

Algunas notas sobre las *Rimas sacras* de Juan de Jáuregui

Juan Matas Caballero
Universidad de León

Las calificaciones apresuradas y los juicios apriorísticos, aparte de la dudosa utilidad que encierran, suelen resultar a menudo erróneos y casi siempre injustos. Al menos tal es el caso de lo que ha ocurrido con la obra de Juan de Jáuregui que, aún hoy, sigue reducida al marbete, desgraciadamente demasiado generalizado, de «poesía menor» e, incluso, su propia figura todavía continúa asociada –en cierta medida, fruto de su virulenta participación en la batalla en torno a Góngora– a la idea de un pertinaz antigongorismo. Probablemente, la consecuencia de semejantes apreciaciones haya sido que la crítica más reciente no estudiara la obra ni la figura del controvertido escritor sevillano con la atención que, a mi juicio, merece. Tanto su obra poética –*Rimas*, *Orfeo* y otros poemas sueltos¹– como sus escritos teóricos –*Antídoto* y *Discurso poético*²– están, en la actualidad, necesi-

¹ El único estudio de conjunto que existe sobre Juan de Jáuregui es el trabajo añejo de J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui* (Madrid, 1899). Existe una edición moderna y reciente de la poesía de Jáuregui con un estudio preliminar a cargo de INMACULADA FERRER (ed.), *Obras*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1973). Sobre su obra poética tan sólo señalaré los trabajos que, a mi juicio, son más importantes: GERARDO DIEGO, «El virtuoso divo Orfeo», en *Revista de Occidente*, n. XIV (1926), 182-201; LUIS IGLESIAS, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos)», en *Serta Philologica*, II. *Estudios de literatura crítica textual* (Madrid: Cátedra, 1983), 259-274; F. LÓPEZ ESTRADA, «Notas de poesía sevillana. La *Rimas* de Jáuregui comentadas en Madrid el año de su aparición», en *Archivum*, IV (1954), 305-309, «Datos sobre poesía sevillana. Un inmediato comentario de las *Rimas* de Jáuregui», en *Archivo Hispalense*, n. 71 (1955), 281-284; J. MATAS CABALLERO, «Sonetos y canciones de Juan de Jáuregui. Algunas notas sobre métrica», en *Estudios Humanísticos. Filología* (en prensa); MELCHORA ROMANOS, «Modos de aproximación a una realidad poética. A propósito del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, anotado por un lector del siglo XVII», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Doctor Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973* (Buenos Aires, 1975), 332-371, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», en *Edad de Oro*, VI (1987), 253-265; FERMIN SMIEJA, «Dos poemas desconocidos de Juan de Jáuregui», en *Archivo Hispalense*, n.º 103-104 (1960), 443-448.

tando urgentes estudios que, cuando menos, vuelvan a cuestionar algunos de los juicios apriorísticos y maximalistas vertidos sobre su obra, y que sitúen a Jaúregui en el lugar merecido dentro de esa amplia nómina de autores que conforman nuestra literatura áurea.

Pero no es éste el momento adecuado para hacer planteamientos sobre el escritor sevillano, puesto que un trabajo limitado por este breve espacio sólo daría cabida a generalidades que difícilmente podrían justificarse. Por ello, me centraré en un aspecto de la poesía de Jaúregui al que en trabajos anteriores apenas presté atención³. Me refiero a su poesía religiosa. Aunque no está en mi ánimo subsanar o paliar la ausencia de su estudio, sí quiero aprovechar esta ocasión para esbozar, al menos, algunas ideas básicas que permitan un exhaustivo y más profundo enfoque posterior sobre el asunto.

En primer lugar, tal vez convenga empezar clasificando la poesía religiosa de Juan de Jaúregui contenida en las *Rimas sacras* dentro de sus *Rimas*⁴. Ese *corpus* poético puede quedar dividido en dos grupos: las composiciones originales, por un lado, y las traducciones y paráfrasis, por otro. A este segundo grupo pertenecen los siguientes poemas: XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII y XLVIII; y sobre su valoración dos de los jaureguistas más representativos no se han puesto de acuerdo. Si J. Jordán de Urríes considera que el escritor sevillano es mejor traductor que poeta original –porque sus cualidades no son «las de un genio poético, sino las de un hombre de gusto, hábil versificador y dotado de condiciones especiales para apropiarse las ideas de otros autores y presentarlas de nueva y peregrina manera»⁵–, I. Ferrer opina que «las traducciones sacras ofrecen escasísimo interés»⁶. La divergencia entre ambos críticos es sorprendente y conviene situarnos –como pedía Gerardo Diego–, una vez más en el «fiel de la balanza» admitiendo que la calidad de las traducciones jaureguianas es excelente⁷, pero este reconocimiento no debe hacerse en perjuicio de su poesía original. Lo cierto es que de las *Rimas sacras* yo destacaría tres traducciones. Una es la XLVI, aunque sólo sea por las dos estancias de la canción, donde la tensión poética se ve aumentada por el *manierismo* compositivo de-

² Sobre los escritos teóricos de Jaúregui pueden destacarse, entre otros, los siguientes trabajos: E. J. GATES (ed.), *Documentos gongorinos. Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jaúregui* (México D.F.: El Colegio de México, 1960), «New light on the Antídoto against Góngora's 'pestilent' *Soledades*», en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, 5 (1951), 746-764; M. ARTIGAS, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El *Anti-Jaúregui* del Licenciado Luis de la Carrera», en *Boletín de la Real Academia Española*, n. XII (1925), 587-605; ROBERT JAMMES, «L'*Antídoto* de Jaúregui annoté par les amis de Góngora», en *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), 193-215; M. ROMANOS (ed.), *Discurso poético* (Madrid: Editora Nacional, 1978), «Nuevos aportes al problema de las versiones del *Antídoto*», en *Filología*, XV (1971), 215-226.

³ Véase mi Tesis de Doctorado *Juan de Jaúregui: Teoría poética y obra lírica* (Córdoba: Universidad, 1989) (en microfilms) y *Juan de Jaúregui: Poesía y Poética* (Sevilla, Diputación Provincial) (en prensa).

⁴ Dejaré para otro momento los poemas religiosos de Jaúregui no incluidos en las *Rimas* –Sevilla, Por Francisco de Lyra Varreto, 1618– y algunos más posteriores a esa fecha. Para facilitar las referencias a las diversas composiciones jaureguianas, seguiré a lo largo de este trabajo la edición ya citada de I. FERRER.

⁵ J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 87.

⁶ I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas* de Jaúregui, *ed. cit.*, LXIX.

⁷ Baste recordar las traducciones que Jaúregui hizo del *Aminta* de Torquato Tasso y de *La Farsalia* de Lucano. Véase, como muestra, la edición que de la primera traducción hizo JOAQUÍN ARCE (Madrid: Castalia, 1970).

rivado de la presencia de versos bimembres, plurimembres y por la correlación que cierra el poema antes de la invocación al Señor en los cuatro últimos versos⁸, además por la alusión mítica al canto de Filomena. Otra, la XLVII que, como afirma I. Ferrer, «consigue algunos momentos felices». Y la XLVIII, reconocida por la crítica como una excelente paráfrasis del salmo *Super flumina Babylonis*⁹.

Por lo que se refiere al grupo de la poesía religiosa original, las veinte composiciones de que consta podrían agruparse en cuatro apartados dependiendo del tema que traten.

1. *Poesía de temática variada*. Compuesto por cuatro poemas que no tienen ningún tipo de tema en común, sino que presentan diversos motivos tratados normalmente en la poesía religiosa de la época, como el poema L dedicado al Santísimo Sacramento, motivo que no puede faltar en la poesía sacra de ningún autor áureo¹⁰. Del poema LI, *A la invocación de la Cruz*, quizás lo más destacado sea el juego conceptual que establece el poeta entre la Cruz y Cristo intercambiando sus propias cualidades. El estrambote cobra cierta importancia al reflejar la conclusión del poeta que destaca la grandeza de la Cruz – motivo también ineludible en la poesía sacra–, y asocia dos de los símbolos más significativos del cristianismo: Cruz-Sacramento = Cristo. Este conceptualismo da una cierta calidad literaria a la composición que, a mi juicio, no resulta ni «enigmática» ni «conceptista» como la calificara Jordán de Urríes¹¹. Sin embargo, el citado crítico considera el poema LII como una de las mejores muestras de la poesía religiosa de Jaúregui¹². Llama la atención la presencia del *yo* poético que rompe algo la monotonía descriptivo-narrativa que predomina en la mayor parte de las *Rimas sacras*. Por otra parte, los juegos conceptuales –basados sobre todo en los contrastes (igual que la oposición vida/muerte, tan característica en nuestra poesía áurea, recreada en el poema XLIX, donde al final se impone la concepción cristiana de la muerte como vida eterna) de todo tipo (luz/sombra, claro/oscura, candidas/púrpura, etc.¹³– contribuyen al mantenimiento del tono catequi-

⁸ No pretendo calificar de manierista la composición, pero la crítica ha venido considerando esos procedimientos expresivos como típicamente manieristas; véase E. OROZCO, «Estructura manierista y estructura barroca en poesía», en *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1981), 3ª ed., 155-187. Sobre el uso de estos recursos expresivos en la poesía de Jaúregui, puede verse mi trabajo *Juan de Jaúregui: Teoría...*, *ob. cit.*, 254-296, y «El forzado *manierismo* en la poesía de Juan de Jaúregui», en prensa.

⁹ I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas*, *ed. cit.*, LXIX-LXX. Para J. JORDÁN DE URRÍES, esta versión de Jaúregui es mejor que la del mismo fray Luis de León, no sólo por la letra, sino también por lo que atañe a la grandiosidad de la locución, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 88. Finalmente, si M. MENÉNDEZ PELAYO la considera «admirable» –*Biblioteca de traductores españoles* (Madrid: CSIC, 1952-3), 270–, ADOLFO DE CASTRO opina que «merece contarse entre las mejores que hay, no sólo en España, sino en todas las lenguas europeas. Reune cuatro cualidades esenciales para esta clase de escritos: inteligencia del sagrado texto, elocución veheméntísima, sublimidad en la frase, claridad en el estilo», *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II (Madrid: BAE, 1951), XCV.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las numerosas composiciones que sobre este motivo nos ofrece Alonso de Ledesma en sus *Conceptos Espirituales y Morales*, vol. II (Madrid: CSIC, 1969), ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ.

¹¹ J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 87.

¹² *Ibidem*, 85-86.

¹³ Los contrastes de colores aparecen con cierta frecuencia en la poesía religiosa de Jaúregui, y este poema es una buena muestra de ello; sobre la simbología de los colores puede verse Miguel D'ORS, «Tres lugares comunes en versión de Ledesma», en *Revista de Literatura*, Tomo XXXIX, n.º 77-78 (enero-junio de 1978), 27-51, concretamente 30-39.

zante con el que el poeta pretende ofrecernos el definitivo triunfo de dios como animador y armonizador del universo.

2. *Poesía dedicada a la Virgen*. Es el grupo más numeroso con siete poemas: LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX. Tres de ellas pertenecen al subgénero de poesía circunstancial propuesto por Bruce Wardropper¹⁴, pues fueron compuestas para sendos acontecimientos religiosos. Los poemas LIV y LV fueron presentados a la justa en honor de la Inmaculada, celebrada en Sevilla en 1616, y organizada por la Cofradía de sacerdotes de San Pedro ad Víncula¹⁵. La primera no me parece que tenga una calidad excepcional, a pesar de haber obtenido ese primer premio en dicho certamen, pues el retoricismo y la ausencia de lo personal restan calidad literaria al poema. Sin embargo, la segunda sí está, a mi juicio, a la altura de la mejor poesía de la época, si bien es verdad que el poeta está tan preocupado por la consecución formalmente perfecta del poema que pierde la intensidad lírica necesaria, aunque su calidad expresiva sea excelente. El poema, estructurado en ocho octavas, presenta cada dos estrofas una correlación, convertida en el recurso clave de la composición. Se trata de una correlación diseminativo-recolectiva –que es el tipo más frecuente en la poesía española– 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, denominada por Dámaso Alonso correlativa-reiterativa¹⁶. El poema LIX fue presentado en la justa organizada en Toledo, en 1616, para celebrar la consagración de la nueva capilla de Nuestra Señora del Sagrario, y su calidad poética ha conseguido concitar la unanimidad de los jaureguistas¹⁷.

Al tono eminentemente circunstancial se une en estas composiciones, y en las restantes dedicadas a este tema, la actitud devota hacia la Virgen, como se observa en el poema LVII, en el que destaca la aparición de la mitología al comparar a la Virgen con el ave Fénix, y, al mismo tiempo, sobresale el envío de la canción donde el poeta, rompiendo la actitud característica de su poesía religiosa de quedar ausente de la misma, se introduce en el poema para expresar la tópica recurrencia a su escasa capacidad creadora ante la importancia del motivo poetizado¹⁸. Igualmente, la composición LVIII refleja la actitud

¹⁴ Resulta interesante la clasificación de la poesía religiosa que hace B. WARDROPPER en función de la intensidad espiritual expresada por los poetas, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV (1985), 195-210.

¹⁵ Jauregui obtuvo los dos primeros premios de los certámenes sexto, de octavas (LV), y séptimo, de canciones (LIV). Véase Francisco de Luque Fajardo, *Relación de las fiestas que la cofradía de sacerdotes de San Pedro ad Vincula celebró en su Parroquial Iglesia de Sevilla a la Purísima Concepción de la Virgen María Nuestra Señora* (Sevilla, por Alonso Rodríguez Gamarra, 1616).

¹⁶ Sobre esta composición, véase mi artículo «El forzado manierismo...», *art. cit.* (en prensa). Sobre la correlación, véase K. SPANG, *Fundamentos de retórica* (Pamplona: Eunsa, 143-144); D. ALONSO, «Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria» y «Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid: Gredos, 1970), 4ª ed., 43-74 y 75-107, respectivamente.

¹⁷ PEDRO DE HERRERA, *Descripción de la capilla de N^{ra} S^{ra} del Sagrario, que erigió en la S^{ta} Iglesia de Toledo el Ilmo. Sr. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobpo. de Toledo, Primado de las Españas* (Madrid: en Casa de Luis Sánchez, 1617). Sobre el poema LIX, véanse los positivos comentarios de I. FERRER, «Prólogo» a las *Rimas*, *ed. cit.*, LXVI, L. IGLESIAS, «La contribución de Jauregui...», *art. cit.*, 264 y M. ROMANOS, «La poesía de Juan de Jauregui...», *art. cit.*, 261.

¹⁸ Véase E. SEGURA COVARS, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC, 1949), y la opinión de Cascales sobre el *commiato*, *Tablas poéticas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), ed. de B. BRANCAFORTE, 239-140.

devota de Jaúregui hacia la Virgen, actitud que también pone de manifiesto, en gran medida, un cierto espíritu catequizante, como se observa en las citas con las que Jaúregui solía ilustrar sus alusiones bíblicas –procedimiento empleado en otras composiciones, como en la LVI y LVII–.

3. *Poesía dedicada a San Bernardo*. El poeta escribe tres poemas sobre este motivo: LX, LXI y LXII, caracterizados por su espíritu devoto. A mi juicio, se trata de una poesía de escasa calidad literaria, donde lo descriptivo-narrativo predomina absolutamente sobre lo subjetivo y personal.

4. *Poesía dedicada a Santa Teresa de Jesús*. Las últimas composiciones de las *Rimas* conforman este grupo de poesía devota: LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII y LXVIII. Quizás la nota más destacada de estos poemas sea el hecho de que Jaúregui abandona el tono solemne que le caracteriza por un contenido que revela una cierta dosis de humor e, incluso, de frivolidad. Así ocurre, por ejemplo, en el poema LXVIII, donde el poeta, desde el mismo título, anuncia su intención humorística, *Epílogo más que poético de la vida desta Santa*¹⁹, reforzada con la recurrencia a la rima aguda²⁰, ruptura de palabras, incluso en rima, desplazamientos acentuales, etc. Resulta extraño que Jaúregui, que apenas si ha dado muestras de poesía satírico burlesca –recuerdo las composiciones XXXIV, XXXV y XLI– y que siempre se ha mantenido en un tono solemne y «decorosamente» elevado, introduzca, justamente en su poesía religiosa, un poema que raya en lo irreverente, y que, además, desentona con lo que él mismo censuró acerbamente a Góngora²¹. Un tono similar nos muestra el controvertido poeta en la composición LXV escrita también en redondillas y empleando casi los mismos recursos que en el poema anterior. En cualquier caso, no cabe hablar de poesía irreverente puesto que, al fin y al cabo, la veta satírico burlesca se extendió también a la poesía religiosa de la época, convirtiendo de ese modo el humor en un elemento que podía servir para hacer más pedagógica y, por lo tanto, para acercar más aún la materia sacra al lector²². Por otra parte, creo que en estas composiciones el poeta logra una mayor espontaneidad y una mayor comunicación afectiva al dejar de lado el monocorde y aburrido tono solemne.

Pero también hay poemas más serios y ortodoxos dentro de este grupo, como el LXVI que, según Jordán de Urríes, es la mejor de toda la poesía religiosa de Jaúregui²³.

¹⁹ Para L. IGLESIAS, este poema «resulta curioso como broma», «La contribución de Jaúregui...», *art. cit.*, 264. A. JORDÁN DE URRÍES no le parecía respetuoso que se trataran «asuntos sagrados al estilo impropio de la alteza de los mismos», *Biografía y estudio ...*, *ob. cit.*, 87.

²⁰ Sobre la pretensión cómica en el uso de la rima aguda, puede consultarse F. RICO, «El destierro del verso agudo (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), 525-551, EVANGELINA RODRÍGUEZ, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre la métrica y rítmica en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV (1985), 117-137.

²¹ Jaúregui censuró a Góngora en su *Antídoto*: «Unos pensamientos o conceptos burlescos gasta Vm. en esta obra y en todas las suyas, indignísimos de poesía ilustre y merecedores de grande reprehensión», 76; véanse también las pp. 59, 61, 64 y 77, según la edición de ANGEL PARIENTE, *En torno a Góngora* (Madrid: Ediciones Júcar, 1986).

²² En este sentido, puede ilustrar el comentario de ROBERT JAMMES: «Si la poesía religiosa tiene a veces el don de interesarnos o emocionarnos, es principalmente por lo que tiene de humano (en el sentido más terrestre del término) y no por lo que pretende comunicarnos de celeste o de divino», *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Castalia, 1987), 250.

²³ J. JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio...*, *ob. cit.*, 86.

Una observación convendría hacer acerca de algunos envíos de las canciones de este grupo, pues de nuevo resulta grato comprobar cómo, a mi juicio, en los momentos en que vemos al propio poeta aparecer en los poemas, éstos ganan en autenticidad y fuerza expresiva. Así ocurre en el envío de la canción LXIV donde el poeta, acudiendo a las metáforas náuticas de procedencia horaciana, alude a su incapacidad poética para escribir sobre tan elevado tema. Igualmente interesante es el *commiato* de la canción LXIII en el que el poeta recurre al manido tópico de su impotencia creativa optando por el silencio como única salida²⁴. Aunque no se trata de un envío, sino de las dos primeras redondillas del poema LXVIII, conviene resaltar cómo Jaúregui, igual que en la canción anterior aludió a la poética del silencio, en esta ocasión, dentro del tono humorístico ya comentado, se refiere a la idea del furor poético. Con esto último pretendo señalar que el poeta sevillano no se limita exclusivamente al asunto religioso, sino que éste es relacionado, gracias a su innegable habilidad, a los asuntos de la poesía profana (mitología, poética, humor, etc.).

En líneas generales, puede concluirse que las *Rimas sacras* de Jaúregui oscilan en la escala de intensidad espiritual de la que habló B. Wardropper entre una poesía catequizante y devota con algunos ejemplos de poesía circunstancial. Se trata de una poesía en la que su autor no ha alcanzado los últimos peldaños de la trayectoria espiritual, que se hubiera traducido en la creación de una poesía meditativa y mística. Sin embargo, no fue así, y el predominio casi absoluto del tono descriptivo y narrativo, del retoricismo que ahoga por completo la voz íntima y personal del poeta, me lleva a pensar que la poesía religiosa de Jaúregui no surgió como respuesta a una necesidad profunda de su sentimentalidad espiritual, ni del deseo de satisfacer vocación religiosa alguna; por el contrario, todo parece indicar que esta poesía brotó, como puro artificio que es, cual fruto de la convención y de la circunstancia²⁵. Nuestro autor sigue las pautas habituales de la poesía religiosa de la época y, a mi juicio, se mantiene a la altura de los mejores poetas áureos que también se vieron en la obligatoriedad de componer esta modalidad poética²⁶, respondiendo, por otra parte, a los nuevos modos literarios que tácitamente estaban más o menos establecidos, especialmente en las composiciones destinadas a justas y certámenes donde se buscaba más el lucimiento personal que la sincera manifestación del sentimiento religioso²⁷. De ahí que también Jaúregui ofreciera en sus *Rimas sacras* —en algunos poemas— una elevada dosis de retoricismo conceptista. Pero ello, a mi juicio, no respondía —como sostienen algunos jaureguistas— a un claro deseo de emular a Góngora, sino que era el inevitable reflejo que el destello de las dos grandes obras del poeta cordobés provocó en las *Rimas* del polémico escritor sevillano, puesto que, hacia 1618, el triunfo

²⁴ Véase AURORA EGIDO, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, n.ºs 1-2 (1986), 93-120. Reeditado recientemente en *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Crítica, 1990), 56-84.

²⁵ Muy lejos queda la pirotecnia verbal de las *Rimas sacras* jaureguianas del desgarrón espiritual experimentado por Lope —o Quevedo— y manifestado en su homónimo título; para poder observarlo mejor, véanse las dos ediciones que JOSÉ MANUEL BLECUA hace de Lope de Vega, *Lírica* (Madrid: Castalia, 1981), y de Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos* (Madrid: Castalia, 1980).

²⁶ L. IGLESIAS, «La contribución de Jaúregui...», *art. cit.*, 274.

²⁷ AURORA EGIDO, «Poesía de justas y academias», en *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 6 (1984), 9-26; reeditado en *Fronteras de la poesía...*, *ob. cit.*, 115-137.

de la propuesta estética de don Luis era ya indiscutible, y todos, gongorinos y antigongorinos, quedaron –como afirma B. López Bueno– «finalmente prendidos en las mallas del cultismo poético barroco»²⁸, y quienes, cegados por la intensidad del brillo gongorino, no supieron o no pudieron ver los efectos de su resplandor, asimilaron únicamente parte de esa parafernalia superficial, el juego pirotécnico, que, entendieron, se ajustaba a las exigencias poéticas del momento. Y es en la poesía religiosa donde más claramente se puede observar esa renuncia, esa impotencia literaria, porque gran parte de ella surgió con el único fin de la plaza pública y del escaparate.

No quisiera concluir sin pasar por alto que se ha exagerado notablemente la presencia de recursos literarios y de cultismos en las *Rimas sacras*, hasta el extremo de haberse llegado a establecer una clara diferenciación, desde el punto de vista estilístico, entre las *Rimas varias* –llenas de claridad renacentista– y las *Rimas sacras* –conceptista, y donde aparecen una serie de recursos y un léxico que no se hallaba en las primeras–, concluyendo que éstas suponen un paso previo a la evolución gongorista de Jaúregui que culminó en su *Orfeo*²⁹. Creo conveniente hacer algunas puntualizaciones al respecto.

En primer lugar, difícilmente se puede diferenciar tan tajantemente las *Rimas varias* de las *Rimas sacras*, pues, a excepción de los tres poemas presentados en las mencionadas justas, se desconocen las fechas de composición de los poemas de ambas partes, por lo que, al no saber si las *Rimas sacras* fueron cronológicamente posteriores, resulta algo aventurado afirmar que supusieron un paso adelante hacia el gongorismo posterior de Jaúregui. Si tomáramos en cuenta las otras dos posibilidades –primera, que las *Rimas varias* fueran posteriores, segunda, que el poeta simultaneara la composición de poemas de ambos grupos–, la anterior hipótesis quedaría anulada.

En segundo lugar, aun admitiendo que el *Orfeo* representó un paso hacia el cultismo poético, creo que las diferencias entre las *Soledades* y la gran obra de Jaúregui son tan grandes, incluso desde el punto de vista estilístico, que ésta no podría ser calificada de gongorina sin matizarlo mucho previamente. Y, consiguientemente, menos aún puede otorgársele ese calificativo a las *Rimas sacras* que, al fin y al cabo, según esos juicios, son tan sólo un paso hacia el estilo del *Orfeo*.

En tercer lugar, creo que es necesario, de seguir por el camino –que, por otra parte, considero arduo e inútil– de la diferenciación entre las *Rimas varias* y las *Rimas sacras*, que convendría abundar en las posibles divergencias estilísticas que pudieran darse entre ambas partes. Aun no considerándolo oportuno, para ver adónde nos podría llevar semejante camino, voy, finalmente, a centrarme en el aspecto que la crítica ha venido considerando como una clara muestra del mayor barroquismo de las *Rimas sacras* frente a las *Rimas varias*: el cultismo léxico³⁰. Pues bien, resulta revelador el hecho de que en las *Ri-*

²⁸ B. LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)* (Sevilla: Alfar, 1987), 21.

²⁹ Sobre todo esto, véase I. FERRER, «Prólogo», *ed. cit.*, LXV-LXVII, M. ROMANOS, «La poesía de Juan de Jaúregui...», *art. cit.*, 260-261.

³⁰ En mi trabajo, *Juan de Jaúregui: Teoría...*, *ob. cit.*, Capítulo III, «Lenguaje Poético», 183-432, analicé los recursos y procedimientos expresivos de la poesía de Jaúregui indicando las posibles diferencias que podían observarse entre las *Rimas* y el *Orfeo*, porque esto sí podía llevarme a conclusiones interesantes de cara a una mejor comprensión de la evolución poética del sevillano, pero no hice distinciones entre los dos grupos de poemas de sus *Rimas* por no considerar significativas las pequeñas diferencias que pude hallar.

mas sacras el poeta utiliza muchos menos cultismos que en las *Rimas varias*, aparte de que en aquellas sólo se encuentran de manera significativa en cinco composiciones – LIX, LVII, XLVII y LV–, mientras que en éstas su empleo es, como digo, más intenso y, al mismo tiempo, se hallan más dispersos entre todos los poemas. Y, fijándome tan sólo en los cultismos que el propio Jaúregui censuró a Góngora en su *Antídoto*, y que luego el sevillano utilizó en sus *Rimas*, se llega a la siguiente conclusión: que todos esos cultismos se hallan en las *Rimas varias*, excepto «errante», mientras que en sus *Rimas sacras*, de los diez cultismos observados, cinco no los emplea, «adolescencia», «canoro», «emulación», «rival», «señas». Creo que este simple botón de muestra nos puede dejar bastante claro que no pueden establecerse diferencias entre ambos grupos de poemas –salvo para admitir, en todo caso, la mayor calidad poética de las *Rimas varias*–, ya que los dos grupos son, al mismo tiempo, haz y envés de una misma creación literaria.