientos expresivos, su obra merezca tal denominación. Entiendo que un pronunciamiento en tal sentido no conduce a nada claro o, al menos, útil para una mejor comprensión de su creación poética. Por otro lado, introducirse por ese escabroso camino sólo puede añadir incertidumbre a la ya imprecisa delimitación de los perfiles del manierismo, pues aún la crítica continúa el debate sobre si se trata de una etapa cronológica o un estilo, o su relación —subsidiaria o de transición— respecto del Renacimiento y el Barroco (18).

Con esa formulación de «forzado manierismo» tan sólo pretendo aludir a la intelectualizada actitud de Jáuregui, quien emplea todos los recursos poéticos a su alcance con la finalidad de establecer una estrecha correspondencia entre su teoría y praxis poéticas, y cuyo resultado ha sido la consecución de una obra bien hecha y, por lo tanto, digna de ser estudiada por sí misma e introducida en la escala de la poesía cultista del XVII, aunque no alcance la brillantez lograda por las figuras más señeras de la época —Góngora y Quevedo, por ejemplo— (19). Al margen de estos matices explicativos del propio título, cualquier otra pretensión clasificatoria resultaría inútil por simplista y reductora y, por lo tanto, condenada al fracaso. Así, pues, veamos cómo Juan de Jáuregui utiliza los procedimientos expresivos aludidos para conocer, como decía, su universo poético y su funcionalidad en el conjunto de su obra, creativa y teórica.

(18) Lejos de la unanimidad, la crítica todavía intenta concretar y definir lo que representan exactamente esos términos, especialmente Manierismo y Barroco, cuyas fronteras aún presentan unos perfiles poco nítidos. Sobre este particular puede consultarse entre otras, las siguientes obras BATTISTI, E.: *Sfortune del Manierismo*, «Renascimento e Barocco», Torino, 1960, HAUSER, A.: *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, OROZCO, E.: *Manierismo y Barroco*, ob. cit., HATZFELD, H.: *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, 3ª ed., págs. 52-72, QUONDAM, A.: *Problemi del Manierismi*, Napoli, 1975, KOSSOFF, D.: *Renacentista, Manierista, Barroco: definiciones y modelos para la literatura española*, «Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas», Burdeos, 1977, vol. II, págs. 537-541, DUBOIS, C.G.: *El Manierismo*, Barcelona, Península, 1980, CARILLA, E.: *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid Gredos, 1983.

(19) Gerardo Diego reconocía que no le faltaba razón a Jáuregui en lo que a sus apreciaciones teóricas se refiere: «Lo malo es que en poesía, más que tener razón, vale ser amigo de las musas. Por eso, Lope y Góngora, antagonistas, son genuinos, altísimos poetas. Y Jáuregui, en el fiel de la balanza no pasa de ser un consumado maestro retórico con distantes poéticos resplandores», *El virtuoso divo Orfeo*, «Revista de Occidente», XIV, 1926, págs. 182-201. cita en pág. 188.

## 1. BIMEMBRACIÓN

El verso bimembre se convirtió en un elemento importantísimo de la técnica literaria de los Siglos de Oro (20). De hecho, se ha podido observar que prácticamente ningún poeta ha dejado de cultivarlo, «lo usan lo mismo los máximos poetas que los buenos que los oscuros (21). Sin embargo, fue Góngora el que hizo del empleo del verso bimembre —aún partiendo de su origen petrarquista y del cultivo de Garcilaso, Cetina o Herrera (22)— todo un manifiesto de artificio barroco (23), que será heredado prácticamente por todos los que lo siguieron, ya fueran discípulos o detractores.

Entre estos últimos podemos encuadrar a Juan de Jáuregui, quien, quizás, no pudo resistirse a la tentación de seguir las pautas marcadas por Góngora en lo que al empleo del verso bimembre se refiere, cuyo uso no llegó a censurar en ninguna ocasión en sus escritos teóricos. Hemos encontrado versos bimembres a lo largo de toda su producción poética, en todos los lugares del poema, ya fuera al principio, final o en medio, según la función que desempeñara (24). Ahora bien, las bimembraciones halladas en el *Orfeo* son bastante más numerosas —en realidad, casi podría decirse que cada una de sus octavas exigía al menos un verso bimembre— y, a la vez, más perfectas que las encontradas en sus *Rimas*.

El uso de la bimembración en la poesía de Jáuregui podría tipificarse —como hicieron D. Alonso y A. Egido con otros poetas. en dos grandes grupos: bimembración por contrarios y bimembración sin contrarios.

(20) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 121. Sobre la bimembración, véase ALONSO, D.: *La simetría bilateral*, ibidem, págs. 117-173, EGIDO, A.: *La bimembración*, en «La poesía aragonesa...» ob. cit., págs. 105-113. y COSTA A.: *La bimembración*, «La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor», Córdoba, Excma. Diputación provincial, 1984, págs. 206-216.

(21) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos...*, ob. cit., pág. 121.

(22) Angelina Costa cree que el cultivo del bimembre por estos poetas «supone un avance hacia la perfección técnica y estética gongorina», en *La obra poética...* ob. cit., pág. 207.

(23) En palabras de Aurora Egido, la bimembración gongorina es «ilusión, equilibrio», *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 105. Como tal artificio barroco lo tiene PABST, W.: *La creación gongorina en los poemas «Polifemo» y «Soledades»*, Madrid, «Revista de Filología Española», ANejo LXXX, 1966, pág. 36.

(24) En este sentido, coincido con Aurora Egido cuando afirma que el poeta «equilibra el poema en sus inicios, lo bifurca en el medio, o lo desdobra cuando acaba la estrofa o el poema», *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 105



### 1.1. Bimembración por contrarios

Esta modalidad de bimembración —que es una especie más, y muy numerosa, según Dámaso Alonso— se produce cuando dos elementos o ideas que pertenecen a una misma realidad se contraponen en un mismo verso, y cuanto mayor sea la distancia, el antagonismo entre ambos, más intensa será la paradoja y, por consiguiente, más perfecta la bimembración (25). En efecto, ya Baltasar Gracián lo dejó bien claro en la mejor poética barroca: «Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos arguye de sutileza» (26).

En estrecha relación con la bimembración por contrarios está la antítesis, ya que, de igual manera, se contrastan dos significados que pertenecen a una misma esfera de realidades materiales o inmateriales (27). La antítesis de ideas es expresión feliz de la barroca lucha de contrarios y abunda, por ejemplo, en la poesía amorosa, *carpe diem*, y en la dualidad vida/muerte. Así, también la poesía de Jáuregui es un claro ejemplo de esta utilización de la bimembración por contrarios como adecuado cauce expresivo para el tema del amor y de la vida/muerte, o el tema del amor dando entrada a las ya tópicas metáforas de corte petrarquesco:

contra el calor adusto y contra el yelo!

(LVIII, v. 108) (28)

(25) Resulta interesante el comentario de Dámaso Alonso reconociendo que la técnica de contrarios tiene una clara procedencia petrarquista y de la poesía trovadoresca del siglo XV, pero también deberá tenerse en cuenta que surge directa y espontáneamente de la vida misma, «sin necesidad de transmisión literaria», *Estudios y ensayos...* ob. cit., pág. 119, en nota. Véase también EGIDO, A.: *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 93.

(26) GRACIAN, B.: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, pág. 105, ed. de Evaristo Correa Calderón. Este efecto antitético tiene una gran tradición literaria —provenzal, petrarquista— que traspasa incluso las fronteras de la poesía contemporánea, como demuestra Emilio Alarcos al hablar de la poesía de Blas de Otero: «El contraste de elementos, aunque procedimiento diverso, conduce también al aumento de las resonancias expresivas de aquéllos, cuyo contenido choca dentro de una misma sucesión. El contraste es normalmente binario; de ello resulta que el verso, la estrofa, o el poema, en que se producen, quedan polarizados como en dos zonas rivales que se iluminan mutuamente y se balancean en un ritmo de vaivén. Este binarismo se da también en las reiteraciones», *La poesía de Blas de Otero*, Discurso inaugural año académico 1955-56, Univ. de Oviedo, 1955, Pág. 79.

(27) EGIDO, A.: *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 93, SILES, J.: *La estructura bimembre...*, ob. cit., pág. 42.

(28) Utilizo la edición, ya citada, de I. Ferrer, aclarando el número de la composición y el verso correspondiente en el caso de las *Rimas*, y el Canto y verso —o versos concretos— si se trata del *Orfeo*.

ardió en tu fuego, y ya ceniza es fría  
(*Orfeo*, V, v. 48)

El contraste ha sido usado deliberadamente para subrayar una idea y, al mismo tiempo, para romper la monotonía artística de manera que atraiga la atención del lector al causarle cierta admiración, objetivo que ansiaban conseguir todos los escritores barrocos (29). Así Jáuregui nos ofrece en un solo verso bimembre una triple contraposición en un intento de lograr mayor artificiosidad y, consiguientemente, mayor efectismo: una entre la primera y segunda mitad del endecasílabo, y dos más dentro de cada uno de los dos miembros:

Yéleme ardiendo, el sol; ardo en el yelo;  
(*Orfeo*, III, v. 109)

Hay ocasiones, sin embargo, en las que Jáuregui nos presenta una leve oposición o, al menos, no tan efectista como la anterior. Veamos cómo el poeta se sirve de la bimembración por contrarios para referirse al mundo de las realidades o sentimientos humanos:

a un tiempo nace, y yace sepultado;  
(XVII, v. 25)

(29) En contra de la monotonía artística, el poeta barroco procuraba, por todos los medios, salirse del camino demasiado trillado en busca de la admiración del lector. En este sentido, Walter Pabst comenta que el poeta usa deliberadamente el contraste para ofrecer nuevos e inesperados matices de la palabra, *La creación gongorina*, ob. cit., pág. 33. Félix Monge afirma que «El poeta barroco (y antes ya el manierista) tiene gran interés en causar asombro, en maravillar. Tal objetivo se postula explícitamente en España y fuera de ella con pretensión de convertirse en eje del quehacer poético», y precisamente será la unión de lo dispar lo que origine el asombro, *Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián*, «Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht». La Haya, 1966, págs. 355-381, cita en pág. 358. Sobre el concepto de la admiración, véase, entre otros trabajos, EGIDO, A.: *La «hidra bocal». Sobre la palabra poética en el Barroco*. «Edad de Oro», VI, 1987, págs. 79-113, concretamente págs. 86-93 -recientemente ha aparecido publicado en su nuevo libro *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 9-55, sobre la admiración, págs. 19-82 GARCÍA BERRIO, A.: *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968, págs. 79 y ss. RILEY, E.C.: *Aspectos del concepto de 'admiratio' en la teoría literaria del Siglo de Oro*, en «Homenaje a Dámaso Alonso», Madrid, Gredos, 1963, vol. III, págs. 173-183, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 146-154.

gozo prometen y originan lloro;  
(Orfeo I, v. 30)

En compa de lo que cabra esperar, niesta parte ninor no se repitirá en la hima y lo que a tantos doy, en nadie hallo.  
(Orfeo III, v. 128)

## 1.2. Bimembración sin contrarios

Pero, la inmensa mayoría de los versos bimembres de Jáuregui presenta una función distinta a la de la oposición. El poeta recurre a la bimembración para transmitir la sensación de equilibrio y contrabalanceo basándose en la equiparación de elementos o ideas similares. Pues, al fin y al cabo, no olvidemos que la bimembración —en el mismo sentido que comentaba Jaime Siles con respecto a Góngora (30)— es asumida también por Jáuregui bajo forma lingüística.

### 1.2.1. Bimembración de elementos fonéticos

En este apartado puede distinguirse dos subgrupos: uno, sería aquél que en la segunda mitad del endecasílabo se repite una o más palabras que ya habían aparecido en la primera mitad:

*ni se aumentara, ni mi fe creciera*  
(XIV, vv. 11)

*que en viva peña, en áspera montaña*  
(XVII, v.6)

*tu muerte llora, y a tu muerte ofrece*  
(XIX, v. 98)

*ni tormento mayor, ni mayor fuego*  
(Orfeo, III, v. 120)

(30) SILES, J.: *La estructura bimembre...*, art. cit., pág. 27. He optado por seguir los patrones gongorinos de la bimembración sin contrarios que han sido puestos de relieve por ALONSO D.; en *La simetría bilateral*, «Estudios y ensayos...», ob. cit., págs. 117-173. Ahora bien, de todos los tipos propuestos, me he detenido tan sólo en aquellos que ofrecen una mayor riqueza expresiva, dejando en el tintero la bimembración sintáctica, y sus múltiples tipos, y la bimembración rítmica.

crueledad *no fue, no fue* arrogancia altiva

(*Orfeo*, V, v. 27)

*levanta* el brazo, y ramo le *levanta*

(*Orfeo*, V, v. 317)

*Huye* de Lisis, *huye* su impacencia

(*Orfeo*, V, v. 87)

El otro subgrupo sería el de aquellos versos en los que no se repite la misma palabra, sino algunos elementos fonéticos que reproducen un cierto parecido entre la palabras dadas (paronomasias y tipos afines). Tanto esta modalidad de bimetración, como la anterior, consigue dar énfasis a la expresión:

Ella se *alegre*; *alégrese* la Tierra

(X, v. 12)

de *eccelsos* tronos y coronas santas

(XVIII, v. 63)

contra sus barcas y bajeles *diestros*

(XXIX, v. 56)

cuando atrás *vuelve*, y *obedece* el vaso

(*Orfeo*, II, v. 131)

y porque no se *mira*, más se *admira*

(*Orfeo*, III, v. 6)

Quejas *de amante*, no *diamante* duro

(*Orfeo*, V, v. 101)

si *fausto* a Baco, fue *funesto* a Orfeo

(*Orfeo*, V, v. 102)

su sacro *imperio*, y al *empíreo* cielo

(*Orfeo*, IV, v. 14)

### 1.2.2. Bimembración colorista

En contra de lo que cabía esperar, nuestro poeta-pintor no se recreó en la bimembración basada en los efectos coloristas (31). Difícilmente podría explicarse cómo el sevillano desaprovechó esta posibilidad de riqueza expresiva reduciendo su empleo de la bimembración a dos ejemplos. Si en un caso se aprecia la intención de contraposición entre ambos colores —una contraposición, por otra parte, bastante manida—,

los indios *negros* y alemanes *rubios*

(XVIII, v. 93)

en el otro se observa el valor metafórico que contiene la expresión plástica y, por tanto, su mayor sugerencia y riqueza expresiva al utilizar este tipo de bimembración como cauce apropiado para la descripción típica de la belleza sensual femenina, que, dicho sea de paso, apenas se aparta del modelo gongorino, y representa una clara evocación del quehacer antequerano-granadino:

la *nieve* de su rostro y *grana* pura

(XIX, v. 30)

(31) La faceta de pintor de Juan de Jáuregui era muy conocida. Sobre esta peculiar vocación pictórica —por otro lado, bastante común entre los poetas de su época (consúltese, por ejemplo, OROZCO, E.: *La muda poesía y la elocuente pintura (Notas a unas décimas de Bocángel)*, «Escorial», Madrid, Agosto, 1941, págs. 282-290, *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968, LEE, R.W.: *Ut pintura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, GARCÍA BERRIO, A.: *Historia de un abuso interpretativo. Ut pictura poesis* «Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)», Oviedo, Universidad, 1976, págs. 298-299. GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.: *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, PRAZ, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, EGIDO A.: *La poesía y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura, Fronteras de la poesía...*, ob. cit., págs. 164-197 véase JORDAN DE URRIES, J.: *Biografía y estudio crítico...*, págs. 12-15, FERRER DE ALBA, I.: «Introducción» a su ed. cit., vol. I, págs. XIV-XX GUILLEMOT, M.: *L'Apocalypse de Jáuregui*, en «Revue Hispanique». Núm. XLII, 1918, págs. 564-579, LAFUENTE FERRARI, E.: *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, 1948, HERRERO GARCÍA, M.: *Jáuregui dibujante*, en «Arte Español», 1941, tercer trim. pág. 8.

### 1.2.3. Bimembración musical

Si de la anterior modalidad de bimembración el poeta no se aprovechó lo suficiente, sí lo hará de ésta. No puede olvidarse que el mito de Orfeo es esencialmente un mito musical, y lógicamente esa peculiaridad tenía que verse reflejada, no sólo en su valor temático, sino en el plano de la expresión. Aparte del empleo de todo tipo de recursos que incidan en proporcionar énfasis al valor musical de su *Orfeo*, Jáuregui aprovecha al máximo el ritmo procedente de la dualidad y de la bimembración que, a su vez, encuentra el terreno abonado en los endecasílabos y en las octavas del poema mitológico. De esta forma, junto al sentido rítmico, al equilibrio y contrabalanceo de la bimembración, el poeta acude también al léxico para incidir en el carácter musical del mito. En estos versos se alcanza, sin duda, la cima de la interrelación artística tan ansiada —se trataba, como es sabido, de una vieja aspiración clásica retomada fervorosamente por los artistas barrocos— por nuestro poeta-pintor, en cuyo gran poema lo artístico se sobrepone a lo natural, añadiendo así un claro reflejo de manierismo compositivo (32).

Los versos musicalmente bimembres alcanzan una elevada calidad poética al producirse una estrechísima relación entre su forma y su contenido. Si, en algunas ocasiones, aluden a la destreza musical del mito, otras veces, se refieren a las manifestaciones musicales de las bacantes, pero, en cualquier caso, Jáuregui ha sabido enriquecer, aún más, las posibilidades expresivas de la bimembración, llegando a superar al propio Góngora en el empleo de esta modalidad:

ya en veloz fuga, ya en sonancia tarda  
(*Orfeo*, IV, v. 168)

señas de Orfeo, imperios de su lira  
(*Orfeo*, V, v. 2)

cítaras pulsan, tímpanos atruenan  
(*Orfeo*, V, v. 107)

(32) OROZCO, E.: *Manierismo y Barroco*, ob. cit., pág. 161. Véase también GATES, E.J.: *Góngora's Polifemo and Soledades in relation to Baroque art*, en «Texas Studies in Literature and Language», II, 1960, págs. 61-77. La relación entre la poesía -o la literatura, en un sentido más amplio- y la música también ofrece una larga tradición; véase, por ejemplo, DAMIANI, B.M.: *Montemayor's «Diana»*, *Music, and the Visual Arts*, Madison, 1983, SAGE, J.: *Calderón y la música teatral*, «Bhi», LVIII, 1956, págs. 275-300, RICO, F.: *Fray Luis de León, El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, págs. 170-189.

si es vario el *son*, es único el *sonido*

(*Orfeo*, V, v. 112)

aplica dulce *voz* y docta *mano*

(*Orfeo*, V, v. 142)

es sólo inútil *voz*, o es sólo *llanto*

(*Orfeo*, V, v. 150)

la *cuerda* al *plectro*, no la *voz* al *canto*

(*Orfeo*, III, v. 312)

### 1.3. Bimembración distribuida en dos versos

La bimembración puede implicar a dos versos y superar, por tanto, su cauce habitual, de forma que ambos se corresponden recíprocamente con los dos elementos de la estructura bimembre (33). Este tipo de bimembración, formada por dos versos paralelos, ofrece mayores posibilidades expresivas al combinar más elementos semánticos y fonológicos, y tener, a la vez, el apoyo de la rima (34):

al individuo honoras y engrandeces,

y al invidioso con ahinco aflijes

(VIII, vv. 7-8)

al sulco incierto de nadantes proras,

y al furor de las ondas bramadoras.

(XVII, vv. 55-56)

de Estécade los ítalos zarparon,

y los grecianos de su patrio puerto.

(XXIX, vv. 11-12)

Resulta frecuente que los dos versos de la bimembración empiecen de la misma forma, pero al final se configuran de desigual manera. Obsérvese

(33) ALONSO, S.: *Estudios y ensayos...*, ob. cit., págs. 165-166, PABST, W.: *La creación gongorina...*, ob. cit., pág. 34.

(34) EGIDO, A.: *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 111.

estos ejemplos que cierran sus respectivas estrofas; aunque aparecen en cualquier posición del poema, cuando van al final de éste o de estrofa refuerzan su efecto estético, como ocurría con los versos bimembres:

tanto más cerca atiende a su ruina,  
tanto más cerca al rayo del Tonante  
(VI, vv 7-8)

una, al dominio del incauto aspira;  
otro, al diadema del imperio ausonio,  
(I, vv. 3-4)

Pero, con cierta frecuencia, nos encontramos bimembraciones en la poesía de Jáuregui que presentan idéntica estructura en sus versos, como ocurre en estos tres ejemplos donde la identificación formal es absoluta:

tanto a los unos áspero y airado,  
cuanto a los otros plácido y clemente  
(XX, vv. 18-19)

uno en memoria de su dulce canto,  
el otro en fe de su vengada ofensa;  
(*Orfeo*, V, vv. 325-326)

en roncas voces se confunde el viento,  
y en su alarido se sepulta el canto.  
(*Orfeo*, vv. 147-148)

Esta total semejanza en la estructura formal de los dos versos también podemos observarla en bimembraciones constituidas por dos versos de arte menor, pues no siempre tienen que ser endecasílabos.

Jáuregui utiliza, de manera significativa, esta modalidad de bimembración, pero es cierto que su frecuencia de empleo en relación con los otros tipos es bastante menor. No obstante, el artificio que el poeta manifiesta en esta bimembración distribuida en dos versos no desmerece respecto de otras modalidades, sino que incluso, en ocasiones, cuando se logra un paralelismo perfecto su efecto estético y, por consiguiente, semántico, se intensifica, pues, como dice Dámaso Alonso, el «verso bimembre perfecto es sólo la expresión más nítida de dualidad» (35). La octava es también el cauce

(35) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos...*, ob. cit., pág. 167.



estrófico adecuado para dar cabida a este tipo de bimetración, de ahí su mayor presencia en el *Orfeo*. Jáuregui demuestra su aprendido oficio en su manejo de este artificio, pero no llega a la maestría y genialidad del poeta cordobés:

al suplicio mayor se entregan unos,  
y a la mayor felicidad algunos.

(*Orfeo*, II, v. 159-160)

ni aquí me induce presunción de altivo,  
ni curiosa ambición de estudio arcano.

(*Orfeo*, II, v. 91-92)

y el que era ejemplo de metales duros,  
ya es blanda imagen de licores puros:

(*Orfeo*, III, vv. 183-184)

## 2. PLURIMEMBRACIÓN

La plurimetración se halla en la misma línea que la bimetración (36), pero conlleva un mayor grado de dificultad y mayor artificiosidad, de ahí su inherencia a la poesía áurea —su utilización en nuestra literatura, y de forma muy especial en el siglo XVII, ha sido tan abundante, demostrando una continuación límite del procedimiento petrarquista, que ha sido considerado elemento indispensable de la poesía del Barroco (37)—, y, por lo tanto, la conveniencia de detenerme en el análisis de su empleo en la poesía jaureguiana, siquiera sea brevemente.

Jáuregui también se hace eco de esta peculiaridad estilística, si bien su poesía —con poco más de una treintena de ejemplos— no llega a los límites alcanzados por otros poetas coetáneos. De hecho, aparte del escaso número de versos plurimetrados, hay que señalar que casi todos ellos se acogen a la estructura más simple, es decir, que aparecen en un único verso, y que algunos presentan ciertas imperfecciones, al afectar a una o dos palabras que son comunes a todos los miembros (38), como puede verse en estos

(36) «Llamo pluralidad *n*-membre -dice Dámaso Alonso- al conjunto de *n* nociones (o juicios) que tienen la peculiaridad de expresar cada uno una última diferencia de un mismo género común», *Estudios y ensayos...*, ob. cit., págs. 174-221.

(37) EGIDO, A.: *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 114.

(38) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos...*, ob. cit., págs. 174-175.

ejemplos que caen en un exagerado e inoperante amaneramiento por causa del amontonamiento inútil de palabras:

prestaste arrimo, sombra y acogida

(XVIII, v. 43)

no habrá razón o tiempo o largo olvido

(XVIII, v. 84)

¡oh inicua diosa, injusta, inexorable.

(XIX, v. 127)

Igual que ocurría con la bimembración, en la poesía de Jáuregui encontramos pluralidades que se dan indistintamente en endecasílabos como en octosílabos. De las distintas pluralidades que aparecen en la poesía de Jáuregui, la variedad de versos trimembres es la más frecuente de todas. Si, en ocasiones, algunos trimembres no aportan nada significativo y, además, son sólo triparticiones que se quedan en el puro juego conceptual resultando reiterativas y superfluas,

Esto dijera mismo el figurado

generoso león, que denodado

respira, vive y siente;

(XX, vv. 20-22)

otras veces, sí quedan justificados aunque sólo sea por la agilidad que le imprimen a las enumeraciones y por su plasticidad al encontrar en un solo verso una multiplicidad de acciones o sentimientos que ofrecen al poema una extraordinaria riqueza expresiva:

los que fueron discordes elementos:

el fuego, el mar, los vientos.

(LVIII, v. 70)

el aire cruzan, en rodantes giros,

piedras, leños y tirsos bacanales:

(*Orfeo*, V, vv. 166-167)

La conducida turba, al nuevo caso,

se admira, se regala, se conduele;

(*Orfeo*, II, vv. 133-134)

efectos que, incluso, pueden verse aumentados cuando el poeta coloca el trimembre en un lugar estratégico del poema, como puede ser el final:

al dulce hermano que le escucha y siente  
dejó despierto, alegre y espantado.

(XIX, vv. 324-325)

Pero, hay también ocasiones en que el verso trimembre desempeña un papel especial en el poema, cuando el poeta concentra más de un trimembre y establece un claro paralelismo entre ellos, de forma que la variedad natural queda apresada por el correlato lingüístico de la dispersión sustantiva (39):

y cuantos animales  
marítimos, volátiles, campales,

A            B            C

en gruta, en nido, en güeco monte encierra.

A            B            C

el piélago fecundo, el aire y tierra.

A            B            C

(XLVI, vv. 41-44)

Nunca, por yerro de accidente, en esta  
palude o risco o selva retejada,

A            B            C

vil pece, tosca fiera, ave funesta,

A            B            C

gruta o cueva recoge, árbol anida;

A            B            C

(*Orfeo*, II, vv. 33-36)

El resto de los versos plurimembres de la poesía jaureguiana es considerablemente inferior al número de trimembres hallados. Sin embargo, sí hay

(39) En este mismo sentido se expresa Emilio Alarcos en relación a la poesía de Blas de Otero; «El paralelismo no es otra cosa que la reiteración de secuencias más amplias, cuyos elementos se organizan conforme a un mismo esquema sintáctico (y naturalmente, sus contenidos psíquicos, si no son iguales, son equivalentes o análogos). A veces el paralelismo ocupa todo el ámbito de un poema, e incluso dentro de este paralelismo general aparecen otros conjuntos paralelísticos más breves e independientes, llenando el poema de un extraño ritmo insistente, reiterador, tenaz, como las gotas sucesivas y bien dirigidas que horadan una piedra», *La poesía de Blas de Otero*, ob. cit., pág. 88-89.

variedad en cuanto a los tipos de pluralidades: cuatro, cinco, seis son los elementos que los forman, tantos como facilidades brinde la longitud del verso. Ahora bien, la efectividad estética que se pudiera desprender de esta variedad de pluralidades es la misma que la apuntada anteriormente para el verso trimembre.

Los siete versos cuatrimembres encontrados en la poesía de Jáuregui representan el grupo más nutrido, numéricamente hablando, de los que componen este apartado de pluralidades. El cuatrimembre –que, en realidad, «es una doble bimetración» (40)– puede darse en un octosílabo de la misma forma que en el endecasílabo, y suele presentar una clara función enumerativa, a través de la cual el poeta nos ofrece toda una amplia gama de nombres con afán globalizador, pero partiendo de la precisión que le facilita la posibilidad de su mención:

plátano, mirra, bálsamo, cinamo  
(LV, v. 32)

ondas, peñascos, plantas, animales,  
(Orfeo, IV, v. 271)

la cuerda, el plectro, el cántico, la lira  
(Orfeo, V, v. 64)

Las pluralidades de cinco y seis elementos son también enumeraciones que nos presentan cinco o seis nombres respectivamente, y suelen tener un claro matiz diseminativo-recolectivo, aumentando la sensación de barroquismo al ser mayor el número de pluralidades utilizadas por el poeta:

torre, ciudad, escala, puerta y fuente  
(LV, v. 48)

la fiera, el ave, el risco, el monte y planta  
(Orfeo, v, v. 64)

---

(40) EGIDO, A.: *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 119.

### 3. CORRELACIÓN

Juan de Jáuregui hace uso de la correlación cuando ésta –procedente de la poesía italiana, especialmente de Petrarca– ya había llegado al máximo de sus posibilidades expresivas (41) –lo cual sucedía alrededor de 1600, hacia la época de la *Arcadia* de Lope, y de las *Flores* de Espinosa (42)–. Este dato, unido a la particular forma que tiene nuestro autor de presentarnos la correlación, nos permite observar que ésta es fruto de un forzado *manierismo* que, a su vez, es potenciado por una clara tendencia barroquista que persigue el efecto por encima de todo; así, pues, en buena parte de las ocasiones, que son realmente escasas, en que Jáuregui se sirve de este recurso, puede observarse que el poeta se muestra preocupado por el artificio, por la consecución perfecta del poema, con lo que éste pierde la intensidad poética necesaria, aunque su calidad expresiva sea excelente. Tal es el caso del poema titulado *A Nuestra Señora, aplicando algunos tributos a la limpieza de su Concepción*, que presentó en 1616 en Sevilla, en el Certamen en honor de la Inmaculada, y con el que obtuvo el primer premio. El poema, estructurado en ocho octavas, presenta, cada dos estrofas, una correlación, que se convirtió en el recurso clave de la composición:

Sois *palma* eccelsa, joh Virgen!, triunfadora  
del árbol del error. Sois verde *oliva*  
que en lo supremo de las aguas mora,  
verde, a pesar de su diluvio, y viva;  
sois *vid*, que el golpe de la hoz ignora,  
*ciprés*, que, esento de la muerte esquiva,  
anuncia muerte con frecuente guerra  
al que esperaba derribarle en tierra.

(41) Sobre la correlación, véase ALONSO, D.: *La correlación*, en «Vida y obra de Medrano», I, Madrid, CSIC, 1948, págs. 211-223, «Introducción» a la *Poesía* de F. de Medrano, Madrid, Cátedra, 1988, concretamente págs. 117-128. *La correlación en la poesía de Góngora*, en «Estudios y ensayos gongorinos», ob. cit., págs. 222-247, ALONSO, D.: *Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria y Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética*, en la obra realizada conjuntamente con BOUSOÑO, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, 4ª ed., págs. 43-74 y págs. 75-107, respectivamente EGIDO, A.: *La correlación*, en «La poesía aragonesa...», ob. cit., págs. 122-133.

(42) ALONSO, D.: *Vida y obra de Medrano*, ob. cit., vol. I, pág. 211.

Sois *lirio* asido a la pungente y dura  
 rama de espinas, y jamás violado;  
*rosa*, cuya beldad intacta y pura  
 no marchitó la noche y viento helado.  
 ¡oh sin igual, purísima criatura,  
 que, preservada del común pecado,  
 sois, en desprecio suyo, y victoriosa  
*palma, oliva, ciprés, vid, lirio y rosa!*

(LV, vv. 1-16)

Se trata de una correlación diseminativo-recolectiva —que es el tipo más frecuente en la poesía española (43)— en la que todos sus miembros aparecen a lo largo de las dos estrofas para concentrarse, finalmente, en el último verso, como es característico de esta modalidad de correlación, denominada por Dámaso Alonso correlativa-reiterativa (44), y cuyo esquema quedaría así:

A1	A2	A3	A4	A5	A6
A1	A2	A3	A4	A5	A6

Las tres restantes correlaciones del poema son también diseminativo-recolectivas, y tienen cuatro, cinco y cuatro miembros respectivamente, que se hallan esparcidos a lo largo de las dos estrofas y reunidos en su último verso, tratándose en todos los casos de sustantivos que aluden y caracterizan el motivo central de la composición: la Virgen (45). En definitiva, las cuatro correlaciones del poema son paratácticas de sintagmas no progresivos (46). Su estructura es similar a la de la primera correlación, convertida en el recurso que sustenta y sirve de base al poema —que, formado por la ordenación de varios conjuntos semejantes, se denomina poema correlativo—, con-

(43) Véase SPANG, K.: *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, págs. 143-144.

(44) Dámaso Alonso comenta que «suele ser característico de este tipo que la primera pluralidad esté *diseminada* a lo largo de todo el poema o de parte de él, y la segunda reunida (recolectada) hacia el final de la composición, a veces en un solo verso», en *Seis calas...*, ob. cit., págs. 54-56, y pág. 60.

(45) Aurora Egido manifiesta la funcionalidad y significación de la correlación: «Forma, sin duda, parte de una concepción del universo barroco en la que cada uno de sus elementos se relaciona con el todo. Es una técnica de espejos múltiples, dispuestos en perspectiva», en *La poesía aragonesa...*, ob. cit., pág. 130.

(46) ALONSO, D.: *Seis calas...*, ob. cit., págs. 27-28 y pág. 61.

cebido de forma matemática —estructura preconcebida que termina ahogándolo— para ajustarse cabalmente al corsé de este artificio petrarquista.

Desde el punto de vista técnico, las correlaciones anteriores son muestra de una perfección ejemplar; sin embargo, no son muy frecuentes en la poesía de Jáuregui, debido lógicamente a su dificultad. Sí encontramos, aunque también muy ocasionalmente, unas correlaciones más sencillas, por el número de miembros y por el breve número de dualidades. Me refiero a correlaciones bimembres (47), como ésta:

*fieras voraces, áspides atroces*  
*tierno mitiga, sonoro ancanta;*  
 (Orfeo, IV, vv. 77-78)

Las posibilidades de combinación son mínimas en comparación con las de otras correlaciones donde entran en juego las pluralidades. Su estructura, por lo tanto, es más simple:

A1	A2
B1	B2

Pero, también podemos encontrar correlaciones algo más complicadas que la anterior, aunque sólo sea como resultado de haber aumentado el número de pluralidades, como ésta que nos ofrece cuatro, y tres miembros en cada una de ellas:

*Dame el peñasco, Sísifo cansado,*  
*y tú, infelice Tántalo, tu pena;*  
*dame, Prometeo, el águila y cadena,*  
*herido el pecho, y al Cáucaso atado.*

*Dame, Ixión, la rueda en que, amarrado,*  
*a eterno giro el cielo te condena,*  
*y llevad todos la miseria ajena*  
*de un corazón en celos abrasado.*

(XV, vv. 1-8)

y cuya estructura puede quedar representada así:

(47) ALONSO, D.: *Estudios y ensayos...*, ob. cit., pág. 246.



A1	B1
B2	A2
B3	A3
B4	A4

Jáuregui recoge en su poesía prácticamente todas las modalidades más comunes de correlación, sirviéndose de ella para estructurar adecuadamente todos los elementos de una enumeración de manera que, en el estrecho margen de un poema, o de varios, pueda juntarse la diversidad de la naturaleza. De esta forma, la correlación ofrece la posibilidad de mostrar una perspectiva múltiple, como corresponde a la variedad de la realidad, pero, al mismo tiempo, nos la filtra simplificada a través de equilibradas pluralidades, sin evitar su dinamismo; de ahí, al fin y al cabo, la definitiva imposición de la norma sobre la naturaleza (48):

Y cuantos animales  
*marítimos, volátiles, campales,*  
*en gruta, en nido, en güeco monte encierra*  
*el piélagos fecundo, el aire y tierra.*

(XLVI, vv. 41-44)

Si el endecasílabo contribuye a la consecución de ese dinamismo, la octava, por su estructura dual, favorece el empleo de la correlación (49), de ahí su presencia ocasional en el *Orfeo*:

Nunca, por yerro de accidente, en esta  
*palude o risco o selva retejada,*  
*vil pece, tosca fiera, ave funesta,*  
*gruta o cueva recoge, árbol anida:*

(*Orfeo*, II, vv. 33-36)

Las dos últimas correlaciones progresivas, que acabamos de ver, tienen idéntica estructura trimembre:

A1	A2	A3
B1	B2	B3
C1	C2	C3

(48) *Ibidem*, págs. 439-440.

(49) *Ibidem*, pág. 236



Como se ha afirmado anteriormente, Jáuregui nos ofrece en su poesía los tipos más comunes de correlación que, si en algunas ocasiones contribuye a la consecución de efectos deseados y, por consiguiente, se hace inherente al poema, en otras, queda reducida a un simple ejercicio retórico acorde con el gusto de la época y apto para el exhibicionismo literario, más propio de certámenes y justas, que de las necesidades expresivas que requiere la intensidad poética. No obstante, en cualquiera de los casos estudiados, Jáuregui, como cualquier otro poeta de la época, usó la correlación con la finalidad de obtener el mejor resultado de las posibilidades expresivas que ésta le brindaba. Objetivo que vio alcanzado al acertar en las funciones encomendadas a la correlación, aunque hay que reconocer que nuestro autor no llegó a un uso tan brillante en el empleo de la correlación como el alcanzado por Góngora, ni supo explotar al máximo sus posibilidades expresivas.

En cualquier caso, tanto la bimetración, como las pluralidades y la correlación se habían convertido en materiales de inexcusable uso en toda poesía de signo cultista y, desde ese momento, de su propia concepción literaria, nuestro polémico autor no podía alimentar el ávido espíritu de sus enconados enemigos, y optó por una moderada utilización de estos procedimientos «manieristas» que, por sus características, le servían, al mismo tiempo que para expresar su personal visión de su universo poético, como un extraordinario cauce a través del cual continuar equilibrando su dualidad crítico-poética.

*Juan MATAS CABALLERO*

