

Ruxandra Toma

Universidad de Bucarest

El mito de Orfeo como espacio de disputa estética en Juan de Jáuregui: imitación, diálogo y crítica del gongorismo

The Myth of Orpheus as a Space of Aesthetic Dispute in Juan de Jáuregui: Imitation, Dialogue, and Critique of Gongorism

Recibido: 03.10.2025 / **Aceptado:** 03.01.2026

Resumen: El presente artículo examina la relación estética y polémica entre Juan de Jáuregui y Luis de Góngora. Los investigadores consideran que el *Orfeo* (1624) no representa una sumisión al modelo gongorino, sino una respuesta crítica que transforma sus procedimientos a partir de una poética clasicista. Aunque comparte con Góngora rasgos formales, Jáuregui los modera y racionaliza, subordinando el artificio al principio de claridad y armonía. El mito de Orfeo permite al autor desarrollar una reflexión sobre el poder catártico del arte y el papel del poeta como mediador entre naturaleza y divinidad. Orfeo, símbolo de la música ordenadora y de la belleza moral, encarna

Abstract: This article examines the aesthetic and polemical relationship between Juan de Jáuregui and Luis de Góngora. Scholars argue that *Orfeo* (1624) does not represent a submission to the Gongorine model, but rather a critical response that transforms its procedures from within a classicist poetics. Although it shares with Góngora certain formal traits, Jáuregui moderates and rationalizes them, subordinating artifice to the principles of clarity and harmony. The myth of Orpheus allows the author to develop a reflection on the cathartic power of art and on the poet's role as mediator between nature and divinity. Orpheus, as a symbol of ordering music and moral beauty, embodies the

el ideal de poeta que Jáuregui opone al experimentalismo verbal y la oscuridad de Góngora. En este sentido, el poema integra un léxico suntuario y musical que, lejos de ser mero ornamento, adquiere función simbólica y ética. Así, el *Orfeo* de Jáuregui es un ejemplo de *aemulatio* barroca: Jáuregui no imita a Góngora, sino que dialoga con él para construir una poética propia, donde la inspiración y la disciplina convergen en una visión armónica y racional del arte.

Palabras clave: Jáuregui, culteranismo, imitación y emulación, mito órfico, disputa estética.

ideal of the poet that Jáuregui opposes to Góngora's verbal experimentalism and deliberate obscurity. In this sense, the poem integrates a sumptuous and musical lexicon that, far from being mere ornament, acquires a symbolic and ethical function. Thus, Jáuregui's *Orfeo* stands as an example of Baroque *aemulatio*: Jáuregui does not imitate Góngora, but rather engages in a dialogue with him to construct his own poetics, in which inspiration and discipline converge in a harmonious and rational vision of art.

Keywords: Jáuregui, culteranism, imitation and emulation, Orphic myth, aesthetic dispute.

En la poética del Siglo de Oro, la relación entre imitación y emulación está atravesada por una dinámica de rivalidad creadora que desmiente cualquier lectura simplista acerca de la dependencia estética. Para los grandes poetas barrocos la imitación era un gesto a la vez competitivo y reverencial. En este contexto, las polémicas literarias contribuyeron decisivamente a la formación del canon, no solo a través de las obras sino mediante los discursos críticos, sátiras y reacciones que las acompañaron. La polémica entre Juan de Jáuregui y Luis de Góngora, lejos de resolverse en el tópico de la "rendición" o del imitador vencido, revela el funcionamiento de este sistema de legitimación cultural: escritores que polemizan, se responden y, en ocasiones, se apropian de procedimientos formales del adversario para redefinirlos según sus propios principios estéticos. Así, más que un caso de subordinación al estilo gongorino, el *Orfeo* de Jáuregui ofrece un ejemplo en el que la adopción selectiva de recursos culteranos se inscribe en una poética de claridad, armonía y decoro, afirmando un ideal compositivo alternativo dentro del mismo horizonte barroco.

Juan de Jáuregui ocupa un lugar singular en la historia literaria del Siglo de Oro por su doble condición de poeta y crítico. Reconocido por su firme oposición al estilo culterano de Luis de Góngora, articulada en textos polémicos entre los que destaca el *Antídoto*, sorprende comprobar que años más tarde publica su *Orfeo* (1624), un poema que incorpora, en distintos grados, rasgos lingüísticos y estéticos propios del autor cordobés. Esta aparente paradoja plantea interrogantes acerca de la relación entre su pensamiento crítico y su práctica poética, así como sobre los mecanismos de imitación,

rivalidad y adaptación estilística en el contexto barroco. En este estudio se examina el estilo y el léxico abordado en el *Orfeo* de Jáuregui, con el fin de determinar en qué medida el autor pudo haber recibido la influencia de Góngora y cuáles pudieron ser las motivaciones que lo llevaron a emplear recursos estilísticos cercanos a aquellos que anteriormente había censurado.

El poeta, pintor y teórico Juan de Jáuregui nació en Sevilla, en el año 1583. Jáuregui se trasladó a Roma desde muy joven, probablemente con el propósito de desarrollar sus inquietudes intelectuales y artísticas. Esta experiencia temprana marcó profundamente su visión literaria, influida inicialmente por la cultura y la tradición italianas. Durante su prolongada estancia en Italia, donde parece haberse formado como artista, sus obras revelan “un gusto clásico, modelado en la imitación de los grandes renacentistas de aquel país” (Alborg 1933: 567). En este contexto, publicó en 1607 su primera obra: una traducción de *Aminta*, de Torquato Tasso, considerada una de las versiones más logradas y elogiadas por sus contemporáneos.

El año 1624 se perfila como el momento culminante de su trayectoria literaria, ya que fue entonces cuando publicó dos de sus obras más representativas: el *Orfeo* y el *Discurso poético*, vistas como “un binomio textual surgido con un afán de unidad pragmática, pues el poema mitológico se convertía en la ejemplificación práctica de su pensamiento poético, que pretendía situarse en una posición equidistante entre los claros y los oscuros” (Jauralde Pou *et al.* 2010: 660-661). De forma simplificada, se puede considerar que bajo la etiqueta de ‘oscuros’ se agrupaban aquellos que se burlaban de lo que interpretaban como una conversión poética por parte de Jáuregui. En cambio, los ‘claros’ consideraban Orfeo una traición del sevillano, ya que el poema adoptaba un estilo muy cercano al de Góngora, precisamente el mismo que Jáuregui había rechazado en su Antídoto.

No obstante, la distinción entre poetas ‘claros’ y ‘oscuros’, consolidada en el siglo XVII a partir de la recepción polémica de las Soledades de Góngora, encierra una compleja red de matices. En este contexto, Dámaso Alonso identificó una serie de rasgos definitorios del estilo gongorino: cultismos léxicos, abundancia de alusiones mitológicas, uso intensivo del hipérbaton, reiteración de fórmulas estilísticas, léxico suntuario y cromático, así como una compleja red de imágenes y metáforas (*apud* Rojas Castro 2017), rasgos que afectan tanto al plano léxico como al sintáctico. El análisis de estos procedimientos en poemas anteriores a 1611 llevó a Alonso a concluir que la llamada ‘poesía nueva’ no suponía una ruptura cualitativa, sino un incremento cuantitativo de recursos ya presentes en la producción previa del poeta cordobés.

A partir de esta distinción polémica, la crítica ha tendido a establecer tres modelos principales de la fábula mitológica en el Siglo de Oro: por un lado, el representado por

Góngora y sus imitadores, tradicionalmente identificados como poetas ‘oscuros’; por otro, el encabezado por Lope de Vega y sus seguidores, asociados a la claridad expresiva; y, en una posición intermedia, Juan de Jáuregui, cuya obra ha sido vinculada al ideal de la dificultad perspicua (119).

Esta clasificación, sin embargo, resulta menos estable de lo que sugiere la oposición binaria entre claridad y oscuridad. La inclusión del *Orfeo* de Jáuregui en el entorno estético gongorino refuerza la percepción de que esta obra supondría una aproximación a la ‘poesía nueva’. Desde esta perspectiva, la dicotomía entre poesía ‘clara’ y ‘oscura’ se diluye. Al mismo tiempo, se cuestiona la pretendida originalidad de Jáuregui, quien, pese a su voluntad de proponer un modelo alternativo al de Góngora, acabó asimilando rasgos característicos de su lengua poética.

El *Orfeo* de Jáuregui ha llamado especialmente la atención de quienes conocían sus ideas estéticas y críticas sobre la poesía culteranista y el estilo de Góngora, formuladas de forma polémica en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, publicado años antes, en 1614. El uso de figuras retóricas y de un lenguaje que se aproximaba al gongorismo creaba la impresión de que Jáuregui “parecía aceptar algunos postulados de la poesía gongorina, lo que le valió no pocas críticas” (Gullón 1993: 787). El *Orfeo* debía encarnar este ideal estético: “la fábula tenía un argumento y un héroe reconocible, y el estilo era elevado y homogéneo” (Rojas Castro 2017: 119). Sin embargo, el empleo ocasional de cultismos poco frecuentes y de términos de registro bajo fue percibido por los lectores contemporáneos como una contradicción entre la teoría y la práctica. Esta ambigüedad explica el desplazamiento de Jáuregui, en la recepción de la época, desde la figura del enemigo de Góngora hacia la del ‘converso’, lo que evidentemente le trajo críticas por parte de los defensores de la poesía clara.

Aunque no se puede negar que el *Orfeo* se acerca considerablemente al estilo de Góngora y a la concepción barroca, algunos estudiosos insisten en que existen diferencias significativas entre ambos poetas: “basta una lectura contrastada con el *Polifemo* para percatarse de que entre ambos media un abismo”, ya que “falta en el *Orfeo* el dramatismo que observábamos en el *Polifemo*” (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres 1980: 531). Jorge Zepeda nota que, aunque el poema de Jáuregui comparte rasgos con la *Fábula de Polifemo y Galatea* (por ejemplo, episodios como el descenso al Hades), dichas semejanzas no son suficientes para hablar de una filiación directa (2016: 527). Tras un análisis detallado del *Orfeo* en comparación con el poema de Góngora, hay voces que consideran que el estilo de Jáuregui se asemeja más al de Lope de Vega en sus fábulas mitológicas que al del propio Góngora.

El *Antídoto* de Jáuregui contra la poesía gongorina

La posición de Jáuregui dentro de la polémica gongorina se ve reforzada por su intervención crítica a través del *Antídoto*, donde se manifiesta como un opositor frontal a la poesía culta, censurando la acumulación de innovaciones formales y la inadecuación entre tema y estilo. No obstante, una década más tarde, el poeta sevillano matiza su postura en el *Discurso poético*, texto de carácter más teórico y menos satírico, en el que reivindica una vía intermedia entre la claridad y la oscuridad, basada en la profundidad conceptual más que en la dificultad léxica (Rojas Castro 2017).

La declarada postura crítica de Jáuregui se caracteriza por el rechazo de algunos presupuestos estéticos del Barroco, sobre todo de sus tendencias a la exageración y al artificio, que, a su juicio, distorsionan la claridad y la proporción poéticas. En consecuencia, el autor se sitúa más cerca de los valores renacentistas, defendiendo un ideal literario basado en la medida, la armonía y la transparencia expresiva: “la poesía y la teoría poética de Jáuregui simbolizaron entonces la voluntad de preservar los ideales estéticos renacentistas en una época determinada a sustituirlos” (Rico García 2002: IX).

Bajo estas consideraciones, a través del *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo* Jáuregui acusa a Góngora por la falta de claridad de las ideas presentadas en su poema, escrito según él en un lenguaje cargado de cultismos y de expresiones metafóricas. Su crítica se dirige también a algunos errores de coherencia y falta de lógica. Jáuregui critica incluso el título *Soledades*, por ser inapropiado, ya que sugiere ausencia de compañía, mientras que el poema muestra una multitud animada. Además, señala incoherencias en la gestión del tiempo dentro del texto, como la presencia simultánea de un ambiente invernal y el calor intenso que sufren las flores, lo que considera una “destemplanza de temporales maravillosa” (2002: 9).

En su *Antídoto*, Jáuregui no solo critica la oscuridad y dificultad del estilo de Góngora, sino que también le sugiere modelos literarios que debería imitar, como Garcilaso de la Vega, a quien presenta como ejemplo de buen retrato de personajes. Además, menciona a autores clásicos como Horacio y Virgilio, cuyos estilos Góngora no supo emular adecuadamente. Por último, Jáuregui reprocha el uso excesivamente complicado del léxico en *Soledades*, considerándolo innecesario para describir hechos banales y carentes de profundidad:

Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan

la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo! (18)

Jáuregui anticipa las reacciones de los que tenían opiniones favorables con respecto al estilo de Góngora y que lo valoraban por su originalidad en la literatura del siglo. Sin embargo, él defiende su crítica argumentando que la novedad solo es valiosa si resulta agradable al gusto de muchos o de los mejores, y sostiene que el estilo gongorino es contrario a ese gusto. Así, le niega a Góngora el mérito de ser verdaderamente innovador, y vuelve a ofrecer un modelo literario para contrastar la supuesta oscuridad y dificultad de su poema:

Su intento de V.m. aquí fue escribir versos de altísimo lenguaje, grandílocos y heroicos. El que mejor hizo esto fue Vergilio Marón; pues cotejado su estilo con el de V.m. es tan diferente y opuesto que cualquier español con dos maravedís de gramática entenderá fácilmente los versos del poeta, y los de V.m., con ser en su lengua vulgar, no los entenderá ni aun con dificultad. (19)

Para Jáuregui una de las causas por las cuales el poema de las *Soledades* parece tener un lenguaje incomprensible es el hecho de que, en su opinión, la lengua española no tiene la capacidad de admitir licencias poéticas. Teniendo en cuenta que “ninguna poesía admite menos libertades que la española” (21), la dificultad de entender el poema de Góngora es explicable, porque el poeta “desprecia la severidad de nuestra poca licencia” (23) y llega a construcciones léxicas complicadas y confusas.

También, es conocida la tendencia de Góngora de utilizar en sus poemas construcciones sintácticas de tipo ‘A, si B’, ‘no B, sí A; no B, A’ o ‘no B, sino A’, estas estructuras constituyendo una peculiaridad de su estilo artístico (Alonso 1955: 159). Pero Jáuregui considera estas estructuras sintácticas como desagradables y mal empleadas por Góngora, que “no sólo llena y embute sus versos de esta figura, mas parece que está condenado a usarla siempre con frívola desgracia” (42). Su crítica llega hasta el punto de considerar este recurso poético como un “malvado vicio” o una impertinencia (en un verso donde se trata de Venus): “¿Para qué es menester advertirnos con aquella impertinencia: en dura no estacada?” (43).

Aunque el poema de Góngora destaca por su “grandeza y magnificencia de estilo oculto” (23-24), también incluye numerosos versos escritos en un estilo vulgar y con un lenguaje común que contrasta de forma negativa con el tono metafórico y culto del resto. Jáuregui también critica la sonoridad y el acento en *Soledades*, señalando que muchos versos, si no se presta atención, “suenan como el mismo Satanás” (29) debido a su dificultad. Además, reprocha a Góngora por romper las normas lingüísticas

en la división silábica y la colocación habitual del acento. También censura la repetición excesiva de ciertas palabras, que afecta la elegancia de las frases y resulta molesta para el lector.

En la crítica intransigente de Jáuregui se puede notar un tono sarcástico, que alterna la crítica directa y la ironía. En su visión, el poema *Soledades* no resulta ni solemne ni admirable, sino que más bien provoca una reacción de furia o de burla debido a su mala calidad literaria, sus numerosos errores y deficiencias. Un argumento contundente en su crítica es el gusto del público, bajo la idea de que este no puede comprender los versos de Góngora y, por ende, no puede apreciar algo que le resulta inaccesible. Sin embargo, esta justificación parece más bien una excusa para manifestar su rechazo hacia el gongorismo, ya que él mismo reconoce que su intención es destruir por completo el poema *Soledades*. Además, se anticipa a quienes podrían defender la obra de Góngora y elogiar sus méritos, respondiéndoles con críticas cargadas de desprecio.

Entre la imitación, el diálogo estilístico y la autonomía: Jáuregui frente al modelo poético gongorino¹

El tema mitológico

La mayoría de los críticos hablan de una evidente semejanza estilística entre los dos autores al comparar sus obras con temática mitológica, el *Orfeo* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “no es posible ignorar ni dejar de lado que haya una cierta inclinación hacia la poesía de Góngora por parte de Jáuregui en su poema mitológico, como ocurrió con la obra de casi todos los autores contemporáneos, incluyendo entre ellos a Lope de Vega y a Francisco de Quevedo” (Cintra Benítez 2023: 197). Por lo tanto, el mito como punto de partida puede ser un elemento que acerca la obra de Jáuregui de la creación gongorina. Sin embargo, la elección del título muestra en la obra de Jáuregui “el apogeo al origen mitológico del héroe y su historia” (Zepeda 2016: 532), dado que el poeta escoge el nombre de su protagonista como título y no reduce su texto a un mero relato de hechos ficticios, evitando el empleo de la palabra “fábula”.

El mito de Orfeo constituye una presencia recurrente en la tradición artística occidental, tanto en el ámbito literario como en el iconográfico y musical, desde los primeros momentos de dicha tradición. Las versiones clásicas de Virgilio y Ovidio introducen elementos fundamentales en la configuración del relato, en particular la escena de la despedida de Eurídice y su retorno al Hades, que en Ovidio se desarrolla bajo un silencio de fuerte carga expresiva. Asimismo, el poeta latino incorpora una variación significativa al situar en el libro XI el reencuentro de las sombras de Orfeo

¹ Todos los ejemplos del poema *Orfeo* presentes en el análisis siguiente fueron extraídos de Jáuregui, 1973. En el texto del artículo aparece siempre mencionado el Canto y los versos a los cuales pertenece la cita.

y Eurídice, tras la muerte del poeta, cuando su cabeza y su lira son arrastradas hacia Lesbos (Venier 2014).

Estos motivos sirven de base a la recreación del mito realizada por Jáuregui en su *Orfeo*. Su obra se inscribe en una tradición de raíz clásica que hunde sus orígenes en el imaginario órfico de la Grecia antigua, intermedia entre la égloga escénica de Poliziano y el *Orfeo* en lengua castellana de Pérez de Montalbán (atribuido a Lope de Vega), respuesta inmediata al poema de Jáuregui (209).

Dentro de la mitología clásica, Orfeo ocupa un lugar destacado entre los semidioses. Esta condición explica la amplia difusión y reelaboración del mito en la tradición literaria europea y, de manera particular, en el espacio ibérico, donde Orfeo se convierte en una figura recurrente desde el Renacimiento hasta el Barroco. El relato mítico, cuya configuración se sitúa en torno al siglo VI a. C., presenta a Orfeo como un personaje liminar entre lo humano y lo divino: nacido en Tracia, es hijo de Apolo y de Calíope, Musa de la poesía épica. Esta filiación explica tanto su excelencia musical como su condición de poeta inspirado, rasgos que lo convierten en una figura privilegiada dentro del panteón mítico helénico. La lira constituye el principal atributo simbólico del héroe, al funcionar como instrumento de mediación entre el mundo humano y el ámbito de lo sagrado. A ella se asocian los poderes de persuasión y armonización atribuidos a Orfeo en las exégesis órficas, que destacan su capacidad para someter la naturaleza y aplacar fuerzas hostiles mediante la música y la palabra. Este dominio se ve reforzado, en algunas versiones, por su viaje iniciático a Egipto, donde adquiere conocimientos de carácter científico y mágico, lo que consolida su imagen como sabio y taumaturgo (Aranda Espinosa y Brand Galindo 2024: 197).

La participación de Orfeo en la expedición de los argonautas, relatada en el ciclo mítico de Jasón, contribuye igualmente a perfilar su figura como héroe civilizador: gracias a su canto, neutraliza amenazas sobrenaturales como las sirenas y las arpías, confirmando el poder apotropaico de la música (198). En este sentido, la lira no solo actúa como emblema artístico, sino también como mecanismo de defensa frente a las pasiones y peligros que acechan al héroe, tanto en el mundo de los vivos como en su posterior descenso al Hades.

El episodio de Eurídice, eje emocional del mito, refuerza esta dimensión trágica y humana del personaje. La muerte de la ninfa actúa como detonante del descenso de Orfeo al inframundo. Jáuregui, al incorporar este motivo y optar por la variante virgiliana del relato, intensifica el *pathos* narrativo y alinea su recreación con una tradición latina que tendrá una notable fortuna en la literatura española (199). Este punto de inflexión marca no solo la transformación del héroe mítico, sino también el núcleo simbólico desde el que se articula su recepción y reescritura en la poesía áurea.

Aunque la valoración crítica posterior no ha situado a Jáuregui entre los poetas más inspirados de su época, su *Orfeo* destaca como la obra más cuidada de su producción, atendiendo a su extensión y a la ambición temática. En consonancia con las prácticas poéticas del periodo, el texto recurre a un léxico de filiación latinizante y a una profusa acumulación de referentes mitológicos, empleados como refuerzo metafórico y como soporte argumentativo del discurso poético.

El poema incorpora motivos órficos con profundidad filosófica (armonía universal, rituales dionisiacos, poder catártico de la música) y desarrolla un solo mito de forma orgánica, mientras que Góngora entreteje relatos múltiples:

A diferencia de los poemas de Góngora, Jáuregui desarrolla y amplifica temáticamente un solo relato mítico complementándolo con mitemas adyacentes pertenecientes al orfismo [...] Góngora, por el contrario, imbrica en las octavas del Polifemo dos relatos: la fábula del cíclope junto con aquella de los amores de Acis y Galatea. (Cintra Benítez 2023: 198)

Destaca especialmente el contraste entre la armonía órfica y la disonancia monstruosa de Polifemo, como metáfora estética de la diferencia entre ambos proyectos poéticos. Jáuregui se propone intensificar la dimensión moral del mito, reforzando la idea de que la pasión amorosa lleva al sufrimiento y debe ser controlada por la razón: “Juan de Jáuregui incrementa el dramatismo y la poeticidad del mito al colocar, en su poema, la fidelidad (el amor a Eurídice) y la música (fracasando en su poder habitual), como causas intrínsecas del deceso del héroe” (Aranda Espinosa y Brand Galindo 2024: 211). Tal lectura ética y filosófica contrasta con la erotización y sensualidad gongorinas. Asimismo, Jáuregui construye un Orfeo asociado a la armonía universal pitagórica y el equilibrio cosmológico, en oposición a la representación más sensorial y material del *Polifemo*.

La construcción del protagonista

En la visión de Jáuregui, la ausencia de función narrativa y psicológica en la figura central del poema de Góngora ejemplificaba la ruptura entre tema y forma, lo cual, a su juicio, afectaba a la inteligibilidad y finalidad del discurso poético (Zepeda 2016: 531). En este sentido, la elección de Orfeo como protagonista de su composición mayor confirma la distancia estética de Jáuregui respecto al modelo gongorino. El poeta reivindica así una figura que se enfrenta a la muerte y cuya impaciencia lo conduce a perder definitivamente a Eurídice. Algunos contemporáneos leyeron en la imagen del protagonista un paralelismo irónico entre el mito y el propio Jáuregui, quien habría contravenido sus propios reparos contra Góngora: “porque el olvido de Orfeo sería homólogo al de Juan de Jáuregui con respecto a sus críticas a las *Soledades*” (530). No

obstante, esta elección también puede interpretarse en clave positiva: Orfeo encarna para Jáuregui al poeta por excelencia, capaz de revelar lo sublime mediante una música que pone en armonía el mundo y perturba incluso el orden férreo del Hades.

Para el autor del *Orfeo*, el poeta no está subordinado de manera rígida a las normas expresivas; más bien, la licencia poética consiste en superar los límites establecidos para alcanzar logros estéticos superiores a los modelos previos. La preceptiva exige mucho del poeta porque confía en su capacidad para superarla. Esta concepción agonística, basada en la emulación y el perfeccionamiento, atraviesa la entera materia de *Orfeo* y define la posición estética de Jáuregui frente a la innovación radical de Góngora. Además, Jáuregui alude a la riqueza formal como parte esencial de la creación artística y a la abundancia decorativa del arte barroco en los versos del Canto IV: “Siendo en caudal y galas infinita / la variedad, ya ignora variedades; / ya, despojada su riqueza y copia, / se queja el Arte que padece inopia” (vv. 157-160).

La capacidad transformadora y catártica de la palabra poética constituye, a su entender, la esencia más alta de la poesía. Jáuregui mantiene así una concepción clasicista del oficio poético: “la inspiración insuflada en el poeta es la que lo conduce a la expresión de la belleza y lo sublime y, a la vez, lo aleja de lo burdo, lo cotidiano, lo prosaico” (Zepeda 2016: 529). Su elección temática reafirma esta visión, pues, aunque el asunto del *Orfeo* sea la pérdida de Eurídice, su manifestación externa, representada por la música acompañada de la voz, produce una conmoción y una purificación en el mundo natural.

En el Canto III, la música de Orfeo sigue siendo descrita como un fenómeno prodigioso. La expresión “el canoro milagro de la lira” (v. 2) reafirma la idea de su poder animador y casi divino. La voz del héroe, en su recorrido por el inframundo, logra suspender incluso a la “guardia militar” (v. 43), presentando la música como instrumento de paz. Jáuregui introduce además el debate clásico entre arte y naturaleza: ¿prevalece la técnica (“estudiosa mano”) o el talento innato (“voz desatada al viento”)?. El poeta no resuelve la cuestión, pero sugiere que ambas dimensiones son necesarias para alcanzar la perfección artística, tal como ocurre en la música única de Orfeo, capaz de conmover incluso al mundo de los muertos.

El debate entre arte y naturaleza sigue presente en los Cantos IV y V. La expresión “sonora escuela” (c. IV, v. 92) sugiere que la música es fruto de aprendizaje, mientras que en “aplica dulce voz y docta mano” (c. V, v. 142) se vuelve a oponer el canto natural a la técnica musical adquirida, reafirmando la idea de una armonía entre ambas dimensiones, como ya planteaba Góngora: “Heredó Naturaleza / Arte, y el Arte, estudio” (*Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*). Por otro lado, el verso “y el dormido silencio la sepulta” (c. IV, v. 152) introduce una poderosa antítesis entre música y muerte. El “silencio”, asociado a la “sepultura” y al “sueño” eterno, se opone a la vitalidad del canto

de Orfeo, confirmando así que la música no solo embellece, sino que sostiene la vida misma dentro del universo del poema.

En el Canto V se acentúa la antítesis entre dos tipos de música: la de Orfeo, símbolo de vida y amor puro, y la de las ninfas, convertida en instrumento de violencia. El “tierno acento” del héroe es silenciado por el “bronco rumor” de las ninfas: “Vence el bronco rumor, y el tierno acento / es sólo inútil voz, o es sólo llanto: / bien que con él, por fúnebre decoro, / honra su muerte el cisne más sonoro” (vv. 149-152), lo que marca el fracaso de la música ante un amor corrompido por el odio. Esta oposición se refuerza en la imagen de los instrumentos como “arma mortífera” (v. 171). Llama la atención el verso “honra su muerte el cisne más sonoro”, donde la metáfora del cisne recuerda una imagen poética gongorina: “Cisne gentil, después que crespo el vado / dejó” (*A una dama muy blanca vestida de verde*). Gracias a su color blanco, el cisne se convierte en símbolo de la inocencia y de la paz, cualidades que caracterizan al héroe mítico.

Por lo tanto, se puede afirmar que Jáuregui configura a su protagonista como una figura poética de raíz clásica, dotada de una dimensión moral y simbólica, que contrasta con la ambigüedad del héroe gongorino. Orfeo encarna el ideal del poeta inspirado cuya música, a la vez arte y naturaleza, restablece la armonía del mundo y manifiesta el poder catártico de la palabra. A través de esta caracterización, Jáuregui propone un modelo de poeta regido por la razón y la medida, reafirmando su distancia frente al experimentalismo y la oscuridad del canon gongorino.

La métrica y la forma poética

Se reconoce también que el *Orfeo* comparte métrica y ciertos recursos cultos con el *Polifemo*: “la composición del *Orfeo* en octavas italianas se debe a que Góngora, principal «enemigo» de su autor, compuso su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1614) en octavas italianas” (Cintra Benítez 2023: 192). Además, se pueden encontrar en el texto de *Orfeo* estructuras sintácticas que remiten al estilo poético de Góngora (estructuras de tipo ‘A si no B’): “Quejas de amante, no diamante duro, / visten mi pecho...” (c. III, vv. 101-102).

Desde el punto de vista formal, Jáuregui continúa utilizando estructuras barrocas inspiradas en Góngora, como la separación entre sustantivos y sus adjetivos correspondientes, reforzando así tanto la musicalidad como el contenido simbólico de los versos: “El taray y el enebro, al luminoso / progenitor del joven consagrados, / su canto admiran, en concurso honroso, / de la délfica cítara olvidados. / El ciprés melancólico al piadoso / lamento se avvicina, y los poblados / ramos dilatan, desde el tronco enhiesto, / fúnebre pompa al cántico funesto” (c. IV, vv. 225-232). La estrofa ilustra cómo los árboles, tradicionalmente relacionados con la muerte o el duelo, como el ciprés, se conmueven y responden al dolor del poeta. El último verso de esa estrofa enfatiza el carácter fúnebre de la música, reforzando el vínculo entre arte,

emoción y muerte. Finalmente, los dos últimos versos del canto aluden a la armonía universal, combinando los adjetivos “mórbidas y ledas” para sugerir que la verdadera armonía nace de la conjunción de la tristeza y la alegría.

Se pueden identificar a lo largo del poema secuencias en las cuales el orden sintáctico no sigue la norma de la lengua, observación especialmente relevante si se considera que esta libertad en la estructura era uno de los reproches que Jáuregui dirigió a Góngora en su *Antídoto*, donde afirmó que los versos de las *Soledades* “no tienen alta armonía” (2002: 24), ejemplificando este parecer con frases que alteran el orden natural de las palabras, como es el caso de “*Cabo lo hizo de esperanza buena* (v. 452)” (26). En el *Orfeo* reconocemos una estructura sintáctica semejante en versos como “sombras fabrica de estupendo yelo / trágico el sueño...” (c. I, vv. 93-94), donde el sustantivo ‘yelo’ y su epíteto ‘trágico’ están separados en versos distintos, colocados en posiciones estratégicas para resaltar ambas palabras.

La misma estructura de los versos de Jáuregui recuerda procedimientos gongorinos, como las plurimembraciones y las correlaciones. Así, en los vv. 193-200 del Canto I, se concentra una alta densidad de léxico musical que ilustra el poder vivificante del canto de Orfeo: su voz “süave” y “triste” conmueve a seres inanimados como “troncos” y “peñascos”, presentados con epítetos contrastivos (“yertos”, “graves”) frente a la “terneza” del canto. Jáuregui introduce un quiasmo al vincular “vuelo” con “aves” y “carrera” con “fieras”.

Sin embargo, la impresión que deja el *Orfeo* dista claramente de la producida por las *Soledades*. En la obra de Góngora, la desconexión deliberada entre asunto y forma responde a una poética que privilegia la autonomía del lenguaje, aun a costa de la inteligibilidad (Zepeda 2016: 541). Jáuregui, por el contrario, busca subrayar una correspondencia estricta entre la nobleza del tema y la elección formal (el endecasílabo en octavas reales), reivindicando así un ideal de excelencia literaria sustentado en los principios clasicistas. Esta decisión no solo evidencia su voluntad de disciplina y decoro frente al experimentalismo verbal gongorino, sino que también funciona como una respuesta crítica a aquello que percibe como exceso y desmesura en la poética de su rival.

Las construcciones lexicales y los recursos estilísticos: entre clasicismo y culteranismo

a) El estilo poético gongorino

Al analizar la obra poética de Góngora, especialmente sus dos grandes poemas *Soledades* y *Fábula de Polifemo y Galatea*, Dámaso Alonso destaca la abundancia de sugerencias coloristas y suntuarias en su escritura. Según Alonso, “si se hiciera un recuento de los adjetivos de color que en su poesía ocurren, asombraría ver que no hay estrofa, y apenas verso, en que no se dé una sugestión colorista” (1960: 78).

Aunque la paleta cromática utilizada por Góngora proviene de tradiciones anteriores, especialmente de Garcilaso, lo que distingue al poeta barroco es la intensidad con la que la emplea.

La naturaleza desempeña un papel fundamental en su poesía, aunque no se caracteriza por la incorporación de elementos inéditos. Lo que singulariza a Góngora, según la crítica, es su inclinación a depurar el mundo natural de cualquier rasgo desagradable y a conservar únicamente una belleza idealizada. Esta se manifiesta en formas precisas, movimientos elegantes, musicalidad del verso y una paleta cromática resplandeciente. Tal idealización se articula a través de metáforas cuya densidad y ambigüedad derivan del gusto gongorino por términos abstractos y contenidos irreales, en lugar de comparaciones más explícitas y directas.

Dámaso Alonso considera a las *Soledades* una obra poética en la que la naturaleza se representa con metáforas que recurren a un léxico de prestigio y riqueza expresiva, propio de la poética culterana, como cuando los ríos se describen siempre como 'cristales'. Según la opinión del poeta y filólogo español, el léxico suntuario se caracteriza por la invocación de "materiales preciosos expresados por medio de palabras magníficas que parecen reunir en sí la brillante radiación y la sensación colorista, con una nitidez especial atribuida a lo noble, a lo precioso y purísimo" (1955: 162). Entre todos los poetas del periodo áureo se advierte una inclinación, a veces llevada al extremo, por el uso de este tipo de léxico, tendencia de la que Góngora no se aparta. En su poesía, y de manera especialmente marcada en la lírica amorosa, proliferan referencias a materiales preciosos que se integran en metáforas destinadas a exaltar tanto la figura femenina como el mundo natural, es decir, todo aquello que encarna la idea amplia de belleza.

Sin embargo, el léxico suntuario no se limita únicamente a la evocación de materiales preciosos, sino que también incluye términos del ámbito musical. Góngora, siempre enamorado de la belleza, compara en sus poemas todo aquello que produce un sonido armonioso y agradable con instrumentos musicales; un ejemplo muy conocido es la imagen de las aves, cuyo canto melodioso para el poeta se transforma en "cítaras de pluma". Un aspecto fundamental en el estilo de Góngora es que la música, en múltiples ocasiones, tiene un efecto hiperbólico sobre la naturaleza y los seres humanos, estableciendo un vínculo o comunión entre el hombre y el entorno natural que lo rodea. Así, la música ejerce su influencia no solo sobre la naturaleza, sino también sobre el ser humano, quien, como señala el crítico Dámaso Alonso, "bebe con avidez la belleza de la música y del baile" (1960: 80). La musicalidad que despierta sensibilidad se manifiesta en las *Soledades* en una armonía total con el silencio, el cual no actúa como una interrupción abrupta de la música, sino que se convierte en su prolongación muda.

Otras metáforas recurren a un léxico colorista, como la palabra 'nieve' que designa todo lo blanco, ya sea un elemento natural o parte de la imagen de la mujer amada.

Además, existen metáforas que combinan valor suntuario y colorista, como ‘oro’, que se usa para referirse a objetos con el color de este metal, desde el cabello de la mujer hasta los trigales, formando así series inusuales que reúnen elementos muy diferentes bajo una misma designación. En los poemas gongorinos surge con frecuencia la luminosidad, aquella “claridad radiante”, como la denomina el crítico, que actúa como un puente entre los dos tipos de léxico: el colorista y el suntuario. Esta luminosidad se expresa mediante sintagmas que integran ambos campos, como el “cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes o rasgado por la corva carrera del sol” o el “mar luciente”, que aquí se presenta como “cristal azul” (90).

Dámaso Alonso observa que la paleta de colores del poeta no es muy amplia, pero los colores que aparecen lo hacen en abundancia. El crítico señala ejemplos de colores como el rojo, que es muy utilizado y sugerido mediante palabras como ‘livor’, ‘púrpura’, ‘rubíes’, ‘grana’, ‘coral’, ‘clavel’, ‘rosa’, entre otras; el blanco, también frecuente, se expresa no solo con la palabra ‘nieve’, como ya vimos, sino también a través de términos como ‘lino’, ‘lilios’, ‘espuma’, ‘cisnes’, ‘plata’ y ‘perlas’ (estas últimas con connotaciones suntuarias); el azul, aunque menos abundante, está presente mediante palabras como ‘zafiro’ o ‘cerúleo’, además de la simple mención del color; el verde es “el único color que tiene un valor real”, dada su presencia constante en la naturaleza; finalmente, el negro, a diferencia de los otros colores, deja de sugerir belleza y armonía natural, convirtiéndose en símbolo de dolor, mal augurio y fealdad (78-79).

Podemos concluir, entonces, que en los poemas de Góngora predomina un estilo intensamente ornamental y sensorial, caracterizado por la elaboración de imágenes de gran delicadeza y brillo estético. Su poesía construye metáforas de fuerte carga emotiva y visual, orientadas a exaltar una belleza idealizada y depurada, que constituye uno de los rasgos más distintivos de su arte. Las sensaciones que transmite al lector a través de su poesía son, como señala el crítico Dámaso Alonso, “sensaciones absolutas”, debido a que “lo colorista siempre se presenta con la máxima pureza de luz; lo espléndido, con el resplandor más nítido; y el sonido, en las últimas posibilidades de la armonía” (83).

El estilo poético de Juan de Jáuregui

Jáuregui incorpora elementos petrarquistas y el ideal de belleza clásico, junto con hipérbatos y neologismos. Así, *Orfeo* es visto como “un poema culteranista que utiliza cultismos gongorinos, censurados en la época” (Aranda Espinosa y Brand Galindo 2024: 201). Prueba de ello es la construcción “reluchando”, que se encuentra también en el *Polifemo* de Góngora: “de oscura antorcha, con desorden ciego, / arde en su mano, reluchando, el fuego” (c. I, vv. 63-64). Por ello, hay críticos que consideran que “la diferencia entre los términos elegidos por Góngora y él es casi inexistente” (Zepeda 2016: 529).

Por ejemplo, cuando Jáuregui recurre a la metáfora convencional “pluvias de oro”: “su cabeza / vierte sobre los hombros pluvias de oro” (c. I, vv. 27-28), resulta evidente el acercamiento a la estética poética de Góngora con respecto a la imagen idealizada de la belleza femenina: “Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano...” (*Mientras por competir con tu cabello*) o “...aquel cabello / que Amor sacó entre el oro de sus minas” (*Ya besando unas manos cristalinas*). Jáuregui critica el uso excesivo de términos pertenecientes al léxico suntuario en metáforas insólitas, pero, al igual que en Góngora (“del luciente cristal tu gentil cuello”, “unas manos cristalinas” (*Mientras por competir con tu cabello*) o “sierpe de cristal, juntar le impide / la cabeza...” (*Ya besando unas manos cristalinas*)), emplea estos términos para invocar la belleza idealizada, propia de la tradición petrarquista y renacentista: “...el cristalino / hombro opuso al torrente impetuoso” (c. IV, vv. 259-260), “...sus cristales fríos / ya aspiran al imperio de los ríos” (c. V, vv. 271-272). Sin embargo, él es original cuando los emplea para caracterizar el paisaje infernal: “que es frágil semejanza a su dureza / el pórvido tenaz, el bronce eterno; / con la que ostenta el muro fortaleza, / aun el diamante y el acero es tierno” (c. III, vv. 11-14). Estos versos remiten a la frialdad, oscuridad y dureza del lugar descrito, como si el autor jugara con los valores tradicionales del léxico poético para reforzar la intensidad de la escena.

El término “cristalino” se utiliza además para caracterizar la música de Orfeo, evocando no solo su perfección estética, sino también una dimensión acústica sutil: la limpidez sonora de los cristales al entrechocar, imagen que sugiere la pureza y la claridad de su canto. Según Zepeda, la música de Orfeo tiene un carácter catártico, pues provoca en quienes la escuchan una profunda emoción al hacerles tomar conciencia de la fugacidad de su dicha. Además, Jáuregui recurre a la invocación a las Musas en relación con la música órfica, uno de los pasajes decisivos del mito (2016: 536). La lira de Orfeo, elevada a los cielos, se convierte así en emblema de la inmortalidad del arte, expresión de una divinidad poética que Jáuregui evoca desde la tradición mítica pagana.

En los versos 109-112 del Canto II destaca la belleza del canto de Orfeo, a través de la comparación con el canto de Filomela (el ruiseñor, símbolo de la música más hermosa), que subraya la excelencia de su música. Se nota en estos versos la influencia de Góngora, cuando Jáuregui retoma el uso del sintagma “nocturnas aves” que el poeta barroco empleó en *Polifemo*.

La oposición entre luz y oscuridad recuerda descripciones similares de la obra de Góngora, donde también se juega con ese contraste al nivel lexical: “Guarnición tosca de este escollo duro / Troncos robustos son, a cuya greña / Menos luz debe, menos aire puro / La caverna profunda, que a la peña; / Caliginoso lecho, el seno oscuro / Ser de la negra noche nos lo enseña / Infame turba de nocturnas aves, / Gimiendo tristes y volando graves” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, V).

Aunque el infierno es un lugar de oscuridad permanente, Jáuregui crea un oxímoron en versos donde invoca una “luz incierta” o “infame luz caliginosa”, versos que indican una luz infernal que no disipa la oscuridad, sino que la intensifica: “en sombras tintos, reconoce y mira / a luz incierta, que de mustios fuegos / débil se opone a los horrores ciegos” (c. II, vv. 94-96); “Túrbido incendio [...] / aborta infame luz caliginosa, [...] / la bruta faz de la región umbrosa” (c. II, vv. 97-100). Esta luz proviene de “mustios fuegos” que son destructivos y generan sombras, creando un juego dinámico de luces y sombras que refleja el tormento del infierno y la tensión entre vida y muerte.

La antítesis entre “íferas prisiones”, referencia a la oscuridad del infierno, y “célicas regiones”, remitiendo al cielo y a la luz —“y el pie usurpa a las íferas prisiones / [...] se mira de las célicas regiones” (c. III, vv. 242-246)— es una oposición vertical que sugiere la separación entre el mundo de los muertos y el de los vivos, un contraste recurrente en el poema. El poeta utiliza diversas fórmulas sinónimas para nombrar el mundo de los vivos (como “región serena” o “solar esfera”) para evitar repeticiones. Esto puede verse como una respuesta estilística a las críticas que Jáuregui hizo a Góngora sobre la saturación de términos, reprochándole la tendencia de repetirlos “con tal porfía”, aunque a veces él mismo también cae en repeticiones. Un ejemplo en este sentido sería la frecuente mención de la palabra “infierno” a lo largo del poema, o de la palabra “sonoro”, en construcciones como: “sonoro labio” (c. I, v. 178), “siendo el sonoro canto...” (c. I, v. 15), “con la sonora guerra” (c. III, v. 172), “la gratitud sonoro sacrificio” (c. III, v. 232), “su actividad sonora” (c. III, v. 314), “sonora escuela” (c. IV, v. 92), “el plectro veloz sonora lima” (c. IV, v. 133), entre muchas otras.

Destaca también la reiteración del adjetivo “dulce”, como epíteto para la música de Orfeo, lo que transmite una constante idea de suavidad y armonía: “la dulce voz” (c. I, v. 169), “el dulce son” (c. II, v. 171), “operando en los dos tregua sonora / la dulce lira” (c. II, vv. 231-232), “la más piadosa voz y dulce tono” (c. III, v. 61), “dulce voz y docta mano” (c. V, v. 142), “dulces cantos con hórridos bramidos” (c. V, v. 240), “memoria de su dulce canto” (c. V, v. 325). Resulta irónico recordar que Jáuregui había ridiculizado en su *Antídoto* el uso excesivo de términos como “dulce” o “blando” en la poesía de Góngora.

El empleo de términos pertenecientes al léxico musical también presenta esta ambivalencia entre la influencia de la estética gongorina y la originalidad de Jáuregui. Así, el color rojo es evocado en el *Orfeo* principalmente a través de imágenes ligadas a la sangre, lo que le confiere un fuerte valor simbólico. En expresiones como “felicidad sangrienta” (c. V, v. 96) o “las sangrientas divisiones” (c. V, vv. 261-262), el rojo sugiere ante todo muerte, violencia o pasión desbordada, y sugiere el conflicto interno o la tragedia de los personajes, más que ofrecer una simple evocación visual. Solo en “o a la rosa, que el múrice purpura” (v. 37, c. I) el rojo aparece desligado del dolor, asociado esta vez a la belleza, la juventud y la vitalidad de Eurídice. Esta ambivalencia del rojo, como

símbolo tanto de la vida como de la muerte, no solo enriquece el universo simbólico del poema, sino que lo conecta también con imágenes similares en la poesía de Góngora, en la que la rosa y su color sirven para exaltar la hermosura femenina.

El verde aparece de forma escasa pero significativa, con funciones tanto descriptivas como simbólicas. En el Canto II, la ausencia del verde en el infierno (“no le matiza de verdor”) refuerza la atmósfera de muerte y desesperanza, al negar el color característico de la vida y la esperanza. Por contraste, en el Canto V, el verde reaparece vinculado a la transformación de las ninfas en árboles (“verdes vidas”, “hojas el cabello”), lo que introduce una compleja ambivalencia: la muerte física se convierte en vida vegetal, y el color verde, además de su valor visual, sugiere juventud, renacimiento y continuidad. Aunque menos explícito que en Góngora, donde los colores son más directos y vibrantes (en versos como “copos de blanca nieve en verde prado”, “verdor al campo, claridad al río” – *A una dama muy blanca vestida de verde*), Jáuregui emplea el verde de forma más sutil y simbólica, integrándolo en imágenes que enriquecen el contraste entre vida y muerte, castigo y redención.

En el Canto IV, el contraste entre “clavel” y “pálida nieve” sugiere una lucha interior de Orfeo, en la que la palidez (símbolo del miedo, del dolor) vence al color rojo, que representa la fuerza vital, proyectando su estado emocional en su rostro: “sereno el rostro, de beldad labrado, / donde venció al clavel pálida nieve” (vv. 99-100). Este segundo fragmento combina, además, léxico de la luz (“sereno el rostro”) para acentuar la belleza del héroe incluso en medio del infierno, reforzando así el contraste entre luz y sombra, belleza y muerte. Estas combinaciones revelan la complejidad simbólica del color en el poema y su conexión con la tradición poética anterior, especialmente con Góngora y Garcilaso. Por ejemplo, el “clavel” aparece en los versos de Góngora, también asociado al color blanco de la “blanca frente”: “mientras a cada labio, por cogello / siguen más ojos que al clavel temprano” (*Mientras por competir con tu cabello*).

La influencia del estilo poético de Garcilaso es evidente sobre todo en el sintagma “la azucena y rosa” que recuerda del conocido verso que abre el Soneto XXIII del poeta renacentista: “En tanto que de rosa y d’azucena...” (1989: 66). En el poema de Jáuregui puede ser identificada la misma imagen en los versos “donde aprendieron la azucena y rosa / tersos desdeñes de la nieve y grana” (c. I, vv. 155-156). Este tipo de contrastes cromáticos, particularmente entre blanco y rojo, tiene el propósito de intensificar el valor simbólico de la juventud, la belleza o la emoción. De este modo, asociaciones de términos como “azucena y rosa” y “nieve y grana” remiten al ideal renacentista femenino y, al mismo tiempo, subrayan la pérdida prematura de Eurídice, añadiendo una dimensión trágica a los versos.

Otra imagen heredada de la tradición petrarquista y, posiblemente, de su reelaboración garcilasiana, es el amor representado como un fuego que arde y consume

al enamorado: “de inquieta llama causador...” (c. I, v. 18). El sustantivo “llama” designa metafóricamente el amor que nace en Orfeo al contemplar por primera vez a Eurídice.

Se advierte, por tanto, que Jáuregui oscila en su poema entre la herencia clasicista y renacentista y ciertas afinidades con la estética barroca de Góngora, pero nunca alcanza ni busca las dislocaciones sintácticas extremas del cordobés. La obra de Jáuregui usa recursos cultos de forma “dosificada y funcional”, con una estructura clara, continuidad narrativa y finalidad moralizante, frente a la experimentación gongorina y la densidad metafórica extrema. Aunque emplea un estilo rico en cultismos, el *Orfeo* propone una reforma conciliadora: integrar recursos cultos dentro de un marco claro, ejemplarizante y filológico. De este modo, el poema funciona como respuesta implícita al gongorismo: adopta sus logros formales, pero busca demostrar que la belleza poética debe regirse por proporción y transparencia, no por oscuridad ni artificio desbordado. Jáuregui toma recursos gongorinos (léxico culto, hipérbaton, tono elevado), pero los controla deliberadamente para no contradecir su postura crítica previa. Este gesto tiene doble valor: reconoce el ingenio de Góngora, pero lo reinscribe en un marco disciplinado y normativo, acorde con su postura crítica frente al culteranismo excesivo.

Además, el uso de un registro poético culto no debe interpretarse automáticamente como adhesión al modelo gongorino. Aunque el poema *Orfeo* adopta rasgos del lenguaje culto, su uso se inserta en una estética que privilegia la claridad moral, la armonía pitagórica y la imitación clásica, lo que contrasta con la oscuridad y experimentación radical gongorina.

Ya antes de la consolidación del gongorismo existían autores que se distanciaban de prácticas consideradas ajenas a la orientación clásica, defendiendo una poesía fiel tanto al contenido como a la forma heredados de la tradición renacentista. Frente a ellos se sitúa Góngora, quien, aun partiendo de los principios fundamentales de la poética clásica, los reformula y convierte en punto de partida para una nueva apropiación estética de la realidad (Zepeda 2016: 533).

Consideraciones finales

El análisis del *Orfeo* permite afirmar que la estética defendida por Jáuregui constituye una alternativa consciente al barroco dominante. Su poética se fundamenta en la imitación regulada, la claridad formal y la aspiración a una belleza objetiva, en abierta oposición a los excesos expresivos del gongorismo. Sin embargo, las coincidencias formales y léxicas con la obra de Góngora, como el empleo de cultismos, el hipérbaton y la musicalidad del verso, revelan que la distancia entre ambos poetas no es absoluta. Jáuregui asimila recursos culteranos, pero los racionaliza dentro de un marco clasicista, evitando la “hipertrofia del elemento verbal” que él mismo había censurado.

La acusación de imitación, por tanto, responde más a polémicas literarias y lecturas parciales que a un análisis textual riguroso. En realidad, *Orfeo* no supone una rendición

ante el modelo gongorino, sino una forma de diálogo estético: un intento de apropiarse de los logros formales de Góngora sin renunciar a la coherencia entre fondo y forma ni a la inteligibilidad moral del arte. La elección del mito órfico, como símbolo de armonía, catarsis y poder creador, encarna este ideal de equilibrio entre arte y naturaleza, inspiración y disciplina.

De ahí que el poema confirme la paradoja central de Jáuregui: su rechazo teórico del gongorismo no impidió que su obra se viera inevitablemente influida por él. Más que contradicción, esta tensión revela el carácter competitivo y emulativo de la poesía barroca, en la que la imitación se convierte en un medio de afirmación individual. En definitiva, el estudio del *Orfeo* muestra que Jáuregui no fue un mero imitador de Góngora, sino un poeta que, desde la crítica y la emulación, transformó la herencia gongorina en una poética de equilibrio, mesura y claridad racional, reafirmando así su lugar singular dentro del canon del Siglo de Oro.

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis (1933). *Historia de la literatura española. Época Barroca*. Segunda edición. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1960). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (1955). *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos.
- ARANDA ESPINOSA, Francisco; BRAND GALINDO, Alhelí (2024). “Orfeo y la armonía celestial, de Jáuregui a Ovidio: filosofía, música y poesía”. *Estudios y perspectivas. Revista científica y académica*, 4(1), 195-212.
- CINTRA BENÍTEZ, Armando (2023). *Juan de Jáuregui, un poeta olvidado del barroco español, renovador de la tradición clásica en su poema Orfeo*. [Tesis doctoral]. Ciudad de México: El Colegio de México.
- GÓNGORA, Luis de. *Mientras por competir con tu cabello*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/portales/ver_la_poesia/709080_mientras_competir/ [30/07/2025]
- GÓNGORA, Luis de. *Ya besando unas manos cristalinas*. Proyecto Todo Góngora. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. <https://arxiu-web.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/020/index.html> [30/07/2025]
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades-0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_ [30/07/2025]
- GÓNGORA, Luis de. *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-canciones-y-otros-poemas-en-arte-mayor-0/html/fec6a3de-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_4_ [30/07/2025]

- GÓNGORA, Luis de. *A una dama muy blanca vestida de verde*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-5/html/000fdc58-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_20__\[30/07/2025\]](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-5/html/000fdc58-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_20__[30/07/2025])
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea (V)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea-0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [30/07/2025]
- GULLÓN, Ricardo (dir.) (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Vol. 1 A-M. Madrid: Alianza.
- JAURALDE POU, Pablo (dir.); GAVELA, Delia; ROJO ALIQUÉ, Pedro (coord.) (2010). *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*. Volumen I. Madrid: Castalia.
- JÁUREGUI, Juan de (1973). *Obras II: Orfeo, Aminta*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1980). *Manual de literatura española. Barroco: Introducción, prosa y poesía*. Pamplona: Cénlit.
- RICO GARCÍA, José Manuel (ed.) (2002). *Jáuregui, Juan de, Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades", aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- ROJAS CASTRO, Antonio (2017). "Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos". *Studia Aurea*, 11, 111-142.
- VEGA, Garcilaso de la (1989). *Poesías completas*. Madrid: Castalia Didáctica.
- VENIER, Martha Elena (2014). "El Orfeo de Jáuregui". *Lexis*, XXXVIII(1), 207-216.
- ZEPEDA, Jorge (2016). "Clasicismo, estética, tradición: el Orfeo de Juan de Jáuregui". *Nueva revista de filología hispánica*, 64(2), 527-542.