

ALGUNAS NOTAS SOBRE METRICA: SONETOS Y CANCIONES DE JUAN DE JAUREGUI

Por Juan MATAS CABALLERO
Universidad de León.

RESUMEN

La voluntad cultista de Juan de Jáuregui encuentra en la métrica uno de los campos más adecuados de experimentación y, así, podemos verla plasmada en el empleo de los sonetos y de las canciones que, además de representar más de la mitad de los cauces métricos utilizados por el poeta, recogen los temas y motivos más elevados de la poesía de la época y de su propia creación literaria. De ahí que el objetivo de este trabajo haya sido el estudio de las canciones (petrarquista, alirada, paradigmás) y los sonetos de la poesía de Jáuregui.

Palabras Clave: JAUREGUI. SEVILLA. BARROCO. POESIA. METRICA.

The affected wish of Juan de Jáuregui finds one of the more appropriate fields of experimenting in Metrics, so we can see it shaped in the use of sonnets and songs that collet themes and topics of Golden Poetry and his own literary production. Then, our object has been to study types and paradigms of the songs and sonnets of the Jaureguiian Poetry.

En estos últimos años, hemos tenido ocasión de asistir a un paulatino crecimiento del interés de los críticos y estudiosos de nuestra literatura por las cuestiones métricas de los Siglos de Oro¹. Si sus excelentes trabajos han servido para llenar el vacío existente en todas las parcelas abarcadas por cada uno de ellos, todavía podemos observar que el lamento de Emiliano Diez Echarri,

(1) La relación de los estudios a que hacemos referencia rebasaría nuestras pretensiones, por lo que nos limitamos a mencionar tan sólo algunos de ellos: Antonio García Berrio, "Problemas de la determinación del tópico textual: el soneto en el Siglo de Oro", en *Anales de la literatura española*, Universidad de Alicante, Núm. 1, 1982, pp. 135-205; Eugenio Asensio, "Un Quevedo incógnito: Las *Silvas*", en *Edad de Oro*, Núm. II, 1983, pp. 13-48; Francisco 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, pp. 525-551; Evangelina Rodríguez, "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro", en *Edad de Oro*, Núm. IV, 1985, pp. 117-137; y Aurora Egido, "La silva en la poesía andaluza del Barroco (Con un excursu sobre Estacio y las obrecillas de fray Luis)", este trabajo fue leído en el Congreso Internacional sobre "El Barroco Andalúz y su Proyección Hispanoamericana", celebrado en noviembre de 1986, en Córdoba.

cuando "denostaba la escasez de tratados sobre esta materia y la pobreza ideológica de los mismos"², goza de triste actualidad. No obstante, la carencia de esas obras de conjunto sobre la métrica de los Siglos de Oro no debe menoscabar nuestro deseo de afrontar el estudio métrico, total o parcial -como en este caso-, de la obra del poeta que traemos a colación, Juan de Jáuregui, pues esta tarea viene a ser un necesario ejercicio que nos llevará a obtener -como dice Evangelina Rodríguez³- las pertinentes conclusiones del plano semántico de la obra del poeta en cuestión.

La métrica se convirtió en el campo de experimentación donde se produjo la convivencia entre la tendencia castellanizante y la innovación petrarquista⁴. Pero esa coexistencia y compenetración de ambos sistemas poéticos, que llegó a su máximo grado de fusión y definitivo asentamiento durante la etapa barroca, permitió que cada uno de ellos asimilara cualidades del otro sin llegar a perder las propias que lo caracterizaban⁵. De ahí que la entrada de las nuevas formas italianizantes -lejos de provocar lo que vaticinaron los más acérrimos defensores de nuestra poesía tradicional castellana como, por citar tan sólo algunos nombres, Cristóbal de Castillejo o Gonzalo Argote de Molina- vino a revitalizar y a introducir nuevas perspectivas a nuestros metros más característicos. Cuando Juan de Jáuregui escribió su poesía, la fusión entre ambos sistemas poéticos era absoluta y, por lo tanto, carece de todo sentido mantener una separación artificial e inoperante, resultando preferible considerarlo todo como un amplio *corpus* métrico al cual accede el poeta para seleccionar el tipo de verso y el cauce métrico adecuado a su necesidad expresiva.

La voluntad cultista de Juan de Jáuregui -que llega a su más alto grado de concreción en su obra teórica el *Discurso poético* y en su poema mitológico *Orfeo*, cuya finalidad metapoética le llevó a poner en práctica lo que críticamente pretendía- encuentra en la métrica uno de los campos más adecuados de experimentación y, así, podemos verla plasmada en el empleo de los sonetos y de las canciones, ya que, aparte de representar más de la mitad de todos los cauces métricos utilizados por el poeta⁶, recogen los temas y motivos más elevados de la poesía de la época y de su propia creación literaria⁷.

(2) Emiliano Díez Echarrí, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970, p. 47.

(3) Evangelina Rodríguez, "Los versos fuerzan...", art. cit., p. 136.

(4) *Ibidem*, p. 132.

(5) Rafael Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 171.

(6) Las canciones de Juan de Jáuregui representan el 30,42% del total de las composiciones de sus *Rimas*, mientras que los sonetos ofrecen un 28,98%. Es decir, que ambos tipos de composiciones alcanzan el 59,40% del total de los cauces métricos empleados por el autor.

(7) El problema radica en que, como apunta Evangelina Rodríguez, todavía carecemos de "un estudio riguroso de la pluralidad de matrices estróficas y su específica funcionalidad en el Renacimiento y Barroco", "Los versos fuerzan la materia...", art. cit., p. 134.

1. Canción

La concepción que los preceptistas y creadores tenían de la canción era, como poco, tan elevada como la que habían demostrado tener del soneto. Así, nos encontramos la consideración que esta composición poética le merecía a Fernando de Herrera:

la cual es la mas noble parte de la poesía Melica, i juntamente de todas las otras suertes de rimas i poemas Italianos; i por ecelencia suya se apropria asi sola el nombre comun. i como es el mas hermoso i venusto genero de poema, asi es el mas dificil; porque se compone de voces escogidissimas, i se acomoda avarios numeros, ia todos los argumentos. su testura es gravissima, i ella en si no admite dureza, ni desmayo i lassamiento de versos, ni cosa que no sea culta, i toda hermosa i agraciada, i, como dizen los Toscanos, llena de leggiadria⁸.

En la obra poética de Juan de Jáuregui esta composición es la más utilizada de todas. Agrupando los distintos tipos de canciones se obtiene un total de 21, que representan un 30,42% en la totalidad de su obra.

La canción que penetró en España "había florecido en la literatura provenzal, y de ahí pasó a Italia, siguiendo al principio muy de cerca los modelos de la lírica trovadoresca e introduciendo con el desarrollo de la lírica indígena determinadas innovaciones. Dante fija inicialmente la estructura de la Canción italiana, aunque las raíces trovadorescas todavía están hondamente arraigadas. Petrarca ya crea una forma definitiva, que tendrá una vida larga a través de los poetas petrarquizantes de distintas naciones"⁹. Será en el Renacimiento cuando la canción entre en España de la mano de los poetas innovadores de la época que comenzaron a usar los nuevos metros procedentes de Italia; es decir, que "Juan Boscán y Garcilaso de la Vega son los primeros que componen poesías adoptando la forma de la canción a la italiana"¹⁰.

Díez Echarri distingue cuatro tipos de canciones: la petrarquista, la pindárica, la libre y la leopardina¹¹, pero afirma que, entre nosotros, la de mayor aceptación en los Siglos de Oro es la canción petrarquista, bien en toda su pureza o ligeramente modificada. De esta forma, tenemos que las veintiuna canciones que aparecen en la obra de Juan de Jáuregui se reducen a dos modelos, el de la canción petrarquista y el de todas aquellas que se derivan de ella, que es la que se ha dado en llamar canción alirada¹². Al primer tipo pertenecen trece canciones,

(8) La cita está tomada de la edición facsímil realizada por Antonio Gallego Morell de las *Obras de Garcilaso de la Vega, con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 223.

(9) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 58.

(10) *Ibidem*, p. 215.

(11) Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas...*, ob. cit., p. 249.

(12) Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981 (2ª reimpresión), p. 359.

mientras que al segundo ocho; si la mayoría de las canciones petrarquistas, concretamente nueve, están incluidas en las *Rimas Varias*, en lo que a las canciones aliradas se refiere, se invierten los datos, pues las *Rimas Varias* tienen cinco y las *Rimas Sacras* tres.

1.2. Canción petrarquista

Bien poco nos han dicho nuestros preceptistas de los Siglos de Oro sobre la canción petrarquista, ya que no hicieron otra cosa que seguir de manera sumisa lo que teorizaron los italianos. Los críticos posteriores tampoco fueron más allá de citar este tipo de canción como una de las diferentes composiciones que se introdujeron en nuestras letras de la mano de los metros italianos¹³. No obstante, los teóricos de los Siglos de Oro se mostraron partidarios de que nuestros poetas aguzaran el ingenio y crearan con cierta libertad aun dentro de los límites de la canción petrarquista¹⁴. El propio Fernando de Herrera, tan partidario de recurrir a los modelos clásicos que son fuente de placer al tiempo que proporcionan ideas y recursos expresivos útiles a quienes los leen y estudian, se muestra hostil ante cualquier tipo de imitación servil, pues incluso esos modelos

ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i asi pudieron errar y erraron¹⁵.

La estructura que presentaba la canción petrarquista era muy variada, pero, como regla general, todas las canciones se sometían a unos requisitos inexcusables: número indeterminado de estrofas (estancias); mezcla de endecasílabos y heptasílabos; uso de rima consonante; arquitectura global prefijada por la primera estancia, y un paradigma compuesto por los siguientes elementos: *fronte*, *sirima* y, como nexo de esas dos partes, la *chiave* o eslabón; normalmente la canción terminaba con el *commiato* o envío¹⁶.

Por lo que a las canciones de Juan de Jáuregui se refiere, a continuación, se trataría de ver cada uno de los paradigmas que nos ofrecen. Ya, en su estudio, José Jordán de Urríes nos dijo que "en la mayor parte de sus canciones se ve, en verdad, al imitador de los poetas italianos"¹⁷. Afirmación que, si bien no es incierta, tampoco precisa nada en lo que se refiere a la aclaración, tal vez oportuna, de los modelos que toma Jáuregui para sus canciones. Modelo que será

(13) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 249.

(14) Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas...*, ob. cit., p. 250.

(15) Tomo la cita de la "Introducción" que hace Cristóbal Cuevas a Fernando de Herrera, *Poesía Castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 62.

(16) Para la determinación de los requisitos que exige la canción, véase Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit.; Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas...*, ob. cit., pp. 251-253; Rodolf Baehr, *Manual de versificación...*, ob. cit., pp. 343-344; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 143.

(17) José Jordán de Urríes, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, pp. 79-80.

casi siempre Petrarca, pero que "pasado el momento de auge de la imitación de Petrarca, algunos paradigmas de *Canciones* españolas siguen coincidiendo con las del poeta italiano; pero en forma indirecta, es decir, a través de poetas castellanos tenidos ya por modelos, como un Garcilaso o un Francisco de la Torre"¹⁸. Así, tenemos que el paradigma que Jáuregui sigue con mayor frecuencia en sus canciones -nos referimos a aquel que repite en cuatro de ellas- es el mismo que el de la canción primera de Petrarca, "Nel dolce tempo de la prima etade", pero, quizás, nadie pueda afirmar que nuestro poeta haya tomado como modelo al italiano, ya que ese mismo paradigma sigue la Canción cuarta de Garcilaso "El aspereza de mis males quiero", que podría haber sido su referencia más directa. Las cuatro canciones que siguen este paradigma -ABC, BAC CDEeDFGH-HGFFII- son las siguientes¹⁹:

— XVIII, *La Monarquía de España, en la muerte de su Reina Doña Margarita*²⁰.

— LVI, *A la Reina de los Angeles. Probando la Limpieza de su Concepción Santísima*.

— LVIII, *Al dichoso Tránsito de Nuestra Señora*.

— LXIII, *A la B. Madre Teresa de Jesús, que, por espacio de veinte años, fue examinada de Dios con perpetua sequedad y ausencia en la oración*.

De este grupo de cuatro canciones, esta última es la única que tiene envío o *commiato*, constituido por once versos que siguen el siguiente esquema: ABCCABbDeeD. Este envío se inserta en la tradición petrarquista de aludir en su contenido a la propia canción, a la que se dirige directamente²¹:

Tú ves, canción, que me fatigo en vano,
las guerras procurando enamoradas
reducir de Teresa en versos breves,
(...)

(LXIII, vv. 81-83)

(18) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 183.

(19) Enrique Segura Covarsí dice que cuatro canciones de Juan de Jáuregui siguen el paradigma de la Canción I de Petrarca -Ibidem, p. 194- y, para comprobarlo, nos manda al Apéndice número 67. Sin embargo, el paradigma que encontramos en este Apéndice es distinto al que expuso en la p. 194, aparte de no venir las cuatro canciones mencionadas del sevillano. Debe tratarse de un lapsus tipográfico, pues en el Apéndice 68 -en p. 297- sí podemos ver las cuatro canciones aludidas y el paradigma remitido.

(20) El número que antecede al título de la Canción corresponde al que aparece en la edición que Inmaculada Ferrer de Alba realiza de la poesía de Juan de Jáuregui, *Rimas*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Esta es la edición que hemos utilizado para la confección de este artículo.

(21) Francisco Cascales nos precisa muy acertadamente la función que desempeña el envío o *commiato*: "El oficio del *commiato* es hablar con la canción, amonestarle que no se atreva a salir o que salga, que haga o que diga alguna cosa que convenga al poeta, o le enseña cómo se deve defender de los maldizientes, o la embla por mensagera de algún recaudo", *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 239-240.

De todos los paradigmas empleados por el poeta para sus canciones, tal vez sea el de estas cuatro el más difícil o, al menos, el que presenta una estructura más complicada y, sin embargo, es el que utiliza con más frecuencia. Y es que la preferencia por aquellas canciones que métricamente presentaban una simetría de gran complicación era un rasgo característico de la época, ya que en esas canciones el poeta se regocijaba en el artificio técnico y, en definitiva, en la acumulación de dificultades. Enrique Segura Covarsí pone de relieve "el predominio de esta estructura clásica, de líneas rectas y partes equidistantes y simétricas: los pies, de igual rima; la *chiave* o eslabón, como punto de unión de éstos con la *sirima*, y ésta dividida en unidades simétricas: una central -FGH/HGF- y dos laterales -DE/eD y FII-, con duplicación final de rimas dentro del sistema"²².

En otras dos canciones de Jáuregui encontramos también el mismo paradigma repetido: ABC BAC cddEEFeF:

— LII, *A la Redención Humana*.

— LVII, *A la Asunción de Nuestra Señora, aplicándole con puntualidad las propiedades de la Fénix*.

Esta segunda canción termina con un *commiato*, formado, en este caso, por siete versos que se presentan distribuidos en pareados, siguiendo de este modo más de cerca la tradición petrarquista de los envíos. Veamos su esquema y su primer verso: AABBACC, "Canción, no ha sido poco lo intentado".

El paradigma de estas dos canciones de Jáuregui es el mismo que el de la Canción V de Petrarca "Ne la stagion che'l ciel rapido inchina". Pero, al igual que comentábamos más arriba, esto no quiere decir que sea el poeta italiano el modelo directo de las canciones de Jáuregui, pues es la *Egloga* primera de Garcilaso, "El dulce lamentar de los pastores", y la Canción cuarta de Francisco de la Torre, "Doliente cierva, que el herido lado", siguen el mismo paradigma, con lo que también podría pensarse que estos poetas hubieran servido de modelo a Jáuregui.

El resto de las canciones de nuestro poeta sigue un paradigma propio, que no se repite en ninguna otra de sus canciones petrarquistas. El que vemos en la canción XVII, titulada *Al oro* -de la que Jordán de Urrés dice que es una de las mejores muestras del Jáuregui imitador de los poetas italianos²³-, es como sigue: abC abC DEdFFEGG. Este paradigma no lo hemos encontrado entre las canciones de Petrarca y tampoco en las canciones de los poetas españoles²⁴.

(22) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 194.

(23) José Jordán de Urrés, *Biografía y estudio...*, ob. cit., p. 80.

(24) Enrique Segura Covarsí dice de esta canción y la que comienza "Nave que por entrego" que "tiene una estructura semejante a las *Canciones a la italiana*", *La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 193. Nosotros, sin embargo, hemos optado por considerar la primera de ellas -de la segunda hablaremos más adelante- como canción petrarquista, pues su estructura se asemeja más

La canción XXVIII, titulada *Imitación de la primera oda de Horacio, reducida a la costumbre moderna*. Pondérase cuán diversas y vehementes sean las inclinaciones de los hombres, presenta un esquema que tampoco lo hemos encontrado en ningún otro poeta: ABC aBC cDEeDFF.

Segura Covarsí no recoge, al ofrecer los paradigmas de las canciones de Jáuregui²⁵, el de la canción XL, titulada *Al húngaro Tiburcio, en la opresión de Esmirna*. Su paradigma es el siguiente: ABC ABC cDEeDDFF. Esta canción presenta un *commiato* de siete versos con el siguiente esquema: aBABbcC. El poeta ha convertido este *commiato* en una *poética de envío*, pues en ella Jáuregui se burla de la práctica gongorina y de los *cultos* parodiando su estilo y haciéndose eco de su orgulloso proceder:

Canción, al que indignare
tu voz altiva y sílabas tremendas,
dile que en silogismos no repare:
que no te faltará de quien lo aprendas;
basta que tú me entiendas,
y que el lenguaje culto
muchos no le distinguen del oculto.

(XLI, vv. 56-62)

Otras canciones presentan individualmente un paradigma particular:

— XLVIII, *Paráfrasis del Salmo 136. En que se lamentan los hebreos de su captividad en Babilonia*: abC abC cDEEDFGGFHH.

— LXIV, *Al mismo asunto*: ABC BAC CdDEEFeF.

Esta última canción termina con un envío de seis versos distribuidos según su rima del siguiente modo aaBCCB. Como era preceptivo, este *commiato* también tiene la propia canción como destinatario:

Canción, pues elegiste
prolijo asunto y triste,
deja tu nave al fiero golfo espuesta:

(...)

(LXIV, vv. 57-59)

La canción LIV, titulada *A la Purísima Concepción de Nuestra Señora, en el día de San Pedro ad Vincula*, tiene el siguiente paradigma: ABC BAC cDEEDFF. Esta estructura es similar a la de Dante Alighieri, "La dispietata mente che pur

a este tipo de canciones, como puede observarse atendiendo a la *fronte* -plurimétrica y simétrica- de la canción, a la par que a la diversidad de rimas que presenta su *sirima*. Tal vez sea la ausencia de la *chiave* lo que le proporciona el parecido a la canción alirada, pero no por todos los demás rasgos.

(25) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit., pp. 296-298.

mira", y a la canción XVII de Petrarca, "Di pensier in pensier, di monte in monte", pero su precedente más cercano está en la *Canción* primera de Juan de la Cueva.

La canción LXI tiene el mismo paradigma que la XXI de Petrarca, "I'vo pensando, e nel penser m'assale", y coincide también con el de la canción quinta de Juan Boscán "Ya voy siguiendo mis procesos largos". Su título es *Al mismo Santo, cuando Nuestra Señora le dio leche de sus pechos*, y presenta el siguiente paradigma: ABb CBA aCCDEEDdFfGG. De esta canción lo que nos produce cierta sorpresa es que la *fronte* no guarda la simetría de rigor entre sus dos pies -ABb CBA-. Sin embargo, el hecho de que los demás rasgos la definan como canción petrarquista nos evita la duda de considerarla canción alirada o de cualquiera de las otras variantes, inclinándonos a pensar que esa "irregularidad" responde a la voluntad del poeta de no someterse a la rigidez de la canción petrarquista.

1.2. Canción alirada

La canción alirada es el "término colectivo de todas las formas prácticas que se derivan de la canción petrarquista"²⁶. La estructura de la canción petrarquista venía obligada por la necesidad de ajustarse a la música y, al perder el sentido de esta adaptación musical, se pudo orientar hacia combinaciones más libres²⁷. Lo que pudo ser definitivamente posible al unirse a lo anterior el deseo de libertad que tenían los poetas, que pretendían componer canciones con una estructura menos rígida. De esta manera, las canciones aliradas experimentaron un importante aumento en el número de sus cultivadores en el siglo XVII. Segura Covarsí nos habla así de la canción alirada: "Basándose en la estructura de la lira, se componen otros esquemas que progresivamente alcanzan mayor desarrollo estrófico; a estas formas métricas se las denomina *canciones aliradas*, las cuales pueden obtener una extensión que oscila entre las cuatro y los nueve versos, aunque tengan a veces mayor número, alternando siempre eptasilabos (sic) y endecasílabos; pero en la composición de cada estrofa ha de incluirse, po lo menos, un endecasílabo, y existe gran libertad en cuanto a la distribución de rimas y versos; la forma adoptada en la primera estrofa se repetirá simétricamente en las restantes. Generalmente no tienen commiato"²⁸.

Las diferencias más significativas que se encuentran entre la canción petrarquista y la alirada radican en que las estrofas de ésta son más breves, sus pies no presentan simetría de rimas ni en la cantidad silábica de sus versos y, la *sirima* simplifica la distribución de sus rimas, por ser más breve y porque la reparte haciendo juegos pareados o alternos.

(26) Rudolf Baehr, *Manual de versificación...*, ob. cit., p. 359.

(27) Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas...*, ob. cit., pp. 253-254.

(28) Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 216.

A pesar de que este tipo de canciones adquiere un auge mayor en el siglo XVII y que son tanto o más cultivadas que las canciones petrarquistas, Jáuregui escribe un total de ocho canciones aliradas. El paradigma que utiliza con más frecuencia es: aB aB cC, que lo encontramos en las siguientes canciones:

- XXXV, *A una dama antigua, flaca y fea*²⁹.
- XLV, *En la festividad del Corpus*.
- LXVI, *Al desposorio que celebró Cristo con la misma Santa*.

El paradigma de estas tres canciones es muy frecuente entre los escritores de la época, de ahí que lo hayamos encontrado, entre otros muchos, en las canciones de Luis de Góngora, que tienen éstos como primeros versos: “Abra dorada llave”, “Verde el cabello undoso” y “De la florida falda”, y también en la canción de Lope de Vega que comienza con este verso, “De agricultor sevillano”.

Casi idéntico paradigma nos ofrece la canción XXII de Jáuregui, titulada *Traducción del Epigrama I de Marcial, en que antepone el anfiteatro de Tito emperador a los mayores edificios del mundo*. Existen dos variantes, una en el cuarto verso que, en lugar de endecasílabo, es un heptasílabo, y otra en el primer verso del pareado final que, en vez de ser un heptasílabo, es un endecasílabo: aB ab CC. Este es el paradigma de las tres primeras estancias de la canción, pero en la última cambia su esquema estrófico pues el cuarto verso no es un heptasílabo sino un endecasílabo, quedando el siguiente modelo: aB aB CC.

Según Rudolf Baehr, el frecuente empleo de estas lirasestinas condujo a modificaciones del paradigma que señalamos al principio, pero se trata de alteraciones que no afectan, en lo fundamental, a la organización de la estrofa³⁰. Así, podemos decir que la canción XXV, *Traducción de la III oda de Horacio, en que condena el sobrado obrar de los hombres, dándole motivo la navegación que Virgilio hizo a Atenas*, ha transformado un poco más de lo habitual la estructura estrófica de la lira-sestina al introducir dos versos en lo que podría ser considerado la *fronte* de la estancia, pero no por ello hemos dejado de tenerla por canción alirada. El paradigma que presenta es el siguiente: abC abC dD. Segura Covarsí dijo de esta canción, como apuntábamos más arriba, que tiene una estructura de canción alirada con tendencia a canción a la italiana.

Sin embargo, hay un grupo de tres canciones que, a pesar de que distan mucho del normal esquema de canciones aliradas, las hemos considerado como tales. Se trata de las siguientes:

(29) Segura Covarsí señala erróneamente el paradigma de esta canción, aBacC -*La canción petrarquista...*, ob. cit., p. 194-. De nuevo debe de tratarse de un lapsus tipográfico, que quedaría fácilmente corregido si se colocara una B después de la segunda a del paradigma que él apunta, resultando, de ese modo, el esquema que nosotros creemos correcto.

(30) Rudolf Baehr, *Manual de versificación...*, ob. cit., p. 376.

— XXIV, Traducción del Epigrama 73, Lib. 8, de Marcial, a su amigo Instancio. Afirma que el amor hace ilustres los poetas.

— XXXII, Afecto amoroso, comunicado al silencio.

— XLVI, Interpretación del salmo (Trata de las grandezas y beneficios de Dios).

Si atendemos al hecho de que estas canciones tienen una *fronte* cuyos pies no son simétricos, ni llevan verso de vuelta -excepto la XXIV-, y no presentan una *sirima* con variedad de rimas, sólo nos cabe considerarlas, ya que no pueden ser petrarquistas al incumplir sus requisitos principales, canciones aliradas.

2. Soneto

Si los actuales especialistas en cuestiones de métrica consideran el soneto como la combinación poética más perfecta de todas³¹, los preceptistas y escritores de los Siglos de Oro no dejaron de descubrir las excelencias que esta forma poética podía ofrecer. Ya, desde finales del XVI, tanto el uso poético como la expresión teórica hacían del soneto la estrofa más destacada de cuantas se encontraban al alcance de la mano de cualquiera de nuestros escritores. Claro ejemplo de lo que decimos son las palabras de Fernando de Herrera:

Es el *Soneto* la mas hermosa composición, i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesia italiana y Española. (...) es tan estandida i capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesia, sin hazer violencia alguna a los preceptos i religion del 'arte'³².

El mismo Herrera nos apunta la estructura que presenta esta estrofa:

Consta de catorze versos endecasílabos, i se divide en quatro partes la primera i segunda de las cuales se llama en lengua italiana del numero de quatro versos, de que se compone, primero i segundo cuaternario, i cuartel en la nuestra. la tercera i quarta, de tres versos, en que se cierra cada una, se apellidan primero i segundo tercario, o terceto³³.

La rima que se usa de manera exclusiva es la consonante, no pudiendo quedar ningún verso sin correspondencia. Los cuartetos presentan una rima común, que normalmente es abrazada (ABBA ABBA)³⁴.

(31) Emiliano Díez Echarrí dice que se trata de la estrofa más lograda de la métrica postlatina, en *Teorías métricas...*, ob. cit., p. 244.

(32) Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., pp. 66-67. Francisco Cascales elogia desmesuradamente esta forma poética: Christiandad, Señor Pierio, es el soneto. El docto y el indocto, quienquiera, se atreve a poner las manos en el sagrado soneto, sin creer que por ello el que no está ordenado del divino Apolo queda irregular y excomulgado *ipso iure*", en *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 250.

(33) Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., p. 68.

(34) Rudolf Bachr, *Manual de versificación...*, ob. cit., 385. Por lo que a la rima de los tercetos se refiere, hablaremos más adelante de manera más detallada y exhaustiva.

En la poesía de Juan de Jáuregui hemos encontrado un total de veinte sonetos que, sumados a las veintiuna canciones, suponen -como comentamos más arriba- más de la mitad del conjunto de composición-poéticas que emplea en su obra. Esto no viene sino a insistir en el carácter culto y elevado que nos ofrece su poesía, así como su total vinculación a las formas italianas. Pues bien, de esos veinte sonetos, dieciseis pertenecen a las *Rimas Varias* y cuatro a las *Sacras*. Dentro de estos últimos cuatro, uno es un soneto con estrambote, el único que se encuentra en la poesía de Jáuregui -nos referimos exclusivamente, claro está, a sus *Rimas*-. El soneto con estrambote, según Rudolf Baehr, fue estimado de manera considerable en los Siglos de Oro y consta de un soneto normal al que se añade como coda o final una o más estrofas de tres versos que, normalmente, son de 7, 11 y 11 sílabas, recogiendo el heptasílabo la rima que le precede inmediatamente, mientras que los endecasílabos constituyen un pareado con rima propia³⁵. La opinión generalizada, sin embargo, entre los preceptistas de los Siglos de Oro era que el soneto con estrambote tan sólo se usaba en materia burlesca³⁶; creencia que se ha venido consolidando hasta nuestros días, pero que se ha visto frenada por los estudios de Erasmo Buceta, quien -tras estudiar un considerable número de sonetos con estrambote y, de camino, "rechazar de plano, y de una vez para siempre, la difundida especie sobre su rareza"- llega a la conclusión de que el elemento cómico, burlesco o satírico no es un atributo de este tipo de versificación³⁷, no es, ni mucho menos, la nota dominante en el poema, cuyo título, *A la invención de la cruz*, ya nos puede dar una idea aproximada del tono de seriedad y trascendencia que lo caracteriza.

(35) *Ibidem*, p. 387.

(36) Así, por ejemplo, Juan de la Cueva testimonia el uso burlesco del soneto con estrambote al tiempo que manifiesta su aborrecimiento por tal licencia:

y cuando en esto sigue alguna vez acede
y aumenta versos, es en el burlesco,
que en otros, ni aun burlando se concede.
Esto usó con donaire trujanesco
el Bernia, y por su ejemplo ha sido usado
este épodo, o cola, que laborrezco.

Epístola III, vv. 127-132 del *Exemplar poético*, edición de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 152. Por su parte, Francisco Cascales también manifiesta su parecer sobre esta cuestión, dejando ver, de manera implícita su desacuerdo con el uso de esta forma: "Otros se hallan que exceden este número; aunque poco recibidos, ni lo condeno, ni los apruebo. Déxolos a la discreción de cada uno. Lo que sé dezir es que nunca Petrarca se atrevió a hazerlos, y esto me basta para no seguirlos" *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 253.

(37) Véase Erasmo Buceta, "Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española", en *Revue Hispanique*, LXXII, 1928, pp. 460-474, y "Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española", en *Revista de Filología Española*, XXI, 1934, pp. 361-376. De la misma manera, Evangelina Rodríguez señala que el soneto con estrambote no sólo presenta una intención satírica o cómica, "Los versos fuerzan la materia...", art. cit., p. 135.

Si en lo que al soneto con estrambote se refiere, hemos visto que Jáuregui soslaya un poco la opinión generalizada entre sus coetáneos de que se trata de una composición de tono jocoso, lo que no deja de lado y, es más, parece seguir a pie juntillas son los preceptos que los teóricos de la época habían escrito sobre el soneto. Así, no nos extraña que Jáuregui ponga su mayor atención en la elaboración de los sonetos, cuya dificultad todos reconocen:

I en ningún otro genero se requiere mas pureza i cuidado de lengua, mas templanca i decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño; i donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas. i la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola³⁸.

De este modo, nuestro poeta sigue al *Divino* -a quien nosotros hemos escogido como botón de muestra de las ideas poéticas existentes en la época en lo que al soneto se refiere- en tanto que el asunto de los suyos no roza en ningún caso el tono jocoso, ni tan siquiera un tema trivial, sino que, muy al contrario, sabedor de que

es mui desigual diferencia escrever en modo que los versos fuercen la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos. i en esto se conoce la distancia, que ai entre unos i otros escritores³⁹,

nuestro poeta convierte en sujeto y materia de sus sonetos algo que

deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo⁴⁰.

Era también opinión generalizada entre los críticos o preceptistas de los Siglos de Oro que el soneto desarrollara un único asunto⁴¹, lo que obligaba a los escritores a una intensa concentración del tema que impedía las divagaciones. También en este aspecto Jáuregui se muestra fiel seguidor de lo preceptuado, en tanto que cada uno de sus sonetos desarrolla un solo tema. El hecho de que un soneto requiriese un único asunto no significaba que éste se pudiese estructurar de la manera que conviniese al poeta, sino que existía también al respecto una normativa. Así, por ejemplo, Carvallo aconsejaba:

(38) Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., p. 67.

(39) Por ser Fernando de Herrera paisano de Juan de Jáuregui, y ser hombre clave entre los poetas de los Siglos de Oro, hemos tomado lo más destacado de sus ideas poéticas que tienen relación con los cauces métricos empleados por nuestro poeta, quien lo admiraba notablemente y siempre lo tuvo como el justificante teórico de su propio pensamiento poético. La cita pertenece a las *Anotaciones*, ed. cit., p. 68. También otros preceptistas exponen sus pensamientos sobre el soneto, como Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. cit., pp. 250-254, y Luis Alfonso de Carvallo, quien habla del soneto en su *Cisne de Apolo*; véase la edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, vol. I, pp. 244-250.

(40) Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., p. 67.

(41) Véase Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas...*, ob. cit., p. 247.

en los seys postreros versos conuiene estar toda la sustancia del Soneto, y tener en si algun concepto delicado, y que los ocho de antes vayan preuiniendo, y haziendo la cama a lo que en estos seys postreros se dize⁴².

Ahora bien, este precepto no era precisamente uno de los más seguidos por los escritores de la época. Parecía imponerse la idea de que un soneto "requiere un claro orden en el desarrollo de las ideas, pero tampoco es necesario que obedezca al criterio expuesto pues cada uno posee su peculiar sentido creador"⁴³.

Los veinte sonetos de Jáuregui podrán agruparse, según la organización que se ha hecho del tema a lo largo del soneto, principalmente en dos tipos:

a) 8+6, es decir, una unidad de contenido, en la que se plantea el tema, para los cuartetos, por un lado, y, por otro, otra unidad de contenido en la que se resuelve, se resume o se concluye lo planteado anteriormente.

b) 11+3, o sea, una unidad de contenido que llega hasta el primer terceto y en la que se plantea el tema, y otra que ocupa el último terceto, en donde se resuelve, resumiendo las ideas generales que se expusieron arriba, lo planteado de forma definitiva.

Los sonetos que siguen la fórmula primera, es decir, la de 8+6, son los siguientes: IV, VI, XI, XVI y LIII. También se encuentra entre los de este grupo un soneto que sigue la misma disposición, pero que presenta una variación al tratarse la segunda unidad de contenido, o sea, en sus tercetos, de una interpelación. Se trata del soneto que tiene el número XLIX:

voz funeral así levanta ufano:

"La muerte agora (¡oh claro sol, que abierta
senda nos muestras a la vida ausente!)
llegue, y en paz el cuerpo desanime.

"No precie ya, quien ve tu luz presente,
ver otra luz; ni el que la firme y cierta
salud alcanza, la mortal estime".

(XLIX, vv. 8-14)

La fórmula segunda, 11+3, es seguida en los siguientes sonetos: I, II, VII, VIII, IX, X, XIII y LXVII. También vemos entre estos sonetos una variante similar a la que se encontraba entre los del tipo anterior. En este caso, tenemos que el último terceto es interpelativo; se trata del soneto III:

(42) Luis Alfonso de Carvalho, *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. I, p. 245.

(43) Rudolf Bachr, *Manual de versificación...*, ob. cit., p. 390.

a quien dice, con voz no alborotada:

"Manche el suelo tu sangre derramada
primero que la misma en ti se vea
con el infame deshonor manchada".

(III, vv. 11-14)

Del mismo modo, se puede considerar variante el soneto V, cuyo último verso cierra de manera definitiva todo el planteamiento expuesto en los versos anteriores, sin que ello suponga que el último terceto incumpla la función que le corresponde, con un verso final de tono sentencioso:

todo la edad lo descompone y muda.

Sin embargo, no todos los sonetos de Juan de Jáuregui encajan dentro de estas dos fórmulas, sino que hay otros que tendríamos que encuadrarlos en la fórmula 12+2, pues son los versos finales del soneto los que concluyen todo lo que se ha planteado en los doce primeros. Así ocurre en el soneto XII:

que es vida sólo el tiempo que me llevas;
y el que me ofreces, un mortal cuidado.

y también en el XIV:

vivo en eterno afán, porque no puedo
quereros tanto como quisiera.

Incluso tendríamos que hablar de otro soneto que presenta una distribución de 13+1, ya que acumula todo el planteamiento del tema en los trece versos del soneto para concluirlo en el verso final, que ofrece cierto tono lapidario, como ocurre en el soneto LI:

así la cruz los muertos resucita.

Retomando el aspecto de la rima, tenemos que en los sonetos de Jáuregui, por lo que a los cuartetos se refiere, la rima abrazada, como vimos más arriba, ABBA ABBA, es la única que utiliza el poeta. Sin embargo, donde sí se complica algo más esta cuestión es en la rima de los tercetos que, en principio, todos -salvo escasísimas excepciones- deben seguir una regla general, según nos dice Dorothy Clotelle Clarke: "any combination of two or three rimes may be used together, that no line be left unrimed, and that the sonnet do not end with a couplet"⁴⁴.

(44) Dorothy Clotelle Clarke, "Tercet rimes of the Golden Age sonnet", en *Hispanic Review*, IV, 1936, p. 378. En este artículo D.C. Clarke, tras analizar el uso que un número determinado de escritores de los Siglos de Oro hace de la rima de los tercetos, expone un cuadro -en la p. 379- con los tipos de rimas utilizadas más frecuentemente en los tercetos. Cuadro que reproducimos a continuación:

Pues bien, a continuación, exponemos cómo se distribuyen, según el tipo de rima de los tercetos, los veinte sonetos de Jáuregui -en la parte derecha del cuadro- y lo contrastamos con los datos que ofrece D.C. Clarke -en la parte izquierda del cuadro-, quien también analizó sus sonetos entre los diferentes autores de que se valiera en su estudio⁴⁵:

<u>UNID.</u>	<u>PORC.</u>	<u>TIPO</u>	<u>UNID.</u>	<u>PORC.</u>
2	10%	A	1	5%
9	45%	B	9	45%
6	30%	C	7	35%
2	10%	E	1	5%
1	5%	F	1	5%
—	—	G	1	5%

Para tratarse tan sólo de veinte sonetos las diferencias entre los datos de D.C. Clarke y los nuestros son tal vez demasiadas. Como puede verse, las coincidencias son las siguientes:

a) El tipo B es el más usado por Jáuregui: nueve veces, que debería tratarse de los siguientes sonetos: I, II, V, VI, VII, VIII, IX, XI y XVI.

b) En el tipo F también hay coincidencias en el número de veces que el poeta lo emplea: una, que se trata del soneto XII.

Sin embargo, las diferencias en los resultados son más numerosas:

a) Mientras que Clarke anota que el tipo A es el más empleado por Jáuregui en dos ocasiones, para nosotros el poeta lo utiliza sólo en una, la correspondiente al soneto XIII.

b) Para D.C. Clarke, el poeta sevillano emplea el tipo C en seis ocasiones, mientras que, para nosotros, Jáuregui lo utiliza en siete, de las cuales una es la del soneto con estrambote. Se trata de los siguientes: IV, X, XIV, XLIX, LI, LIII y LXVII.

<u>TYPE</u>	<u>PATTERN</u>
A	CDC-DCD
B	CDE-CDE
C	CDE-DCE
D	DCD-EDE
E	CDE-CED
F	CDE-DEC
G	CDC-DEC
H	CDE-EDC
I	CDE-ECD
K	Misc.

Nosotros seguimos los mismos tipos y modelos que ella propone.

c) El tipo E es empleado en dos ocasiones, según D.C. Clarke, pero, en nuestro recuento, Jáuregui tan sólo lo usa en una ocasión, la del soneto XV.

d) El tipo G, que emplea el poeta una vez -se trata del soneto III-, no aparece en el recuento de D.C. Clarke⁴⁶.

Puede que lo avanzado hasta aquí haya merecido la pena. Somos conscientes, sin embargo, de que el camino por recorrer es todavía demasiado largo, pues al margen quedaron, tal vez, demasiadas cuestiones, tanto métricas como temáticas. Bien es verdad que tampoco fue nuestra intención abarcarlas de principio a fin, y para otra ocasión postergamos la necesidad -y la obligatoriedad- de aplicarnos en el ejercicio de despejar algunas de las incógnitas que aún perduran en las íntimas relaciones entre estos esquemas métricos y sus respectivos contenidos ideológicos.

(45) Los datos de D.C. Clarke que aparecen en el cuadro los hemos tomado del que ella ofrece en su artículo anteriormente citado, en p. 381.

(46) A nuestro juicio, los posibles errores del recuento de D.C. Clarke quizás provengan del hecho de que la autora del artículo ha recurrido, en su afán de clasificar la rima de los tercetos basándose en la frecuencia de su uso, a los sonetos de más de veintisiete escritores, lo cual debe de haberla llevado a alguna confusión al manipular tan ingente cantidad de sonetos. Así, podemos explicarnos que no exista una coincidencia total entre los resultados de D.C. Clarke y los que nosotros hemos obtenido. Por otra parte, cabría decir que el orden que ha obtenido Clarke de la frecuencia de uso de los distintos tipos de rimas de los tercetos, tras su comprobación en los distintos autores de los Siglos de Oro, es primero el tipo B, segundo el A, y tercero el C. De esta forma, tendríamos que el orden de frecuencia de empleo de los de Jáuregui no se corresponde con el ofrecido por Clarke de una manera global, pues en el de nuestro autor es primero el tipo B, segundo el C, y los demás tipos que usa se encuentran con la misma frecuencia, una sola vez.