

«YO NO PRESUMO DE POETA...»
LA TRAYECTORIA DE JUAN DE JÁUREGUI

Francisco Javier Álvarez Amo
Universidad de Córdoba

La trayectoria poética de Jáuregui parece deliberadamente calcada sobre el consabido esquema del “gran Virgilio”¹: comienza en la bucólica; concluye en la epopeya. Es cierto que, a continuación del aserto previo, hay que matizar: su periplo editorial no empieza ni termina con aportaciones originales, sino con sendas traducciones de Torquato Tasso y de Lucano, quienes, además, distan de representar la poesía eclógica y la poesía épica en su pureza clásica. La importancia de la traducción como género en Jáuregui tiene mucho que ver, en mi opinión, con el hecho de que, en la medida de lo posible, evitase a lo largo de su vida fundamentar su autorrepresentación pública sobre su condición de poeta lírico ni mucho menos sobre su dedicación a las artes plásticas.

Los pintores y dibujantes, aún en tiempo de Velázquez, se consideraban, más que artistas, artesanos; baste con traer a la memoria la discreta posición del propio Diego de Silva dentro del organigrama palaciego. Velázquez, allí, percibía “doce reales diarios, igual [...] que [...] los ayudantes de los barberos”². Y es que, en palacio, “[m]ás lucrativo que pintar [...] era desempeñar cualquier menester vulgar y vil”. En el caso concreto de Velázquez, “[s]iempre los barberos eran sus congéneres; no cobraba más que ellos y jerárquicamente algunos le serían superiores”. Todavía en 1629, fue necesario que algunos de los primeros espadas de las letras españolas, entre los que se contaba, por entonces, el propio Jáuregui, se pronunciasen en favor de eximir del pago de impuestos a los

¹ Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad, 2002, p. 19.

² Véase el instructivo epígrafe “Velázquez, dependiente de Palacio”, en José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 123ss., de donde proceden esta cita y las inmediatas.

profesionales de las artes plásticas³. Por más que los contemporáneos de Jáuregui hagan, por tanto, alusión a su ambivalente dominio del pincel y de la pluma, estaba claro que el supuesto responsable del famoso retrato desconocido de Cervantes debía buscar el reconocimiento de sus contemporáneos en lugar diverso, tanto más cuanto que Jáuregui, a diferencia de Velázquez, no necesitaba trabajar para ganar dinero⁴.

En cuanto a la posibilidad de fundamentar su autorrepresentación sobre el cultivo de la poesía, baste con remitir a la siguiente declaración, en el inicio de su controvertido examen de la “Soledad primera”: “Yo no presumo de poeta” (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. 5). Es cierto que la aseveración debe mucho a la secular costumbre de afectar modestia en los preliminares; consideremos, no obstante, la obra estrictamente lírica de Jáuregui. Sus composiciones exceden apenas el medio centenar, y muchas de ellas son, o bien rimas absolutamente circunstanciales, o bien adaptaciones de textos clásicos: hasta sus obras más originales se encuentran plagadas de transparentes imitaciones de los poetas latinos⁵.

La trayectoria que Jáuregui quiso afectar fue, más que la del poeta, la del intelectual clasicista a la manera de Cristóbal de Mesa y los neo-aristotélicos tan en boga en las postrimerías del siglo XVI o, aún mejor, la de los tardíos humanistas sevillanos a la manera de Francisco de Medrano

³ Véase, por ejemplo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 39. En el *Para todos* (1632) de Montalbán se anuncia cierto libro “que quiere dar a la estampa Vincencio Carducho, en que pone los elogios que han hecho a la pintura Lope de Vega Carpio, el maestro Josef de Valdivielso, don Lorenzo Vanderhammen y León, el doctor Juan Rodríguez y León, don Juan de Jáuregui y otros” (*Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 750).

⁴ A pesar de la malintencionada redondilla que Inmaculada Ferrer de Alba reproduce en Juan de Jáuregui, *Obras*, Madrid, Espasa, 1973, vol. I, p. XVI, donde se acusa a Jáuregui de vivir “de pintor”. Sobre la situación económica de la familia Jáuregui, véase, sobre todo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 26.

⁵ La silva “Acaecimiento amoroso”, sin ir más lejos, traduce algunas líneas de Ovidio en sus vv. 66ss.; véase, por ejemplo, Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, p. 218. Sobre la obra estrictamente lírica de Jáuregui, véase Melchora Romanos, “La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 253-265; y Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui. Poesía y poética*, Sevilla, Diputación, 1990.

y, sobre todo, Juan de Arguijo, compañeros de Jáuregui en los cenáculos hispalenses, en los que pudo integrarse gracias a la nobleza de su origen y quizás también a que su padre fue, igual que Arguijo, caballero veinticuatro del municipio. Algunas de las más apreciables composiciones de Jáuregui recuerdan, de hecho, a los sonetos epigramáticos de Arguijo (“A Marco Antonio, en su batalla naval”, “A Mucio Cévola”). El carácter más bien conservador de la doctrina poética de Jáuregui condice además con el de otros ingenios sevillanos, “apegados al espíritu y la letra del humanismo más elemental”, como Juan de Robles⁶.

La popularidad de Jáuregui, ayer y hoy, se debe de todas formas, más que a cualquiera de sus obras de creación, a su madrugadora intervención en el debate a propósito de los poemas mayores de don Luis de Góngora y Argote. Cualquier lector contemporáneo percibe de inmediato que el tono de la censura de Jáuregui es agresivo en exceso, y se ha aventurado que su malquerencia hacia don Luis deriva de acontecimientos tres o cuatro años previos a la eclosión de la controversia. En 1610, ambos participan en el certamen organizado en Sevilla con motivo de la promoción a beato de San Ignacio de Loyola, certamen que, según la interpretación más extendida, cimentaría diversas enemistades, más o menos enconadas. Góngora, tras el certamen, vuelve a Córdoba con las manos vacías, en tanto que Jáuregui, de forma posiblemente irregular, se hace con algún premio; el cordobés arremete enseguida contra Juan de Pineda (1558-1637), otro asiduo de los cenáculos hispalenses, a quien hace responsable de la manipulación del concurso; van y vienen sonetos y se acaba forjando enemistad vitalicia entre don Luis y el padre Pineda, quien, en 1627, solicita y obtiene la censura y recogida de la primera edición de las obras en verso de don Luis de Góngora⁷. Aunque Jáuregui no se encontraba involucrado personalmente en el conflicto, existe la posibilidad de que,

⁶ Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad, 2009, pp. 101 (de donde procede la cita), 118, etc.

⁷ El soneto de don Luis contra Pineda se puede leer, por ejemplo, en Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1992, p. 276. Ahí se reproduce también, en la p. 237, la composición con que el cordobés hubo parte en el certamen de sonetos: “En tenebrosa noche, en mar airado”. El soneto de Jáuregui se edita, junto con el resto de sus composiciones presentadas a concurso, en José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899, pp. 127ss. En su *Para todos* Juan Pérez de Montalbán recurre varias veces a la autoridad de Pineda; se le cita, por ejemplo, como azote de libros prohibidos (*Obra no dramática*, cit., p. 612).

como ganador en algunas de las categorías del certamen, llegase a la conclusión de que las denuncias de manipulación efectuadas por don Luis afectaban a su recién adquirido prestigio literario. Se puede aventurar, de hecho, que el “teólogo docto” a quien don Luis, según Jáuregui, se atreve a “ultrajar de idiota” era, precisamente, Pineda (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. 81).

No hay que olvidar, en efecto, que el certamen de 1610 vino a ser algo así como la puesta de largo de Juan de Jáuregui en el ámbito de la poesía contemporánea; en 1607 había publicado, en Roma, su antes aludida traducción de Torquato Tasso, con que revelaba su intención de emular la trayectoria poética de Virgilio. Se trata, seguramente, de la obra poética más elogiada de Jáuregui, desde el momento de su publicación hasta el mismo siglo XVIII, tan poco propenso, en principio, a la lectura de los escritores del Barroco⁸. Cervantes, en su encomio, proporciona el contexto en que debe entenderse la obra de Jáuregui, a saber, la publicación de otra traducción, la de Guarini a cargo de Cristóbal Suárez de Figueroa, autor de importancia para comprender, desde sus mismos comienzos, la trayectoria del sevillano. Se desconocen por completo los motivos y duración del viaje a Italia de Jáuregui; su incursión primeriza en el mundo de las letras humanas va dirigida, en cualquier caso, a su paisano y patrón don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, nacido en 1583 como el propio autor. Era don Fernando protector de varios otros ingenios sevillanos, entre los que me gustaría citar a Juan de la Cueva porque, en fecha próxima a la de la traducción de Jáuregui, le dirige también sus tercetos sobre Poética. En 1583, por cierto, se produjo también el nacimiento de Francisco de Rioja; entre su vida y la de Jáuregui existen interesantes paralelismos que tendremos ocasión de explorar más adelante.

El tropiezo con Góngora se sitúa, en cualquier caso, en el comienzo mismo de la carrera de Jáuregui y acabaría, según ahora se sabe, determinándola en gran medida. La enemistad hacia don Luis, sin embargo, pudo tener algo de deliberado. Jáuregui, lejos de ser el primer poeta de su generación que se enfrentaba con el cordobés, conocía probablemente que Francisco de Quevedo, nacido tres años antes que él,

⁸ Sobre la fortuna de la traducción de Jáuregui en el siglo XVIII, véase, por ejemplo, Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, *sub uoce* “Jáuregui, J. de”, en el “Índice onomástico”. El encomio de Cervantes a que aludo a continuación se puede leer en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, R.A.E. / Alfaguara, 2004, p. 1032.

en 1580, se había convertido en individuo visible de la República de las Letras gracias a su intercambio de sátiras con don Luis en el Valladolid cortesano de comienzos de siglo. Comoquiera que fuese, no se vuelve a tener noticia de la participación de Jáuregui en certamen poético alguno hasta 1616 (o 1615, si se acepta que sus seis composiciones consagradas a Santa Teresa de Jesús fueron compuestas con motivo del certamen organizado ese año en Sevilla para conmemorar su promoción a beata)⁹.

La intervención de Jáuregui en el debate acerca de las obras mayores de Góngora se puede calificar, creo, de oportunista: se produce, de hecho, en aquellas fechas tempranísimas de la discusión —postrimerías de 1614, comienzos de 1615— en que nadie, o muy pocos, se pronunciaban en favor de don Luis; en que la mayoría letrada afectaba reserva o abierta oposición a sus novedades estilísticas¹⁰. Obsérvese, por ejemplo, que en la diatriba de Jáuregui no se alude, a diferencia de lo que suele ocurrir en textos posteriores, a los imitadores incondicionales de Góngora. En este momento, maldecir del cordobés se antojaba la mejor de las ideas: el gesto apenas entrañaba riesgo y ayudaba a ubicar el propio nombre en el mapa de la escritura poética española. Equivalía, en cierto modo, a los ataques estrictamente contemporáneos de Cervantes contra Arbolanche y otros poetas menores, a quienes probablemente nadie se iba a molestar en defender¹¹.

Conviene, en cualquier caso, acariciar la argumentación de Jáuregui en busca de los relieves de su autorrepresentación. Jáuregui, envuelto como de costumbre en la bandera del más ortodoxo clasicismo, ataca en Góngora la inadecuación entre fábula y estilo: el desprecio, en definitiva,

⁹ La hipótesis se debe a Inmaculada Ferrer de Alba.

¹⁰ Véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., p. XXXI. El soneto “Restituye a tu mudo horror divino”, de don Luis de Góngora, se escribe en este clima de derrotismo; en Chacón lleva la fecha de 1615. Cfr. con Begoña López Bueno, “Por la coherencia textual: otra lectura del soneto «Restituye a tu mudo horror divino» (1615)”, pendiente de publicación en *Filología*. Sobre los primeros compases de la controversia, véase también María José Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

¹¹ Francisco J. Álvarez Amo, “Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII”, en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 313-314. Es cierto que el escrito de Jáuregui circulaba sin nombre; también lo es que nadie ignoraba el de su autor: véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. XXIII-XXIV.

del principio del decoro. Ocurre, sin embargo, que el principio del decoro agonizaba entre los intelectuales contemporáneos debido, entre otros diversos factores, a la divulgación de las doctrinas estilísticas de Hermógenes y sus comentaristas e intérpretes. Contra el principio del decoro, Hermógenes sostiene que el orador “puede rebajar pensamientos muy elevados y brillantes mediante ciertos tratamientos o figuras o cualquier otro elemento y, a los que son endeble y de poca importancia puede, a su vez, realzarlos y enderezarlos con los mismos procedimientos”¹². Jáuregui, en consecuencia, se ve en la obligación de abandonar la doctrina virgiliana de los tres estilos, sobre la que en cierto modo había pretendido calcar su propia trayectoria poética; en su lugar, adopta la terminología característica de la teoría bizantina de las formas del estilo: de ahí la importancia de conceptos, o pares de conceptos, como “dulzura” y “aspereza” en Jáuregui y, de hecho, en el conjunto del pensamiento poético de comienzos del siglo XVII.

No se debe pasar por alto otro de los errores de apreciación de Jáuregui: sus alusiones a Garcilaso como príncipe y norma de estilo de los poetas castellanos. Algunas de estas alusiones le obligaron, de hecho, a reescribir segmentos de su discurso: me refiero, por supuesto, a sus inexactos comentarios sobre la utilización, más o menos frecuente, del acusativo griego y del hipérbaton en el poeta de Toledo¹³. Las referencias a Garcilaso como norma de estilo no podían ser, a la altura de 1614-1615, más extemporáneas, y provocaron atrevidas descalificaciones entre los primeros lectores de Jáuregui¹⁴. La centralidad de Garcilaso estaba en duda, por lo menos, desde la publicación de las anotaciones de Fernando de Herrera y, en 1630, Lope discutía a Garcilaso el primer lugar, no entre los poetas españoles, sino, incluso, entre los naturales de Toledo¹⁵.

¹² Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, ed. Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993, p. 102.

¹³ José Manuel Rico García argumenta convincentemente en favor de la existencia de dos versiones o redacciones del texto; véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. CXIIss.

¹⁴ Véase, por ejemplo, José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 102, n. 192. En el ms. B.N.E. 3965 se llega a leer lo siguiente: “Harto bien aviada estuviera lengua y poesía castellana, si se había de quedar en las mantillas en que Garcilaso la dejó”. La apostilla se debe, muy posiblemente, a Francisco de Amaya.

¹⁵ Véase Francisco J. Álvarez Amo, “Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII”, cit., p. 316. En la enumeración de “El jardín de

En 1616 se vuelve a tener noticia de la participación de Jáuregui en dos certámenes poéticos, en Sevilla y Toledo. Su aparición entre los poetas contribuyentes en el segundo de ellos llama poderosamente la atención. Y es que el certamen toledano, auspiciado por el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas (tío del duque de Lerma, además de pariente de Diego de Sandoval y Rojas, el famoso conde de Saldaña) fue concebido como convención-homenaje de los gongoristas a su líder y maestro, que tenía previsto trasladarse a Madrid en breve; baste con recordar que la redacción del cartel fue encargada a Paravicino. El certamen, desde el punto de vista de Góngora, tuvo algo de exploración de las posibilidades de mecenazgo: a través de Sandoval y Rojas, don Luis pudo amistar con el duque de Lerma, destinatario de su célebre “Panegírico”; recuérdese, también, la décima que en su favor había escrito, en los albores de la controversia, el conde de Saldaña. Considerar la asistencia de Jáuregui a este certamen como primer indicio de su supuesta aceptación progresiva del gongorismo me parece, de todas formas, arriesgado. Hay que tener en cuenta que se celebra dos años escasos después de su agresivo ataque contra don Luis y dos años escasos antes de las *Rimas* de 1618, en que Jáuregui vuelve a maldecir, aunque en tono menor, de las innovaciones estilísticas del cordobés. No hay que olvidar, tampoco, que a este certamen asistieron asimismo otros clasicistas a ultranza, como Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas o el famoso Pedro de Torres Rámila, más enemigos, en verdad, de las concesiones de Lope a su público que de las novedades estilísticas gongorinas. Así las cosas, la asistencia de Jáuregui a la consagración de la nueva capilla de Nuestra Señora del Sagrario, pretexto del certamen, tiene parte de público reto, parte de anhelo de confraternizar con otros adeptos de la ortodoxia neoclásica.

La escasez de datos conservados sobre la vida de Jáuregui impide seguir de cerca sus pasos. De varios documentos parece desprenderse, sin embargo, que hasta las postrimerías de la segunda década del Seiscientos había residido en Sevilla, a pesar de sus frecuentes excursiones a Madrid; antes de abril de 1619 se traslada a la corte, desde donde realiza puntuales

Lope de Vega”, Lope subraya que Gregorio Hernández no recibe honores después de su paisano, sino, justamente, “al lado del divino Garcilaso” (v. 288). La mención del traductor de Virgilio precede, en cualquier caso, a la del príncipe de los poetas castellanos. Pedro Ruiz Pérez habla del “declive específico que conoce Garcilaso a partir de la [...] edición comentada por Tamayo de Vargas (1622)” (*La rúbrica del poeta*, cit., p. 99).

excursiones a su patria chica. Aunque nadie, antes de José Manuel Rico García, se había percatado de la relevancia del hecho, a día de hoy parece claro que la marcha de Jáuregui a Madrid debe entenderse en el contexto de la privanza de Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, que abandona Sevilla camino de la corte en 1615, poco antes que Jáuregui, acompañado de diversos artistas y escritores sevillanos a quienes consigue mercedes y beneficios a cambio de su adhesión y servicios propagandísticos¹⁶. Carlos M. Gutiérrez se ha referido acertadamente a la situación de interdependencia de Francisco de Rioja, antes mencionado, respecto del conde de Olivares; encargado de custodiar la biblioteca regia de la Torre Alta del Alcázar, Rioja fue, sin embargo, “mucho más que un bibliotecario y, cuando las circunstancias lo requerían, su área de actuación se acercó mucho durante el mandato de Olivares a lo que podríamos llamar «oficina de información y propaganda»”.¹⁷ Todo hace pensar que las funciones cortesanas de Jáuregui eran similares; a Gaspar de Guzmán dirige, de hecho, sus obras impresas en los años 1624-1625 y, cuando Quevedo abandona definitivamente el partido de Olivares, se convierte de inmediato en objeto de los ataques de Jáuregui y del resto de paniaguados del conde-duque¹⁸.

Se diría que el objetivo primario de las *Rimas* de 1618 fue, precisamente, el de servir de carta de presentación de Jáuregui ante los círculos cortesanos; el volumen informa, de paso, sobre la modificación del prestigio relativo de Luis de Góngora en la corte madrileña, a cinco años solos de la difusión de sus obras mayores, y a tres o cuatro de la impugnación de Jáuregui. A don Luis y sus seguidores se alude, de pasada y sin nombrarlos explícitamente, en los preliminares; en el cuerpo del volumen solo se ridiculiza a Góngora, y sin particular acritud, en la composición que cierra la sección de rimas humanas, a saber: “Al húngaro

¹⁶ José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 35ss.

¹⁷ Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2005, pp. 131-132.

¹⁸ Véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 40ss. Creo que no se ha advertido que Jáuregui reproduce el orden y estructura de su refutación de la “Soledad primera” años después, en la disección de *La cuna y la sepultura*, que comienza también con el examen del título y concluye con el análisis de la elocución; véase José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, cit., pp. 180ss. Sobre la caída en desgracia de Quevedo, véase J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2009, pp. 607ss.

Tiburcio, en la opresión de Esmirna”¹⁹. Las rimas de Jáuregui, en cualquier caso, fueron recibidas con cierta displicencia, según se desprende de la conocida carta privada de Antonio Hurtado de Mendoza a Francisco de Calatayud que extracta, entre otros, Inmaculada Ferrer de Alba²⁰. La impresión y circulación de los versos de Jáuregui, junto con el patrocinio político y administrativo del conde de Olivares, surtieron de todas formas algo del efecto previsto: en 1620, Jáuregui recibe la sanción y espaldarazo de Lope de Vega, quien, en el certamen madrileño celebrado con motivo de la promoción a beato de San Isidro, subraya el cariz humanístico de sus aspiraciones y trayectoria (“Don Juan de Jáuregui, armado / de letras humanas, entra / como sevillano Horacio...”) que don Juan se había preocupado minuciosamente de construirse, y que había llevado a Tomás Tamayo de Vargas a consultarle cuestiones relativas a fuentes con vistas a la elaboración de su *Garcilaso comentado*²¹.

¹⁹ El título habría hecho las delicias de Gimferrer. Se trata, creo, de la primera composición en que los estilemas gongorinos se utilizan con intención paródica; véanse sólo los vv. 34-35: “allí el forjado yelo / es a las breñas funeral mordaza”. Cfr. con la lectura de Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui*, cit., pp. 136ss. Desde Robert Jammes, se ha señalado la posibilidad de que también se haga burla de las novedades estilísticas de don Luis en la composición que cierra la sección de “Rimas sacras”: “Epílogo más que poético de la vida desta santa”; véase, por ejemplo, Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, p. 325.

²⁰ Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, pp. XXIX-XXX.

²¹ La cita procede de Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, p. XXX. Sobre las relaciones de Jáuregui con Tamayo de Vargas, véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., pp. 33-34; y Francisco Javier Escobar Borrego, “Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria”, en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, p. 173. Jáuregui, como se ve, participa de la estrategia de edición de clásicos contemporáneos contra Luis de Góngora que, en diez años escasos, da lugar a la impresión de los versos de Garcilaso (1622, edición de Tamayo), Figueroa (1625, con textos liminares de Lope y Jáuregui), Francisco de la Torre (1631, edición de Quevedo) y Luis de León (1631, edición de Quevedo); véase ahora Valentín Núñez Rivera, “Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)”, en el colectivo del Grupo PASO más arriba citado, pp. 193-213. Lope también ilustra sus ideales estéticos acogiendo composiciones de Pedro de Medina Medinilla y el Príncipe de Esquilache en sus volúmenes misceláneos de 1621 y 1624. En su *Para todos* Juan Pérez de Montalbán elogia cálidamente la

Desde 1621, cuanto menos, hasta su muerte veinte años después, le vemos además encargado de redactar aprobaciones en las obras de algunos de sus amigos y rivales, o amigos y rivales sucesivamente, como Luis de Góngora y Argote (en la edición, eso sí, del también clasicista Salcedo Coronel), Lope de Vega o Francisco de Quevedo²². A comienzos de la segunda década del Seiscientos, en conclusión, Jáuregui se encuentra en el cenit de su trayectoria, protegido, en el ámbito político, por Olivares; en el ámbito poético, por Lope. Ejemplo transparente del servilismo de los escritores cortesanos respecto del poder establecido, glosa, en composiciones circunstanciales, acontecimientos luctuosos y festivos de la corte madrileña, como la caída de don Rodrigo Calderón, el misterioso asesinato del conde de Villamediana o las proezas tauromáquicas de Felipe IV²³. Participa, bajo la protección amable de Lope y su entorno, en algunos de los certámenes literarios más concurridos de la época, entre los

edición quevedesca del supuesto “bachiller Francisco de la Torre” (*Obra no dramática*, cit., p. 739).

²² Véase ahora Javier Jiménez Belmonte, “De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)”, en *Compostella aurea. Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 315-322. Según observa Pedro Ruiz Pérez: “La implicación del poeta en los mecanismos de censura y en sus derivaciones hacia la crítica literaria lastraban ambas facetas con una dimensión corporativa, cuando no con efectivas y comprobadas relaciones personales entre ambos personajes; no constan situaciones en que los enfrentamientos o la rivalidad derivara[n] en juicios conducentes a impedir una publicación, mientras que los ejemplos de la situación inversa se multiplican” (*La rúbrica del poeta*, cit., p. 117). Ruiz Pérez, después, alude a Lope como escritor de aprobaciones y concluye: “Como Lope, otros poetas encontraron en esta actividad no sólo una forma más o menos efectiva de remuneración económica, sino sobre todo de reconocimiento e integración socio-cultural”. Fue este, creo, el caso de Jáuregui.

²³ Sobre el asesinato de Villamediana, véase la sección correspondiente de José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, cit., a pesar de lo retrógrado de sus alusiones a la homosexualidad del conde. Cfr. con M. Peña Díaz y F. Bruquetas, *Pícaros y homosexuales en la España moderna*, Barcelona, DeBolsillo, 2005, pp. 242ss. Villamediana, nacido en 1582, pertenece estrictamente a la promoción poética de Jáuregui. Como Soto de Rojas y otros contemporáneos, fue de los más efusivos admiradores de don Luis y eso explica, en parte, el tono agrio de las décimas que Jáuregui pergeña con motivo de su muerte. Se pueden leer, por ejemplo, en José Jordán de Urries y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, cit., pp. 141-142.

que cabe destacar el celebrado en 1622 con motivo de la canonización de San Isidro, donde se vedaba explícitamente la participación de quien “no escribiere en lengua puramente castellana”²⁴.

De pronto, no obstante, poco después de volver a Sevilla para participar en el certamen poético de 1623 en honor de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, su carrera, inesperadamente, adquiere rumbos diversos. Lope de Vega, su valedor en los círculos poéticos cortesanos, le vuelve la espalda tras conocer, posiblemente manuscrita, su revisión del mito de Orfeo, impresa en 1624 y dirigida, lógicamente, a Olivares. El Fénix, supuestamente escondido bajo el nombre de su discípulo Juan Pérez de Montalbán, contraataca con su propia re-escritura de la historia, compuesta, a diferencia de la de Jáuregui, “en lengua castellana”. Siguen varios cruces de panfletos y alusiones malintencionadas hasta que, alrededor de 1627, la enemistad entre ambos vuelve, misteriosamente, a deshacerse²⁵. Algunas de las heridas, sin embargo, quedaron abiertas y supurantes: así se explica, por ejemplo, el que en 1636 el nombre de Jáuregui brille por su ausencia en el homenaje póstumo a Lope organizado por Pérez de Montalbán (autor putativo, según muchos, del *Orfeo en lengua castellana*) mientras que algún enemigo declarado de Lope, como, por ejemplo, Pellicer, aporta religiosamente sus contribuciones²⁶.

El cariz de la contribución de Jáuregui a la boga de la fábula mitológica debe entenderse en el contexto de la cambiante situación contemporánea de la poesía. Se puede afirmar que, desde su llegada a Madrid, Góngora estaba en condiciones de disputar a sus adversarios el

²⁴ Véase Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 665.

²⁵ Hay detalles adicionales sobre el conflicto y subsecuente polémica en Juan de Jáuregui, *Obras*, cit., vol. I, pp. XXXVIss.

²⁶ En los preliminares, Montalbán escribe, a propósito de los autores de los elogios: “pintan a claro y oscuro, que todo se usa” (*Obra no poética*, cit., p. 896). A modo de curiosidad: en su *Para todos* cita tres veces como autoridad a Jáuregui, “rarísimo ingenio [...] que sólo compite consigo mismo” (ibíd., pp. 518, 679, de donde procede la cita, y 750). La integración de autores modernos entre las autoridades del *Para todos* es digna de consideración detenida. Baste con señalar que Montalbán elogia también, por ejemplo, a Góngora (ibíd., p. 722), a Pellicer (véase solo la entrada correspondiente en el “Índice de los ingenios de Madrid”) y, con abierta cautela, a Villamediana (“el misterioso y agudo, aunque no muy claro, ingenio del conde de Villamediana”; ibíd., p. 681). Véanse también mis notas 3, 7 y 31.

favor de los círculos aristocráticos cortesanos. En carta de septiembre de 1617, Lope subraya que los admiradores de don Luis eran, en su mayor parte, “señores”²⁷; estaba en lo cierto, sin duda: con sus obras mayores, “Góngora había conseguido [...] el prestigio como escritor entre los aristócratas que Lope no había logrado con sus diferentes publicaciones”. Este proceso de penetración de la nueva poesía dentro de los círculos aristocráticos culmina, simbólicamente, con la confección del manuscrito Chacón²⁸. La aceptación progresiva de las novedades estilísticas entre los “señores” hace que Jáuregui disminuya la intensidad de sus ataques contra don Luis, a quien de hecho no vuelve a mencionar por escrito después de 1614-1615, y que el Fénix distinga siempre, en sus diatribas, entre el propio Góngora y la secta de sus imitadores y comentaristas. Así lo hace en los propios preliminares de su re-escritura del mito de Orfeo²⁹: “un Fenis hubo solo / y así, no más de un Góngora, un Apolo; / los demás desvarían, / que en pensar que le imitan se confían”. Y, también, en el famoso soneto “Claro cisne del Betis que, sonoro”, encartado después de la segunda respuesta del Fénix a Colmenares (véase, más adelante, la n. 43). Le lleva también a publicar, en 1621 y 1624, sus propias fábulas mitológicas, que en gradación creciente replican a las de don Luis e implícitamente reconocen su ascendiente entre los poetas contemporáneos

²⁷ Xavier Tubau, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 40-41. La siguiente cita procede de la p. 88.

²⁸ La pérdida de prestigio relativo de Lope se traduce, asimismo, en el menor impacto comercial de sus libros de poesía. *La Filomena* se edita solo dos veces, ambas en 1621, y ninguna de las subsecuentes obras poéticas de Lope conoce más edición que la príncipe; véase Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 153; y, del mismo, “Lope de Vega y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 389ss. Cfr. con Trevor J. Dadson, “La difusión de la poesía española en el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, 113.1 (2011), p. 28: “su popularidad [a saber: la de Lope], muy fuerte en las dos primeras décadas del siglo XVII, sufre un declive muy notable a partir de la década de 1620, que es precisamente cuando entra en escena la nueva generación de poetas influidos, en su mayoría, por la poesía de don Luis de Góngora”. El modelo editorial a que responden *La Filomena* y *La Circe* tuvo, sin embargo, alguna continuidad, en cuanto fue abiertamente imitado por Gabriel Bocángel en sus *Rimas y prosas* de 1627; en su aprobación del *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627), de Alonso de Castillo Solórzano, Montalbán anuncia varios libros en curso de impresión, entre los que se cuenta el de Bocángel (*Obra no dramática*, cit., p. 1025).

²⁹ Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. 316.

a la vez que tratan de disputarle, con sumo servilismo, el favor del conde de Olivares. Jáuregui quiso hacer lo propio, pero fue, de acuerdo con sus contemporáneos, más allá de lo admisible: llegó incluso a imitar a don Luis en la modalidad de difusión elegida. Jáuregui, en efecto, no dio personalmente sus octavas a las prensas, sino que las hizo entregar, manuscritas, a Gaspar de Guzmán. Es a su amigo Lorenzo Ramírez de Prado a quien hay que atribuir, en rigor, la iniciativa de la impresión. La cuestión dista de ser trivial, según se desprende de los siguientes versos de Lope, también de 1624: “Silvio, si conocer poetas quieres, / a las obras impresas te remite, / que aquéllas son las verdaderas señas”³⁰. Las críticas a Jáuregui, de todas formas, solo son comprensibles a la luz de su trayectoria previa. Bocángel, antes de mayo de 1625, había compuesto su “Fábula de Leandro y Hero”, igualmente cultista y dirigida, de hecho, a Jáuregui, sin suscitar controversia de ningún tipo³¹.

Parece, sin embargo, que la opinión de Jáuregui acerca de las novedades estilísticas de don Luis de Góngora no se había modificado lo más mínimo a la altura de 1624. En su *Discurso* (o ensayo³²) *poético*, impreso ese mismo año, Jáuregui propugna exactamente la misma doctrina que, diez años atrás, informaba su examen de la “Soledad primera”; hay de hecho pasajes en que la argumentación es idéntica: aludo, por ejemplo, a la distinción entre hipérbatos lícitos e ilícitos en el “Capítulo segundo”, o a la comparación entre poetas y jurisconsultos, traída de Julio César Escalígero, en las postrimerías del “Capítulo

³⁰ *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecha, Barcelona, Planeta, 1983, p. 1293; véase también Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, cit., p. 181.

³¹ Véase Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 319, n. Es más: en la segunda edición del *Orfeo en lengua castellana*, de 1626, se incluye a Bocángel entre los ingenios celebrados en el repertorio del “Canto IV”; véase Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. LVII. En el *Para todos*, Montalbán llega a citar, incluso, la “Fábula de Leandro y Hero” de “nuestro amigo don Gabriel Bocángel, ángel en la condición y en el ingenio, bibliotecario de su Alteza y joven en quien concurren todas las partes imaginables para ser grande, por su erudición y valiente espíritu” (ibíd., p. 598); se le alaba también, lógicamente, en el “Índice de los ingenios de Madrid” (ibíd., p. 862). En 1633, Montalbán contribuiría con varias decenas de tercetos a los preliminares del *Retrato panegírico* de Bocángel (ibíd., pp. 1000-1001).

³² Eso significaba, en esta época, la palabra “discurso”; véase, por ejemplo, Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., p. 872, n. 3; y Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, F.C.E., 2008, p. 333.

cuarto”³³. Su tono, sin embargo, es mucho más conciliador. Baste con leer el inicio del “Capítulo tercero”, donde se sostiene que “nunca falta algo estimable en la peor composición”³⁴. Jáuregui desautoriza, en dos ocasiones, a algunos de quienes han escrito “contra la demasía moderna”³⁵. Y se abstiene incluso de citar versos de sus adversarios, para que nadie se pueda sentir aludido: “No traigo ejemplos ejecutados por no ofender autores”, “Entendamos estos con ejemplos, aunque fingidos, pues no he de traer los de otro” (ibíd, pp. 77-78), etc.

Entender la controversia de Jáuregui con el Fénix a partir de 1624 requiere algún conocimiento previo de circunstancias relativas a la recepción de la obra de Lope de Vega entre los intelectuales neo-aristotélicos del Siglo de Oro. Uno de los episodios culturales más llamativos del Seiscientos fue, en efecto, el enfrentamiento de Lope de Vega con el doctor Pedro de Torres Rámila y el resto de los nuevos y recalcitrantes secuaces de Aristóteles. Algunos versos de la epístola “Al contador Gaspar de Barrionuevo” demuestran el escaso prestigio crítico de Lope, contra quien poetas y preceptistas arremetían impunes. “No se tiene por hombre el que primero / no escribe contra Lope sonetadas” (vv. 244-245), dice Lope, y continúa: “Luego se canoniza de Poeta / [...] cualquiera que ha enseñado a su vecino / el sonetazo escrito contra Lope” (vv. 253- 257)³⁶.

³³ Juan de Jáuregui, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, ed. Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 80ss. y 104, respectivamente; compárese con Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. 77ss. y 55ss. Sobre Julio César Escalígero, véase la divertida semblanza de Lucien Febvre, en *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, Madrid, Akal, 1993, pp. 57ss.

³⁴ Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, cit., p. 87. Recuérdese que, diez años antes, escribía a propósito de la “Soledad primera”: “no hay un trecho siquiera de una docena de versos que se pueda sacar en limpio como bueno” (Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, cit., pp. 54-55).

³⁵ Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, cit., pp. 81 y 98ss. (de donde procede la cita).

³⁶ Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit., pp. 237-238. Cfr. con Marcella Trambaioli, “Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega”, en *Compostella aurea*, cit., vol. III, p. 462. La narración que sigue se apoya en el relato de los hechos que establece Joaquín de Entrambasaguas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, C.S.I.C., 1946-1947.

El *annus horribilis* de Lope fue el de 1617. La llegada de don Luis a la corte, por un lado, amenazaba su situación de privilegio en la República de las Letras. En los últimos meses del año comenzó a circular, además, un malicioso libelo, que se decía escrito de mano de cierto “Trepus Ruitanus Lamira”, anagrama de “Petrus Turrianus Ramila”. Pedro de Torres, universitario con pretensiones cortesanas nacido, como Jáuregui, en 1583, era muy estrecho camarada de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien, con toda probabilidad, le había contagiado su animadversión hacia Lope. Se recordará, por lo demás, que Cristóbal Suárez de Figueroa y Pedro de Torres Rámila habían participado en el certamen poético de octubre de 1616, antes mencionado, con que la ciudad de Toledo había celebrado la inauguración de la capilla catedralicia de Nuestra Señora del Sagrario. El certamen, a mayor gloria de Luis de Góngora y de sus admiradores, había contado con la asistencia de varios de los más acérrimos enemigos del Fénix (Cristóbal de Mesa, Esteban Manuel de Villegas, además de Torres y Suárez de Figueroa) y supuso, en cierto sentido, el establecimiento de una alianza entre los “cultos” y los neo-aristotélicos contra Lope de Vega Carpio; conviene advertir, con todo, que los neo-aristotélicos, igual que Jáuregui, tampoco perdían ocasión de zaherir eventualmente a quienes imitaban el estilo de don Luis. Suárez de Figueroa, por caso, arremete con idéntica violencia contra Luis de Góngora y contra Lope de Vega³⁷.

No se conserva, por desgracia, ninguna copia del libelo latino de Pedro de Torres Rámila, pero Joaquín de Entrambasaguas, a mediados del siglo XX, se propuso reconstruir sus argumentos. Huelga decir que los dictérios de Rámila debían mucho a Cristóbal Suárez de Figueroa y no poco a Juan Pablo Mártir Rizo. Los tres, de hecho, parecen haber participado en su redacción³⁸. Torres Rámila, por lo que sabemos, hizo una feroz crítica, desde la óptica del preceptista neo-aristotélico, de las más obras del Fénix. De su novela de pastores censuraba los increíbles conocimientos científicos con que Lope dotaba a sus zagales y zagalas³⁹. De sus poemas épicos, con particular énfasis en los versos con que el Fénix cantó las

³⁷ Véase, por ejemplo, Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, cit., pp. 80ss.

³⁸ Varias de las copias, según parece, llevaban de hecho el nombre de Juan Pablo Mártir Rizo. De su mano se conserva, en la Biblioteca Nacional de Madrid, una libérrima traducción de los textos sobre Poética de Aristóteles; en ella Mártir censuraba las obras de Lope y suscribía por completo las críticas de Torres Rámila.

³⁹ Crítica de la que, con argumentos interesantes, se protege Lope en la después mencionada “Segunda parte de La Filomena” (*Obras poéticas*, cit., pp. 647ss.).

batallas de los cristianos contra Saladino, muy discutidos desde el momento mismo de su impresión primera, no perdonaba siquiera una línea⁴⁰. Pedro de Torres Rámila acusaba incluso a Lope de difamar a Felipe II y ensalzar a Francis Drake.

Un libelo madrileño de 1618, atribuido a cierto “Juan Columbario” y dividido en tres apartados, a saber, [1] la “Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila pro Lupo a Vega Carpio” (que daba título a la obra y aludía, de paso, a las maliciosas páginas del profesor de Alcalá de Henares), [2] el “Oneiropaegnion” y [3] los “Varia illustrium virorum poemata in laudem eiusdem Lupi a Vega”, constituye la más notable reacción a las insidias de Pedro de Torres Rámila; el volumen, a lo que parece, se distribuyó gratuitamente entre varios de los más reputados intelectuales y literatos de Madrid, Toledo y Alcalá de Henares. Las seis copias que Joaquín de Entrambasaguas pudo ver son, todas ellas, diferentes entre sí. Los autores del libro, escrito en un latín más bien pobre, parecen haber sido Francisco López de Aguilar (a quien Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, cit., p. 861, se lo atribuye en exclusiva), Lope de Vega, Simón Chauvel, Tomás Tamayo de Vargas y Baltasar Elisio de Medinilla. Se hizo cargo de los costes de la edición el omnipresente duque de Sessa, dedicatario del texto y mecenas de Lope a quien Suárez de Figueroa había zaherido, además, personalmente.

La repercusión del escandaloso libelo, en cualquier caso, fue mínima, porque las autoridades civiles ordenaron de inmediato la recogida de todas sus copias. La polémica, no obstante, se prolongó en los preliminares de las partes de comedias impresas en el lapso 1618-1624. El Fénix, además,

⁴⁰ Tampoco Mártir Rizo perdió la oportunidad de criticar la revisión lopista de la conquista de Jerusalén. Lope, decía Juan Pablo Mártir, apenas observa “los preceptos del arte [...] como no los observó Ovidio ni Lucano en sus poemas, ni en nuestros tiempos Ludovico Ariosto” (Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, cit., vol. I, p. 293). Sin ir más lejos, no trata de “una acción o conquista solamente”, como recomendaba el Estagirita; su fábula, por tanto, no era “una” y, además, introducía a tres distintos héroes: “tres héroes, tres cabeças fueron las de esta fábula contra el precepto del Arte” (ibíd., vol. I, p. 295; modifíco, en parte, la ortografía). Acusaba asimismo a Lope de haber introducido en su poema multitud de cosas “que ni son posibles, verisímiles ni necesarias” (ibíd., vol. I, p. 299). Obsérvese que, en su controversia con Lope, Jáuregui también se limita a enjuiciar el mismo texto, a pesar de que llevaba más de quince años impreso. Cfr. con Elizabeth B. Davis, *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2000, pp. 172-173.

dedicó varias de las “otras diversas rimas” encuadradas con *La Filomena* (1621) a arremeter contra Pedro de Torres y sus acólitos. La “Segunda parte de La Filomena”, de hecho, no parece tener otro propósito que vengar el honor herido de Lope⁴¹. Lo mismo se puede decir de su métrica misiva “A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla”, tal vez compuesta hacia 1611-1612⁴², con que Lope pretendía defenderse de las supuestas insidias de “los tasistas” (v. 8), a saber, de los que cada dos por tres “están en el Torcato idolatrando” (v. 39): Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa y Esteban Manuel de Villegas según Entrambasaguas (*Estudios sobre Lope de Vega*, cit., vol. II, pp. 39-43), nombres a los que servidor añadiría, creo que con motivo, el de Jáuregui. Juan Pérez de Montalbán, leal escudero de Lope, arremete también contra Pedro de Torres en “Los primos amantes”, novela de ambiente cordobés impresa en 1624, y en el prólogo-dedicatoria de “La prodigiosa”, perteneciente a la misma colección; en las líneas dirigidas a Antonio Domingo de Bobadilla, caballero veinticuatro de Sevilla, se recuperan, de hecho, los disfraces alegóricos de la “Segunda parte de la Filomena” (*Obra no dramática*, cit., pp. 250, 268).

Los ataques de Pedro de Torres, casi olvidados a mediados de la década de 1620, resucitaron con motivo del recrudescimiento de la polémica de los “claros” contra los “cultos”. Y aquí volvemos a Jáuregui. Sus versos órficos, que habían visto la luz en el verano de 1624, parecían corroborar su desertión de la falange de los “claros”⁴³; parece que el Fénix optó por contar a su manera la fábula de Orfeo, que dio a las prensas en el mismo verano de 1624 con el nombre de su discípulo Juan Pérez de Montalbán. La respuesta de Jáuregui no se hizo esperar. Y es que lo que le separaba de Lope era, en verdad, más de lo que tenían en común. Todavía en 1621, y contra el parecer ordinario de los poetas de comienzos del Seiscientos, el Fénix se pronunciaba en favor de “el natural” en la

⁴¹ Cfr. con Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta*, cit., pp. 200ss.

⁴² Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, cit., p. 162.

⁴³ Véase ahora Juan Manuel Daza Somoano, “Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)”, en *Compostella aurea*, cit., pp. 245-251. En la famosa epístola “A un señor destos reinos”, Lope menciona a cierto “poeta insigne que escribiendo en sus fuerzas naturales y lengua propia [...] fue leído con general aplauso, y después que se pasó al culteranismo, lo perdió todo” (*Obra poética*, cit., p. 1264). Es improbable, sin embargo, que la alusión tenga que ver con Jáuregui, porque la redacción de la epístola tuvo lugar, según Tubau (*Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, cit., pp. 46ss.), en 1621 o 1622.

secular disyuntiva naturaleza-arte⁴⁴. El inconstante poeta sevillano, en fin, dirigió sus iras contra los versos de Lope que más ataques habían recibido desde las trincheras de los preceptistas neo-aristotélicos, a saber, su narración de las escaramuzas de los cristianos contra Saladino. Los presuntos errores del Fénix acabaron ensartados, uno tras otro, en la maliciosa “Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana”. Y Lope de Vega, no satisfecho con la burla, quiso renovar, a principios de 1625, sus ataques contra Juan de Jáuregui con un libelo manuscrito que circulaba, según parece, bajo el nombre del inexistente licenciado Luis de la Carrera.

El enfrentamiento con Lope tuvo que alterar, necesariamente, la situación de Jáuregui en el Parnaso contemporáneo; apenas dio lugar a variaciones notables, sin embargo, en su situación de preeminencia en el organigrama administrativo del conde-duque de Olivares. En 1626, dos años escasos después de la publicación de su controvertida revisión del mito de Orfeo, se le nombra caballero de la reina y se incoa, además, el expediente de concesión del hábito de la Orden de Calatrava, efectivo en 1639⁴⁵. El año siguiente Jáuregui contribuye a los preliminares del primer libro de versos y prosas de su amigo Gabriel Bocángel, quien reproduce, en algunos aspectos, la trayectoria de su padrino de boda. Como este, sucumbe a la boga de la fábula mitológica; como Jáuregui también, se manifiesta explícitamente contra la moda cultista y se niega a fundamentar su autorrepresentación en el cultivo de la poesía. La disposición y estructura de las *Rimas y prosas* de 1627 se inspiran en *La Circe* y Bocángel, igual que Lope, cede a la tentación de la autobiografía en alguna de sus composiciones, como, por ejemplo, en la interesantísima “Epístola al Licenciado don Francisco de Paz y Balboa” (*La lira de las musas*, cit., pp. 380ss.). Ahí se extiende Bocángel a propósito de su abandono del estudio de las leyes en favor del cultivo de la poesía, y concluye: “Mas no digamos más, que no procuro / preciarme en esta parte de poeta, / no siendo de los que hablan muy oscuro” (vv. 88-90). En el momento de su muerte, en enero de 1641, Jáuregui aceleraba los trámites conducentes a la publicación de su Lucano romanizado, que, como sabemos a través de Cervantes, había comenzado en algún momento

⁴⁴ Lope de Vega, *Obra poética*, cit., p. 735.

⁴⁵ Es sabido que la concesión de hábitos se encontraba entre las gracias que con mayor frecuencia gustaba de conceder el conde-duque; véase José Manuel Rico García, *La perfecta idea de la altísima poesía*, cit., p. 38; y, especialmente, J. H. Elliot, *El conde-duque de Olivares*, cit., p. 169.

previo a 1614 y venía a suponer el más adecuado broche a su trayectoria neoclásico-virgiliana. Las aprobaciones llevan fecha de enero de 1640, pero el caso es que la obra permanece sepultada en el olvido durante casi medio siglo, hasta su impresión madrileña de 1684.

Es el momento, ahora, de extraer conclusiones. Se ha insistido, con cierta frecuencia, en la supuesta soledad de Jáuregui, a medio camino entre “cultos” y “claros” y, en consecuencia, enemigo de ambos. Desde luego, a Jáuregui le fue dado vivir en tiempos de controversia poética, y es posible, incluso, que el episodio del descuartizamiento del poeta Orfeo pretendiese ser alegoría de los distintos enfrentamientos del sevillano con sus rivales en el ámbito del verso, en los que fue común que se llevase la peor parte⁴⁶. Según hemos ido viendo a lo largo de las páginas precedentes, sin embargo, Jáuregui distaba de estar solo: sabía perfectamente quiénes eran sus correligionarios y cuál era su ideal estilístico: el de los neo-clásicos o neo-aristotélicos a la manera de Cristóbal de Mesa o Cristóbal Suárez de Figueroa. Las aseveraciones acerca de la supuesta soledad de Jáuregui derivan, en mi opinión, de la consideración simplista de los poetas de comienzos del Seiscientos como polarizados en torno a dos núcleos tradicionales: los “cultos” y los “claros”. La trayectoria de Jáuregui ilustra, más bien, el carácter sistemático de la República de las Letras en el Siglo de Oro. El valor de las posiciones individuales depende de, y repercute sobre, el valor de la posición del resto de individuos. Cualquier alteración del campo da lugar a casi imprevisibles efectos de acción y reacción. La azarosa carrera de Jáuregui debe así muchas de sus vicisitudes a circunstancias históricas que, en principio, poco tenían que ver con él: el irresistible ascenso de Luis de Góngora, desde la difusión de sus obras mayores hasta su aterrizaje en el Madrid cortesano hacia 1617; la privanza de Olivares y la situación de privilegio de su partido sevillano; la disminución del prestigio relativo de Lope de Vega entre los aristócratas madrileños; etc. La trayectoria de Jáuregui deja, de esta forma, de contener misteriosos e inexplicables virajes a favor y en contra de Luis de Góngora o Lope de Vega: sus acciones y omisiones, en efecto, como las del resto de sus contemporáneos, como las de los nuestros, nacen del conflicto entre sus aspiraciones individuales y las coordenadas poéticas de su tiempo.

⁴⁶ Cfr. con la «Tercera parte» de *El mapa y el territorio*, de Michel Houellebecq (Barcelona, Anagrama, 2011), en que el narrador francés noveliza su propio asesinato y descuartizamiento.