

De poetas y polémicas: Jáuregui, Lope y las voces de las *Soledades*¹

Patricia Festini

En la primavera de 1613, la *Primera Soledad* de don Luis de Góngora llega a la corte por medio de una serie de manuscritos. A partir de su difusión en los círculos eruditos, comienzan a aparecer opiniones a favor y en contra del poema que dieron origen a uno de los debates literarios más importantes de las letras españolas. En uno de los primeros documentos que conforman el corpus de la polémica, se califica el manuscrito como “Un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas”, frase que pertenece a la *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus “Soledades”*². Atribuida a Lope y escrita, probablemente, por uno de sus amigos, nos acerca a uno de los ejes de la polémica: los sonidos de esa “nueva poesía”. La importancia que se le da al sonido de los versos pone de manifiesto la presencia de la voz en la difusión del poema. Tanto es así que un número importante de las censuras que recibieron las *Soledades* estuvo fundado precisamente en la aspereza de los versos. Frente a ello, hubo otras voces que defendieron cada innovación y cada

¹ El presente trabajo integra el Proyecto Ubacyt N.º 20020160100103BA, “*La Filomena* de Lope de Vega. Poesía, preceptiva y *variatio* barroca en la configuración de un poeta cortesano. Claves de lectura y herramientas para una edición crítica” dirigido por la doctora Florencia Calvo (Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Ciencia y Técnica, programación 2017). La investigación integra también el siguiente proyecto cofinanciado por la SFNS y el Conicet: “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1_173356).

² La carta fue fechada por Antonio Carreira (1986) el 13 de septiembre de 1613. Sobre su autoría, existen discrepancias. Emilio Orozco (1973) la atribuye a Lope de Vega, pero Robert Jammes (1994), en su edición de las *Soledades*, afirma que fue atribuida sin razón a Lope, si bien puede ser que surja de alguno de sus amigos.

juego poético de Góngora. Porque si de voces hablamos, son los ecos de las *Soledades* los que permanecen.

De entre las muchas voces que se alternan en la polémica, quisiera elegir dos poetas para reflexionar sobre las resonancias del poema gongorino: Juan de Jáuregui y Lope de Vega, ambos enfrentados a Góngora, ambos esgrimiendo distintas concepciones sobre la poesía. En primer lugar, Juan de Jáuregui, que se instaló en el debate con su *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, pero que, además, plasmó sus postulados teóricos acerca de la poesía en su *Discurso poético* (1624). Luego, la voz de Lope de Vega en sus cartas, en sus poemas e, incluso, y a casi veinte años después de la aparición de las *Soledades*, en *La Dorotea*, una obra en la que los ecos de la polémica cobran una nueva significación.

Jáuregui, Lope y la polémica gongorina

El nombre de Juan de Jáuregui, pintor y poeta sevillano, aparece en la historia de la literatura ligado a dos obras fundamentales del siglo XVII español. Por un lado, es el pintor que menciona Cervantes para introducir su autorretrato en el Prólogo a las *Novelas ejemplares*³ y, por otro, es el autor del *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, considerada por la crítica como:

una pieza clave en la polémica al provocar la reacción de los admiradores de Góngora que, con extensos y eruditos razonamientos en unos casos, o con el ataque personal de corte satírico-burlesco en otros, se propusieron desbaratar lo que calificaron de falsedades y calumnias (Romanos, 1983, p. 437).

En 1624, publica dos obras en las que puede apreciarse la teoría y la praxis de su concepción poética: el *Discurso poético*, cuyo subtítulo reza "advierte el desorden y el engaño de algunos escritos", y el *Orfeo*, un poe-

³ "el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso D. Juan de Jáuregui" (Cervantes, 1976, vol. 1, p. 85).

ma barroco de tema mitológico como el *Polifemo*.⁴ A partir de la aparición de este poema, protagoniza otra polémica literaria, esta vez con Lope de Vega, quien lo ataca desde los paratextos del *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán. El dato viene a cuento porque, por un lado, la crítica discute acerca de si este *Orfeo* fue escrito, en realidad, por Lope de Vega, y por otro, abre un nuevo panorama con respecto a la posición de estos escritores en relación con la nueva poesía.⁵ Juan de Jáuregui no pone en cuestión la poesía culta sino su oscuridad y el abuso de la utilización de cultismos, hipérbatos y otros elementos que la caracterizan. Valora, en cambio, la dificultad y el refinamiento estético, lo que se manifiesta en su “perfecta idea de la altísima poesía”.⁶ En el caso particular de su ataque a las *Soledades*, a los mencionados abusos se suma su crítica feroz a la mezcla de estilos del poema gongorino.

Por su parte, Lope de Vega, a lo largo de su obra, defendió la claridad en la poesía, lo que le valió la crítica y la burla de sus opositores. Más allá de esto, con la figura de Góngora, siempre mantuvo desde sus escritos una relación ambigua, oscilando entre la condena al estilo culto y la alabanza (en muchos casos, irónica) al poeta cordobés. Ambos poetas entremezclan su censura (frontal en Jáuregui, solapada en Lope) con definiciones en torno a cómo debe ser la poesía y, en varias oportunidades, fundamentan sus comentarios con menciones al estilo, el ritmo y la cadencia de los versos gongorinos. A través de un recorrido por sus textos, intentaremos revisar la importancia que el sonido de los versos de las *Soledades* tuvo en la lectura que tanto Jáuregui como Lope hicieron del poema.

Juan de Jáuregui: de antídotos y poéticas

El *Antídoto* fue calificado por Robert Jammes (1994) como la “pieza maestra de las polémicas que provocaron las *Soledades*”, destacando, además, el hecho de que Jáuregui mantiene “desde la primera hasta la última

⁴ Sobre la conjunción de teoría y praxis en Juan de Jáuregui, véanse las ediciones del *Discurso poético* de Melchora Romanos (1978) y Mercedes Blanco (2016).

⁵ Sobre las relaciones entre Jáuregui y Lope, véase Millé y Giménez (1928).

⁶ Sintagma que José Manuel Rico (2001) fragua, a partir de dos versos de una silva Jáuregui, como título del estudio que le dedica.

página, un contacto permanente con el poema” (p. 620). Este contacto permanente nos permite revisar algunos aspectos diseminados en el texto en relación con la importancia que el sevillano le dio al sonido del verso en el ataque a las *Soledades*.

El opúsculo de Jáuregui es un texto de carácter epistolar que, en su estructura, sigue los lineamientos de la retórica clásica, comenzando su ataque al poema por el título, para luego detenerse en aspectos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Cabe señalar que, de todos modos, no comienza con la desvalorización del texto, sino que primero, a través de una serie de argumentos *ad hominem*, desacredita a su autor. En el exordio que da inicio al *Antídoto* se recomienda al autor de las *Soledades* que “no escriba versos heroicos” (1960, p. 85).⁷ El foco va a estar en la figura del poeta como escritor y se va a referir al poema en cuestión como una obra que “debió de ser escrita con mejor acuerdo y con más experimentado juicio” (1960, p. 86), sin ninguna mención a su lectura.

En la apreciación general del poema podemos encontrar observaciones que nos lleven al sonido de las *Soledades*. Así, cuando despliega el recurso argumentativo de hacer una pequeña concesión al contrincante para defenestrarlo luego, deja en claro que quizá podría aceptar la oscuridad:

si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas (...) 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 confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! (1960, pp. 96-97).

Es evidente que lo que Jáuregui no puede aceptar de las *Soledades* es semejante combinación de materia y forma. Que Góngora despliegue determinados recursos estilísticos para decir “puras frioneras” es inaceptable para el sevillano, que simplifica su apreciación en esa lapidaria frase final: “brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo”. A este bronco estilo,

⁷ Utilizo el texto del *Antídoto* del manuscrito 3726 de la BNE, reproducido por Eunice Joiner Gates en sus *Documentos gongorinos*. En todos los casos, modernizo la ortografía.

que a continuación va a denominar “manerota del decir” (1960, p. 97), lo va a analizar con mucho detenimiento en el opúsculo. Resulta interesante, en el recorrido por las *Soledades* que Jáuregui hace en el *Antídoto*, la fluctuación entre leer y oír los versos que hace para cuestionar los sonidos del poema. En ese sentido, son fundamentales las palabras de Margit Frenk (1997) cuando señala que, si bien la poesía circulaba en manuscritos “estos no constituían sino hitos dispersos en el circuito de la difusión, el cual solía ir del texto a los ojos de un lector, de los ojos a la voz y al oído” (p. 58). Así, en el inicio del análisis, el foco está en la lectura del poema sin aludir a ningún pasaje en particular:

Este nuevo estilo de V.m. es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforzado ánimo ha podido leer cuatro columnas de versos sin estrujada angustia de corazón, como lo vemos experimentar a mil personas discretas y capaces de la buena poesía (1960, p. 97).

Más adelante, en su extenso y minucioso análisis de la *elocutio*, es posible hallar esa oscilación entre leer y oír para referirse a las *Soledades*, en principio censurando la métrica y el sonido del verso:

Y en cuanto a la sonoridad, oigamos otros versitos, que si hombre se descuida en buscarles buen acento, suenan como el mismo Satanás:

(...)

Del himno culto dio el último acento...

Todos los que lo tienen en la quinta sílaba, o en la séptima, están a pique de derrengarse, y úsalos V.m. a menudo, sin conocimiento de su maldita sonancia.

También son crueles al oído casi todos los versos en que V.m. divide la sinalefa contra la costumbre de España, como *violar* de tres sílabas, *ingenioso* de cinco; y lo peor es que confunde V.m. esa novedad, alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma (1960, pp. 101-102).

Más allá de los motivos por los que Jáuregui le dedica tanto espacio al tipo rítmico y a la diéresis –ambas objeciones están fundamentadas con una extensa lista de ejemplos–, es evidente la importancia que se le da al

sonido de los versos: “suenan como el mismo Satanás”, “maldita sonancia”, “cruelles a los oídos”.⁸ Luego de la censura a la materia, al estilo y a la estructura del poema, la sonoridad (o la falta de ella) se destaca como un elemento que le permite seguir arrojando dardos a las *Soledades*. Pero incluso cuando considera que el sonido del verso es aceptable, también lo descalifica porque no le halla el sentido:

De cuatro necedades que un pastor dijo, forma V.m. aquel gran concepto:

Bajaba entre sí el joven, admirando,
armado a Pan y semicapro a Marte
en el pastor mentidos.

Y aunque algún verso de estos (como no le busquen el propósito ni el sentido) suena bien a la oreja, ¿qué importa, si al cabo son desatinos? (1960, p. 124).

Las que no suenan bien a la oreja de Jáuregui son algunas de las estrofas en las que se alude o representa la música, precisamente aquellas en la que la voz cobra aun mayor significación:

De las tejuelas que una serrana tocaba, dice V.m. lo que pudiera de un coro de serafines:

Negras pizarras entre blancos dedos
ingeniosa hiere otra, que dudo
que aun los peñascos la escucharan quedos

Llámala:

...sonoro instrumento,
y más abajo:
...métrica armonía

⁸ Como señala José Manuel Rico García (2001, p. 30), Jáuregui no considera otro tipo rítmico del endecasílabo que los básicos del endecasílabo italiano: *a minore*, con acento en la cuarta sílaba y *a maiore* con acento en la sexta. Es por eso que hace aquí una extensa lista de endecasílabos con acentos extrarrítmicos de la que conservamos el último ejemplo que le permite, incluso, jugar con la palabra acento que había quedado demasiado lejos en su argumentación. En la misma línea, se encuentra la censura contra el uso que Góngora hace de la diéresis, a la que Jáuregui define como “división de la sinalefa”, fundamentando su objeción también con una larga lista de ejemplos.

¿Quién ha de sufrir tan descompasadas y molestas hipérbolos?
(1960, pp. 123-124)

Los ejemplos son muchos. Se queja de que los periodos son tan largos y enmarañados “que no hay anhélito que los alcance” (1960, p. 132), lo que manifiesta el problema que suponía la lectura en voz alta del poema. Del mismo modo, subraya que quien lee los versos de Góngora “siente en ellos gran dificultad” pero que quien quisiera imitarlos “hilvanará facilísimamente la obra que quiere, porque allí no hay cuidado si la oración va recta o corcovada, si se entiende o deja de entender, si las palabras son humildes o soberbias, vulgares o latinas, griegas o mahometanas” (1960, p. 127), con lo que, por un lado, pretende resumir en gran parte los elementos que censura de las *Soledades*: hipérbatos, dificultad, mezcla de estilos e inclusión de latinismos y otros vocablos extranjeros, pero por otro, opone esta supuesta facilidad a la dificultad que supone escribir verdadera poesía:

No advierten que la hermosura y pureza de la elocución y su claridad, esa es la que se compra con vivas gotas de sangre. La Poesía ha de ser tan apacible y fácil, que quien la viere y presuma de sí haría lo mismo y, al intentarlo, se canse y consuma sin provecho (1960, pp. 126-127).

A partir de este recorrido, es posible observar la importancia que le dio Jáuregui, en el inicio de la polémica, a la lectura de las *Soledades*, al sonido de sus versos, a la dificultad que suponía la extensión de algunos periodos, elementos todos que, para él, complican el acercamiento al texto poético. Ahora bien, ¿qué pasa con el *Discurso poético*? Publicado en 1624, se aleja del foco de la polémica, y lo cierto es que no encontraremos en él menciones explícitas a los grandes poemas gongorinos. Sin embargo, desde el capítulo I, que lleva el nombre de “Las causas del desorden y su definición”, dirige sus dardos a Góngora y sus seguidores, criticando las innovaciones de la nueva poesía, de las que destacamos algunas relacionadas con su sonoridad. Por ejemplo, señala que la “extrañeza y confusión de los versos” ofenden los buenos juicios de aquellos que se compadecen “viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza” (1978, p. 61).

Vuelven a aparecer los oídos en la crítica, esta vez para referirse a la inclusión de “palabras peregrinas”, es decir, de vocablos de otras lenguas. Jáuregui asegura que “sobre todo le importa al poeta español, que introduce palabra nueva, elegirla de hermosa forma, que suene a nuestros oídos con apacible pronunciación y noble” (1978, p. 76). Cuando no es así, el resultado se convierte en “desgracia a nuestros oídos” (1978, p. 77).

El eje crítico es el mismo. No hay nombres, tampoco se censuran composiciones poéticas, pero la fundamentación es similar. Es interesante, en especial, la apreciación que hace de la trasposición o hipérbaton. Recordemos que era un elemento clave para la parodia del poema gongorino, como lo demuestra Quevedo en el segundo verso de la “Receta para hacer *Soledades* en un día” que incluye en su *Aguja de navegar cultos*: “la jeri (aprenderá) gonza siguiente”. Jáuregui le dedica un extenso apartado a la trasposición a la que considera que “usada con buen artificio, añade gala al decir” (1978, p. 80) y lo demuestra con numerosos ejemplos de Garcilaso. Sin embargo, le permite introducir una crítica más a la nueva poesía ya que, como señala:

No basta pues el trasponer como quiera las palabras y apartar los epítetos de los nombres, para que resulte aspereza en nuestro lenguaje. La aspereza resulta, entiéndase bien esto, cuando el epíteto se dice primero y el nombre después, (...). Este, en efecto, es el modo áspero de trasponer que usan frecuente los modernos, con total repugnancia de nuestra lengua (1978, pp. 81-82).

Me interesa destacar, sobre todo, los términos “aspereza”, “áspero”, en los que fundamenta la crítica porque se encuentran emparentados semánticamente con “escabrosidad” y con “bronco”, que ya han sido utilizados para definir el estilo de las *Soledades*. En el *Diccionario de Autoridades*, estos vocablos se van definiendo entre sí, y en esta búsqueda de voces y sonidos de las *Soledades*, algunas de esas definiciones resultan bastante interesantes: por extensión, “a cualquier cosa que ofenda notablemente el oído, el gusto u otro sentido (...) se le aplica el adjetivo áspero”. Por su parte, del adjetivo escabroso se dice que “por translación vale áspero, duro y de poca o ninguna suavidad y así (...) se dice que es escabroso (...) el

estilo y modo de hablar que no está bien formado y tiene aspereza”. En el caso de bronco (definido como “lo que está tosco, áspero y por desbastar”) resulta muy pertinente su última acepción: “en los instrumentos músicos se toma por destemplado y áspero; y la voz que no afina y tiene fuerte y áspero sonido, también se llama bronca”. Recordemos que, por oposición, en el inicio del *Discurso poético* destaca a la suavidad como uno de los adornos legítimos de la poesía. El hecho de que Jáuregui fundamente su crítica a la nueva poesía en general, y a las *Soledades* en particular, desde este campo semántico, supone una reflexión sobre el sonido de los versos de los grandes poemas gongorinos cuya composición ha sido considerada por el sevillano un gran error, como se desprende de las palabras finales del opúsculo:

Digno es V.m. de gran culpa, pues habiendo experimentado en tantos años cuán bien se le daban las burlas, quiso pasarse a otra facultad tanto más difícil y tan contraria a su naturaleza, donde ha perdido gran parte de opinión que los juguetes le adquirieron (1960, p. 79).

Lope de Vega: de papeles y poemas

El primer texto “oficial” de Lope de Vega en la polémica es la *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fechada por la crítica hacia 1617, pero publicada en 1621, en *La Filomena*. El texto que le dio origen es el *Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía*. Texto escrito, en teoría, por el duque de Sesa —aunque es posible que haya sido el mismo Lope— como introducción a su respuesta, y que comienza así: “Con mucho gusto he leído los dos poemas de ese caballero, (...); pero habiéndome enviado un amigo este discurso contra ellos, he quedado dudoso” (1969, p. 872). Los dos poemas son el *Polifemo* y las *Soledades* y el discurso contra ellos es el *Antídoto* de Juan de Jáuregui. Es, entonces, a partir del opúsculo del sevillano que se incorpora la voz de Lope a la polémica. Desde este primer documento, es posible apreciar el que va a ser un elemento constante de sus intervenciones en el debate: un doble juego de elogio a Góngora y de censura frente a la nueva poesía. Aquí, además, coincide con el final del *Antídoto* en la alabanza a la musa festiva del cordobés. Dice Lope:

El ingenio deste caballero (...) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia. (...) Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. (...) Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua, con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas, ni hasta su tiempo vistas (1969, pp. 876-877).

Aparece aquí definido el estilo de Góngora en sus obras festivas con los calificativos de “blandura y suavidad”, con lo que podemos suponer que, tarde o temprano, nos volveremos a enfrentar a la aspereza y escabrosidad mentadas por Jáuregui. La observación que encierran los paréntesis deja en claro ya en este primer documento la carga irónica que va a tener cualquier defensa o alabanza que Lope pueda hacer del cordobés. Luego de esto, dirige su dardo contra los imitadores de Góngora, lo que, como dijimos, va a ser el rasgo característico de su participación en la polémica:

a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas, o frasis enfáticas, se hallan levantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden. (...) Y así, los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio a imitar su estilo (1969, p. 879).

Lo primero que encontramos es un elemento común a la parodia de la nueva poesía: la receta. Mencionamos el famoso soneto de Quevedo, pero también hemos visto que Jáuregui da en el *Antídoto* ciertos consejos para escribirla. De todos los elementos de la receta, se va a detener sobre todo en las trasposiciones: “Todo el fundamento deste edificio es el trasponer” (1969, p. 880). Su uso provoca una dificultad “de lengua”

y no “de sentencia”, que se agrava principalmente en aquellos que imitan la nueva poesía, ya que lo hacen “con más dureza y menos gracia” (1969, p. 880).⁹ A lo largo de varias páginas va a censurar esta figura, a la que considera “la más culpada en este nuevo género” (1969, p. 882), tanto que Juan de Jáuregui, al tratarlas en su *Discurso poético*, se va a mofar de Lope con un “contra ella vi escrito mucho por un autor enojado, y siendo lo principal que impugnaba, era sin duda lo que menos entendía” (1978, p. 81), incorporando a la polémica gongorina sus enfrentamientos personales.

La otra característica de las burlas de Lope es centrar su crítica en los seguidores de Góngora. Los “partos monstruosos” son engendros de sus imitadores, nunca dirige explícitamente la crítica al poeta, aunque, como señala Dámaso Alonso (1967), Lope “tiraba la piedra y escondía la mano tras muchos elogios al gran Góngora” (p. 162), como pudimos comprobar en su afirmación de las buenas intenciones del cordobés.

Más adelante, y luego de mucho despliegue de erudición, cita al doctor Garay —poeta laureado por la Universidad de Alcalá— para fundamentar su ataque, afirmando que:

la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese. Esto es, sin duda, infalible dilema, y que no ofende al divino ingenio deste caballero, sino a la opinión desta lengua que desea introducir (1969, p. 884).

En este sentido, coincide totalmente con la apreciación de Jáuregui de que, para el que la lee, la poesía debe ser “apacible y fácil”, pero no así para quien la escribe. El final de la carta pretende dejar en claro la postura de Lope frente a Góngora:

Y para que mejor vuestra excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio, doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza deste caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió igual la fama de su misma patria:

⁹ Sobre la *Respuesta* de Lope en general y la utilización del hipérbaton en particular, véase la edición de Pedro Conde Parrado (2015) a las epístolas de *La Filomena*.

Canta, cisne andaluz, que el verde coro
del Tajo escucha tu divino acento,
si, ingrato, el Betis no responde atento
al aplauso que debe a tu decoro.
Más de tu *Soledad* el eco adoro
que el alma y voz de lírico portentoso,
pues tú solo pusiste al instrumento,
sobre trastes de plata, cuerdas de oro.
(1969, p. 887)

La frase que introduce al soneto sintetiza lo que ya hemos señalado del juego que Lope hace en sus escritos frente a la poesía de Góngora: “a su primero dueño reverencio”. De hecho, en una de las epístolas poéticas incluidas en *La Filomena* —la cuarta— dedicada “A don Diego Félix Quijada y Riquelme”, acepta que “Laberintos enfáticos escriba / poeta Mino-tauro”, mientras celebra a “los primeros capitanes / que los que ahora son imitadores / quedáronse en melindres y ademanes” (1969, p. 782). Por su parte, los dos primeros cuartetos del soneto son fundamentales para este recorrido que estamos haciendo acerca de cómo se entrecruzan las voces de la polémica con las voces de las *Soledades*.

Es muy probable que con “el Betis ingrato” se esté refiriendo a Juan de Jáuregui y su *Antídoto*, ya que, si bien el soneto es anterior a la carta, Lope lo incluye en la *Respuesta* que surge, en teoría, a partir de la lectura del opúsculo del sevillano. Es bastante significativo que aluda a la voz poética de Góngora como “divino acento”, puesto que, para Lope, el divino fue siempre Herrera y, en varias ocasiones, aparece como el modelo a seguir.¹⁰ Este “divino acento” se corresponde con la alabanza a las *Soledades* del segundo cuarteto, especialmente con “la voz de lírico portentoso” que coloca en lo más alto a los versos gongorinos.

“Más de tu Soledad el eco adoro”. ¿Cuánto hay de burlas y cuánto hay de veras en esta afirmación? ¿Qué quiere significar con ese eco? Parece ser una alabanza a los sonidos de las *Soledades*, sin embargo, ya percibimos la ironía en el inicio del papel, además de que, en otros textos, es

¹⁰ Sin ir más lejos, está mencionado, junto con Garcilaso, en versos anteriores de la citada epístola cuarta.

posible encontrar alguna crítica solapada a su autor, demostrando la afirmación de don Dámaso. Así, en *La Circe*, la alabanza a Góngora frente a la defenestración de sus seguidores se va a manifestar tanto en la epístola séptima, “A un señor de estos reinos”, como en la epístola nona, dirigida “A don Francisco López de Aguilar”, con la que se cierra la miscelánea. No obstante, en la epístola cuarta dedicada a don Francisco de Herrera Maldonado, se desliza lo que parece un ataque al cordobés:

Ya tienen las culturas inauditas
un castellano Horacio en una puente,
aficionado a voces trogloditas.
(1969, p. 232)

Las “voces trogloditas” se oponen rotundamente al “divino acento”, a adorar “de tu *Soledad* el eco”, y la “voz de lírico portento”. También a la “blandura y suavidad” con que había calificado los poemas festivos. En su acepción de “bárbaras”, la censura se dirige a la inclusión de voces extranjeras, pero, por extensión, el vocablo se acerca a la “aspereza y escabrosidad” con que Jáuregui se había referido al sonido de sus versos. Recordemos también que, en el *Discurso poético*, es el sevillano quien afirma que las “palabras peregrinas” se deben elegir hermosas para que no se conviertan en “desgracia a nuestros oídos”.

Hasta aquí, algunos pocos ejemplos de *La Filomena* y *La Circe* que ilustran, aunque sea en parte, la presencia de este debate literario en las dos misceláneas y que, además, son un atisbo de que la relación entre Góngora y Lope es mucho más compleja de lo que se puede analizar en unas pocas páginas. Encontramos otra muestra de ello, ya en 1630, en la silva novena del *Laurel de Apolo* donde, si bien el blanco de ataque son los comentaristas del poema gongorino, el paralelismo trazado entre oscuros y duros, se opone a la “blandura y suavidad” que atribuía a los primeros poemas de Góngora, además de dejar en claro que la crítica está dirigida directamente a las *Soledades*, cuyo primer comentario veía la luz por esos mismos días:¹¹

¹¹ Una de las batallas que Lope sostenía por esta época era por el cargo de cronista real, que finalmente ganaría Pellicer, quien publica, también en 1630, sus *Lecciones solemnes a las*

Añadió que el laurel merecería
quien con su pura y cándida poesía
venciese los demás, no en versos duros,
que ponen la excelencia en ser oscuros,
pues se admiran de ver los que bien sienten
que a quien escribió ayer hoy le comenten.
(2007, p. 457)

Este recorrido por las críticas y alabanzas de Lope a los versos gongorinos no pretendió ser exhaustivo, sino marcar un camino que nos lleve a *La Dorotea*, una obra en la que, a casi veinte años de la aparición de las *Soledades*, los ecos de la polémica cobran una nueva significación. Allí, en las escenas segunda y tercera del acto cuarto, asistimos a una suerte de academia literaria protagonizada por dos personajes menores (César y Ludovico) a los que más tarde se les une Julio, el ayo y amigo de don Fernando.

Las dos escenas giran en torno al soneto “Pululando de culto, Claudio amigo”, escrito “en la nueva lengua”, que es leído en voz alta por César, dando pie a una serie de comentarios que introducen el fragmento de *La Dorotea* entre los textos considerados como documentos de la polémica gongorina. La presentación que hace el personaje del soneto, si bien repite la misma apreciación de Lope frente a Góngora y la nueva poesía que hemos visto en varios de los testimonios, nos recuerda, en gran medida, a la *Respuesta*:

Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana (...) de nuevas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros (y más a alguno que yo conozco) se debe toda veneración. (...) Pero la mala imitación de otros, por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos informes y ridículos (2011, pp. 281-282).

obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, príncipe de los poetas líricos de España, extenso volumen en el que comentaba, entre otras obras de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*. Sobre la enemistad entre Lope y Pellicer, véase Rozas (1990).

Varios son los elementos que se repiten, pero llama la atención sobre todo esta imitación que “pare monstruos informes y ridículos” frente a los “partos monstruosos” de la epístola de *La Filomena*. Lope pone en boca de César algunas de sus apreciaciones acerca de los imitadores de Góngora, mientras —como ya es una constante en su obra— ensalza sus dotes de poeta. Es el mismo César quien va a elaborar una larga lista con los “graves poetas de esa edad”, entre los que se destacan Herrera, Góngora, Cervantes y el propio Lope. En esta lista también se menciona a aquel doctor Garay que había sido utilizado como autoridad en la *Respuesta...* para definir el trabajo del poeta. Otra coincidencia entre el primer documento “oficial” de la polémica y el último.

Recordemos que la cita de Garay señalaba que “la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese” (1969, p. 884), cita con la que podía establecerse cierta consonancia con el *Antídoto*. Encontramos en *La Dorotea* otro punto de contacto ya que Ludovico se refiere a la tarea de escribir señalando que “Ninguna cosa debe disculpar al buen poeta. Piense, borre, advierta, elija y lea mil veces lo que escribe; que rimas se llamaron de rimar, que es inquirir y buscar con diligencia” (2011, p. 303). Es interesante el lugar central que cobra el trabajo de reescritura en la búsqueda de la perfección y consonancia del verso, lo que vuelve a subrayar la importancia de los sonidos en esta reflexión metalingüística que puede enmarcarse dentro de la polémica.

Es César, también, quien destaca el carácter burlesco del soneto, al referirse al segundo verso que dice “Minotaurista soy desde mañana”: “Bien se ve claramente que se burlaba, si confiesa que esta poesía es laberinto, pues él se hace Minotauro” (2011, p. 297). Con esto, no solo tenemos la confirmación desde los personajes que participan de la escena de que todo es una burla a los excesos de la nueva poesía, sino que lo hace con los mismos elementos con que, en la epístola cuarta de *La Filomena*, se burlaba de sus imitadores. Como con la *Respuesta...*, una vez más, en *La Dorotea*, se reescriben y reutilizan aquellas primeras opiniones de Lope acerca de Góngora y sus seguidores.

No me voy a detener en la totalidad del soneto, que es similar a los sonetos paródicos de Quevedo, y del que ya se ha dicho bastante. Solo quiero rescatar los versos finales de los dos cuartetos, porque dan lugar

a comentarios bastante significativos en relación con la sonoridad de los versos. En principio, el verso final del primer cuarteto: “Vayan las *Solitudines* conmigo”, que motiva la siguiente afirmación:

CÉS.: Digo yo que estuvieran allí mejor las soledades.

LUD.: Eso no, porque las voces esdrújulas son hinchazón de verso.

JUL.: No, sino lobanillo.

LUD.: Fuera de que ser más culto, está más crespó.

(2011, p. 300)

Así se introduce en esta suerte de academia la problemática de los esdrújulos. Es bien conocida la *Canción* en esdrújulos escrita por Góngora para la traducción de *Os Lusíadas* (“Suenen la trompa bélica / del castellano cálamo,”) que resultó ser su primer texto impreso. La moda de los esdrújulos se atribuye a Bartolomé Cairasco de Figueroa y en *La Dorotea*, el personaje de Julio lo aporta como autoridad en esta discusión, aunque ya Lope le había dedicado unos versos en su *Laurel de Apolo*:

alborotó las Musas de Cayrasco,
que esdrujular el mundo
amenazaron con rigor profundo.
(2007, pp. 188-189)

El comentario de Ludovico, que resalta la elegancia de los esdrújulos —prefiere “solitudines” a “soledades” y destaca su calidad de culto— se enfrenta al comentario despectivo de Julio que, interpretando negativamente la palabra “hinchazón”, considera sino a los esdrújulos, a esta versión cultista de “soledades” un tumor. Los versos finales del segundo cuarteto son también disparadores de una nueva reflexión sobre los sonidos de la poesía:

JUL.: *Chamelote la mar, la ronca rana
mosca del agua, y sarna de oro al trigo.*
(...)

LUD.: Pues sabed que la tierra es entre cultos *chamelote de flores*, y la mar *chamelote de aguas*.

JUL.: No estaba mal dicho, si la voz *chamelote* no fuera tan áspera.

Cés.: Así es verdad, porque muchas cosas de los cultos agradan por la hermosura de las voces, como llamando al ruiseñor *cítara de pluma*; que por la misma razón se había de llamar la *cítara ruiseñor de palo*. Pero la bajeza del sonido destas dos voces no sufre que se diga, siendo lo mismo. De suerte que la hermosura de *cítara* y *pluma* hace que no se repare en la conveniencia.

(2011, p. 302)

El argumento que Julio utiliza para censurar la palabra “chamelote” es similar al que Jáuregui usó para defenestrar un número importante de versos de las *Soledades*: la voz es áspera. Lo cierto es que la expresión “chamelote de aguas”, aquí cuestionada, va a ser utilizada por Burguillos en la Silva II de *La Gatomaquia* sin importar su aspereza. Por su parte, César, el mismo que prefirió soledades a solitúdes, utiliza esta censura de chamelote para expresar su opinión acerca de la utilización de cultismos, aprobando su inclusión por la belleza del sonido. El ejemplo con el que fundamenta su intervención es, precisamente, uno de los sonidos de las *Soledades*: la “cítara de pluma”; la belleza del sintagma es la causa de que no se repare en la conveniencia o no de la inclusión de voces cultas, y el sintagma parece aún más bello al enfrentarlo al sonido desagradable de “ruiseñor de palo”. Donald McGrady, en su edición de *La Dorotea*, señala que

ya en unos versos *Del monte sale quien el monte quema*, de 1627, Lope había afirmado lo mismo: ‘Cítaras de pluma di, / como aquel grave poeta. / ... / es justa consecuencia / llamar ruiseñor de palo / a la cítara y es malo’ (vv. 173-179) (2011, p. 657).

El foco de discusión en los dos ejemplos de *La Dorotea* está centrado en la importancia del sonido en la poesía. En el primero, el tema de los esdrújulos está satirizado, pero en el segundo, si bien la sátira parece restringirse a la utilización de chamelote para ensalzar esa “cítara de pluma” que, sin duda, remite a las *Soledades*, el cuestionamiento acerca de su conveniencia nos da la clave de que el doble juego de Lope se mantuvo hasta el final.¹²

¹² Sobre el soneto y su ataque a Góngora, es fundamental el artículo de Begoña López Bueno (2005).

De críticas y cadencias

¿En qué medida la profesión de poeta condicionó la recepción que Jáuregui y Lope hicieron de las *Soledades*? ¿En qué medida las relaciones personales condicionaron esa recepción? La crítica ubica el inicio de la enemistad entre Jáuregui y Lope hacia 1610, en ocasión de la justa poética que tuvo lugar con motivo de la beatificación de San Ignacio de Loyola, de la que participaron ambos poetas. Por la relación impresa de esas justas se sabe que los dos compitieron con sonetos, pero que Góngora no obtuvo premio mientras que Jáuregui consiguió el del soneto y varios más (Artigas, 1925, p. 120). Sea o no este el punto de partida, lo cierto es que el sevillano fue el autor del ataque más feroz que iban a sufrir las *Soledades*. “Yo no presumo de poeta ni de hacer ostentación, poca ni mucha, de ingenio y letras” (1960, p. 86) dice Jáuregui, muy irónicamente, en el comienzo del *Antídoto*. Pero, como poeta, ataca las variaciones rítmicas y no le perdona las que denomina “asperezas” en el sonido de los versos. Tampoco que sean rústicos pastores los artífices de una música exquisita: “descompasadas hipérboles” dirá para referirse a ellos. La intencionalidad tendenciosa del opúsculo exagera la censura hasta tildar de bronco al estilo del poema y no le permite rescatar aquellos elementos que hicieron de las *Soledades* un texto único.

Por su parte, los cruces entre Lope y Góngora son de larga data, ya que se inician mucho antes de que los poemas mayores del cordobés circularan por la corte “en el campo romanceril” (Orozco, 1973, p. 40), pero se acentúan en 1598, con el soneto que comienza “Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres de el escudo”, en respuesta a la portada de la *Arcadia*, con el escudo de Bernardo del Carpio, con sus diecinueve torres y el lema “De Bernardo es el blasón, / las desdichas mías son”. Se trata de una enemistad que fue creciendo con los años y cuyo análisis excedería —y mucho— estas páginas. Con las cartas de *La Filomena*, Lope se integra a la polémica, más allá (o a partir de) su enemistad con Góngora, pero lo cierto es que la excusa parece ser la respuesta al *Antídoto* de Jáuregui. De que su intervención con tanta alabanza a Góngora no es del todo sincera, ya hemos visto su apreciación sobre la “buena y sana” intención de Góngora, a la que podemos sumar otro fragmento de la *Respuesta*...

En este texto el poeta menciona haberlo conocido hace más de veintiocho años, haberlo visto en Andalucía y que “me pareció siempre que me favorecía y amaba con alguna más estimación que mis ignorancias merecían” (1969, p. 876), lo que no se corresponde con los poemas que han llegado hasta nosotros y que dan cuenta de las idas y vueltas de una rivalidad que, con distintos matices, se mantuvo a lo largo de los años. Y tantas idas y vueltas que aquel “de tu *Soledad* el eco adoro” parece plasmarse en algunos versos de los poemas de *La Filomena* y *La Circe*. Lo cierto es que tanto Jáuregui como Lope, en el marco de la polémica en torno a las *Soledades*, van mucho más allá de la censura gongorina. Cada uno, a su manera, dejó como legado su “perfecta idea de la altísima poesía” (2001) que, cuatro siglos después, sigue proyectándose junto con las cadencias de los versos gongorinos.

Referencias bibliográficas

- Alonso, D. (1967). Los hurtos de Estillani y del Chiabrera. En *Homenaje a Emilio Alarcos García*. Tomo II (pp. 151-162). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Artigas, M. (1925). *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Real Academia Española.
- Cervantes, M. de (1976). *Novelas ejemplares*. En M. Baquero Goyanes (Eds.). Madrid: Editora Nacional.
- Conde Parrado, P. (2015). *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*. Recuperado de https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope
- Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Góngora, L. (1986). *Antología poética*. En Carreira, A. (Eds.). Madrid: Castalia Didáctica.
- Góngora, L. (1994). *Soledades*. En Jammes, R. (Eds.). Madrid: Castalia.
- Jáuregui, J. de (1960). *Documentos gongorinos. Discurso apologético de Pedro Díaz de Rivas. Antídoto de Juan de Jáuregui*. México: El Colegio de México.
- Jáuregui, J. de (1978). *Discurso poético*. En Romanos M. (Eds.). Madrid: Editora Nacional.

- Jáuregui, J. de (2016). Discurso poético. En Blanco, M. (Eds.). Recuperado de https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico
- Jáuregui, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Bueno, B. (2005). Las tribulaciones “literarias” del Lope anciano. Una lectura de *La Dorotea*, IV, ii y iii. *Anuario de Lope de Vega*, 11, 145-164.
- Millé y Giménez, J. (1928). Jáuregui y Lope. En *Estudios de literatura española* (pp. 229-245). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Rico García, J. M. (2001). “*La perfecta idea de la altísima poesía*”. *La teoría poética de Juan de Jáuregui*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Orozco, E. (1973). *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Romanos, M. (1983). Lectura varia de Góngora: opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*. En *Serta Philologica F. Lázaro Carreter, II Estudios de Literatura y crítica textual* (pp. 435-447). Madrid: Cátedra.
- Rozas, J. M. (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. (1969). *Obras poéticas I*. En Blecua, J. M. (Eds.). Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de (2007). *Laurel de Apolo*. En Carreño A. (Eds.). Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2011). *La Dorotea*. En Mc Grady, D. (Eds.). Madrid: Real Academia Española.