

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

**EL ARTE DE LAS ARTES DE SALAZAR Y TORRES:
IMITATIO Y ESTÉTICA GONGORINA EN EL SIGLO XVII
NOVOHISPANO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Magda Raquel Barragán Aroche

Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

Abril 2008

*Así dijo Jehová: no se alabe el sabio en su sabiduría,
ni en su valentía se alabe el valiente,
ni el rico se alabe en sus riquezas.
Mas alábese en esto el que se hubiere de alabar:
en entenderme y conocerme
(Jeremías 9: 23-24)*

A mis padres Juan y Magda,
quienes, a través de la sabiduría que Dios les ha dado,
me orientaron, aconsejaron y alentaron en todo tiempo.

A mis hermanos Fernando, Scarlet, Mayari y Galena,
compañeros de viaje

AGRADECIMIENTOS

Sería un error empezar a escribir estas líneas sin hacer una mención especial de la Dra. Martha Lilia Tenorio, por enseñarme a apreciar la poesía novohispana y haber hecho que surgiera en mí el interés de reflexionar sobre ella. Gracias a su disponibilidad, apoyo, asesoría y caudal de conocimientos se pudo consolidar y llevar a término este trabajo.

Agradezco al Dr. Aurelio González Pérez quien me instruyó y animó para llevar a cabo esta investigación, así como por sus oportunas indicaciones y confianza. Del mismo modo, a la Dra. María Méndez, al Mtro. Dalmacio Rodríguez y al Dr. Axayácatl Campos, por su disposición y atinadas aportaciones.

Debo mi reconocimiento a las dos instituciones que contribuyeron en gran medida a mi formación académica: la Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México.

Por su incondicional ayuda y amistad a Alejandra y Salvador, Fernando, Sara, Carolina y Rodrigo. Igualmente a Edna, Karlita, Nadi, Pamela, Valeria, Areli y Daniel quines me alentaron en este recorrido.

A Carlos quien tomó mi causa como suya y me acompañó con paciencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. LA POESÍA EN NUEVA ESPAÑA, SIGLOS XVI Y XVII	
1.1 Antecedentes y características.....	8
1.2 Modelos canónicos.....	15
1.3 Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas.....	23
1.3.1 ¿Ocio creador? Autoridades para justificar el ejercicio poético.....	34
1.3.2 La constitución del oficio de poeta.....	40
2. EL ARTE DE LAS ARTES DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES: ESTÉTICA GONGORINA	
2.1 Vida y obra.....	43
2.1.1 Poeta de academia.....	46
2.2 Góngora en la poesía de Agustín de Salazar y Torres: la poética de la imitación.....	52
3. TRAVESURAS DEL INGENIO: LA POESÍA BURLESCA DE SALAZAR Y TORRES	
3.1 ¿ Digresión con respecto a la tradición?.....	71
3.2 Hacia la poesía burlesca: transición.....	75
3.3 Poesía burlesca: parodia y desacralización de tópicos.....	82
CONCLUSIÓN	111
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	115
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA	115

INTRODUCCIÓN

El análisis de la obra poética de Agustín de Salazar y Torres es uno de los trabajos pendientes en los estudios de la historia de la poesía en México. Poeta peninsular cuya obra florece en la segunda mitad del siglo XVII en Nueva España, apenas si ha merecido la atención de algunos estudiosos del tema, aun cuando en sus días su obra fue alabada por Pedro Calderón de la Barca e imitada por sor Juana.

Encontramos una engrosada bibliografía crítica sobre su obra teatral; contrariamente, de su producción poética sólo contamos con una tesis doctoral y dos artículos¹. Por una parte, este olvido obedece a lo poco valorada que ha sido la poesía novohispana, pues más que literatura se le ha considerado propaganda de asuntos monárquicos y religiosos, llena de exageraciones y extravagancias; y por otra, a que actualmente de su obra poética contenida en la *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas...*sólo se conocen los versos que Alfonso Méndez Plancarte reproduce en su antología de *Poetas novohispanos*². Por tal desconocimiento, para esta investigación, reproducimos muchos poemas íntegros –con acentuación y puntuación modernizada– de la edición de 1694 que se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

Para efectos de este trabajo es necesario un repaso previo y general de la producción poética en Nueva España, que permita su justa valoración desde el contexto en que se generó y desde la estética y cánones con los que se concibió. Así, surgen preguntas como: ¿qué era hacer poesía en Nueva España? ¿Se consideraba un oficio? Si así lo era ¿éste se iba consolidando como una práctica “profesional” dentro del *curriculum* humanista? Esta revaloración del contexto permite descubrir, en el análisis poético, el verdadero peso que tiene la poesía de nuestro autor como un hallazgo de motivos y formas métricas. Inscrito en la tradición del barroco hispánico, al igual que sus contemporáneos cultivó versos y estrofas de acuerdo con la estética y preceptiva de la época; sin embargo, es notable por sus aportaciones, por ejemplo, en cuanto métrica se refiere, la creación del romance decasílabo con comienzo esdrújulo atribuido en un primer momento a

¹ Edna Margarita Benítez Laborde, “La poesía de Agustín de Salazar y Torres”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1998; José Ares Montes, “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), 283-321; Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, en prensa.

² Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, UNAM, México, 1994, t. 1.

sor Juana y su *Canto Amebeo* donde ensaya diversas y novedosas formas métricas, sólo por nombrar algunos casos.

En primera instancia, debemos determinar cuáles eran los valores estéticos expresados en la poética de la imitación, cómo se oficiaba y constituía el ejercicio poético. Con base en esto, podemos examinar aspectos fundamentales de la poesía de Salazar y Torres: el contexto cultural donde se desarrolla el poeta, la corte y, principalmente, la academia, influencia en la cual hacemos especial énfasis. Por otro lado, nuestro análisis está regido por el modo en que las prácticas artísticas se ceñían a la dialéctica de la imitación. Por tanto, la influencia de la estética gongorina es fundamental para este objetivo. La comparación con el modelo pone de relieve los valores artísticos innovadores del poeta dentro de los parámetros de la poética de la imitación.

El nombre de Agustín de Salazar y Torres suele hallarse en las enumeraciones de poetas del siglo XVII que admiraron y siguieron a Góngora. Se le reconoce como un epígono muy importante. Muchos fueron los imitadores de Góngora en Nueva España, pero pocos hicieron una aportación personal. Sin embargo, Salazar fue uno de los discípulos más aventajados, junto con sor Juana, en Nueva España. Su ingenio no queda opacado por la presencia de su modelo, aunque éste es evocado hasta en los resquicios de su escritura.

Cabe señalar que la comparación que establecemos no se basa solamente en giros lingüísticos, neologismos, cultismos, construcciones con hipérbatos, abundante mitología y todo lo que concierne a las características del gongorismo, pues éstas, de entrada, se dan por sentado en sus continuadores. Salazar fue un imitador de Góngora que hiló fino, pues no usó estos recursos para el fácil alarde literario, sino para que su ingenio y agudeza discurrieran poéticamente. Sólo un poeta con auténtica vocación podía, a través de la emulación, renovar tópicos y ostentar hallazgos métricos.

Por último, es importante plantear el tema de la novedad en sus composiciones serias, pero principalmente en las burlescas, rastreando sus influencias en cuanto a la composición formal y temática de su poesía, en especial, en el retrato de la dama. Al establecer lo anterior podemos ponderar las posibles digresiones con respecto a los modelos canónicos de la época. Esta instancia es interesante pues nuestro autor parodia sus composiciones serias. Lo cual hace evidente un gran manejo de las técnicas de sus modelos.

Estas son las líneas principales de la siguiente investigación, con lo cual quedará mucho por decir sobre la poesía de Agustín de Salazar y Torres. Esperamos que este trabajo contribuya a

enriquecer la exigua bibliografía que existe al respecto y a aportar ideas originales como futuras brechas de investigación que alguien más pueda retomar.

1. LA POESÍA EN NUEVA ESPAÑA, SIGLOS XVI Y XVII

1.1 Antecedentes y características

Muchos bibliógrafos han dado noticia de la labor de los poetas novohispanos de los siglos XVI y XVII. Tanto Francisco Pimentel como Marcelino Menéndez Pelayo¹, entre otros, dan cuenta de la afluencia de poetas en estos periodos. Fenómeno que no dejó de admirar a cuantos se propusieron elaborar historias de la poesía novohispana, no obstante la pérdida de mucho material poético del que sólo tenemos noticia². Las referencias en cuanto a la participación de poetas en certámenes y justas literarias señala un alto interés en estos menesteres. Fernán González de Eslava, en su coloquio *El Bosque Divino*, sentenciaba con un tono irónico: “¿Ya te hazes coplero? Poco ganarás a poeta, que hay más que estiércol”³. Bernardo de Balbuena, en su carta al Arcediano, da noticia del asombroso número de participantes en el certamen de 1585 dedicado al sacramento de la Eucaristía, en donde, además, fue laureado:

Y porque Delfos nos ha ocasionado a esta materia y el estar fundada en el Parnaso a tratar de la facultad poética, que es como una influencia y particular constelación de esta ciudad, según la generalidad con que su noble juventud felicísimamente se ejercita [...] Quiero contar una grandeza digna de ser admirada, que ha habido justa literaria en esta ciudad en donde han entrado trescientos aventureros todos en la facultad poética ingenios delicadísimos y que pudieran competir con los más floridos del mundo⁴.

Según Irving Leonard, el certamen poético fue la institución que acrecentó la popularidad de la poesía⁵. El certamen poético y las justas –tanto en el siglo XVI y XVII, ya en el XVIII se cuenta,

¹ Francisco Pimentel, *Historia crítica de las ciencias y artes*, Oficina Tipográfica, México, 1898; Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1.

² A pesar de la existencia de los manuales monográficos como los de Eguiara, Beristáin, Icazbalceta, Andrade, Medina y León, la información se reduce, prácticamente, a un mero registro bibliográfico sin ningún rastro tangible de algunas de las obras; según José Pascual Buxó (“Escila y Caribdis de la literatura novohispana” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*, ed. J. Pascual Buxó, México, UNAM, 2006, p. 12) la dispersión de las librerías conventuales y universitarias por el saqueo y destrucción en los tiempos de guerras intestinas, así como su posterior comercio subrepticio, mermó no sabemos en qué medida la posesión de obras novohispanas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

³ Fernán González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y est. O. Arróniz Báez, con la colab. de S. López Mena, UNAM, México, 1998, p. 680.

⁴ Todas las citas están en Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604, p. 31. En adelante sólo indico entre paréntesis el nombre y la página.

⁵ *La época barroca en el México colonial*, trad. de A. Ezcurdia, F.C.E., México, 1993, p. 191.

además, con Academias– fueron sin duda el pretexto adecuado para la composición de poemas, ya fueran de mala o buena factura. Así, la turba de poetas y versificadores, muchos sin arte alguno, podían establecerse en el oficio poético en busca de la distinción literaria y la posibilidad de ser publicados en volúmenes de homenaje. “Literatura de más curiosidad histórica que poética”⁶ –así la califica Menéndez Pelayo– también, cabría añadir, es una muestra de una poesía pública que abarcaba un amplísimo auditorio. La fastuosidad con la que se convocaban y se celebraban las justas y la concurrencia multitudinaria, nos dan la pauta para corroborar que era una instancia que tenía una categoría social incluyente. La poesía era la gran protagonista de las fiestas, y el pueblo la acogía con fruición. Por otra parte, los poetas y poetastros, a través de ésta, buscaban el reconocimiento con denuedo, “la admiración –señala Aurora Egido, para el caso español– se pretendía particularmente en el ejercicio público de la poesía que se manifestaba en los fastos de la fiesta cortesana o de la justa poética”⁷, punto en el que haremos énfasis más adelante por ser parte constitutiva de la consolidación del oficio de poeta.

Sin embargo, de los certámenes quedan solamente las *relaciones*, una constancia escrita, fundamentalmente, con un afán cronístico y descriptivo. Francisco Pérez Salazar da noticia de los primeros concursos celebrados en Nueva España; entre los más antiguos figura el que convocaron los padres de la compañía de Jesús en 1578, con motivo de haber llegado de Roma unas reliquias enviadas por Gregorio XIII a México, bajo la custodia de los jesuitas⁸. Además, hay rastro de otros tres festejos en el siglo XVI de los cuales sólo tenemos noticias⁹. Del siglo XVII¹⁰ nos ha llegado relación de otros tantos: en 1633 hallamos manuscrita una *Relación historiada*, certamen dedicado a San Pedro Nolasco; en 1654 la Universidad de México convoca el *Certamen poético que celebra la docta y lucida Fiesta de los Estudiantes de la R. Universidad* en honor a la

⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 25.

⁷ Aurora Egido, “La hidra vocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, en *Fronteras de la poesía en Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 24.

⁸ “Se trataba de 214 reliquias: 11 de apóstoles y evangelistas, 57 de mártires, 14 de doctores de la Iglesia, 24 de confesores, 27 de santas y, las más preciosas, una espina de la corona de Cristo y un trozo del *lignum crucis*...” (*Carta del Padre Pedro de Morales*, ed. B. Mariscal Hay, 1579, El Colegio de México, México, 2000, p. xx).

⁹ “El primero fue celebrado con lucida concurrencia de trescientos antagonistas, en 1585, en honor y loa, dice Beristáin, del Santísimo Sacramento de la Eucaristía y en presencia de los siete obispos que celebraron el tercer Concilio Provincial Mexicano. El segundo tuvo por respetuosa finalidad honrar, en 1586, al Virrey don Álvaro Manrique de Zúñiga, Marqués de Villa Manrique; y el tercero fue en tributo de adhesión y afecto para don Luis de Velasco y Castilla, cuando fue nombrado por primera vez Virrey de la Nueva España, en el año de 1590” (Francisco Pérez Salazar, “Los concursos literarios en la Nueva España”, *Revista de Literatura Mexicana*, 1, 1940, pp. 320-321)

¹⁰ Cf. Dorothy Schons, “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century”, *Hispanic Review*, 7 (1939), p. 23; Francisco Pérez de Salazar, art. cit., pp. 321-322.

Inmaculada Concepción; posteriormente, en 1665, se celebran con la *Empresa métrica disciplinada en números y alegorizada en símbolo* las renovaciones del templo de La Concepción, certamen cuya relevancia recae en la concurrencia de poetas renombrados, tales como Luis Sandoval Zapata, Alonso Ramírez de Vargas, Diego de Ribera, Cristóbal Bernardo de la Plaza, entre otros; para 1673 la dedicación del Templo “del ínclito Mártir San Felipe de Jesús, titular de las Religiosas Capuchinas” da lugar a que se publique una relación, a cargo de Diego de Ribera, que integra un número considerable de poesías alusivas a la celebración. Sin embargo, entre los certámenes del siglo XVII, el más famoso es el *Triunfo parthénico* convocado por la Real y Pontificia Universidad de México en honor de la Inmaculada Concepción en 1682, cuyo testimonio da prueba de la cantidad de composiciones presentadas, las cuales pasaban de quinientas.¹¹

Tales noticias nos hacen pensar que este desarrollo, en las letras novohispanas, podría ser un síntoma de aquellos siglos que habría que ponderar. Por tanto, cabe preguntarnos ¿qué contribuyó a este interés en las prácticas literarias? Lo prolífico del trabajo intelectual se cifraba en la intensa producción de obras no sólo literarias, sino también lingüísticas y científicas. En este auge seguramente influyeron la naciente Universidad (inaugurada el 3 de junio de 1553) y la imprenta, establecida mucho antes que aquélla¹². Sin embargo, sin demeritar su importancia, no olvidemos que mucho material literario relevante nunca pasó por las prensas; por un lado, por el alto costo del papel¹³ y por otro, por la selectividad con que se escogía lo publicable, otro tanto fue transido por el ojo inquisidor.

La creación de la universidad da pie a que se escriban obras de diversa índole. Sin embargo, el trabajo poético, tanto en latín como en español, era el que contaba con más asiduos y constituía una de las labores con más renombre dentro del ámbito intelectual, una tarea que se cultivaba con esmero en las aulas. Aunque, como lo señala Menéndez Pelayo, la universidad no era el único ámbito que promovía este trabajo artístico e intelectual, estaban también las festividades¹⁴, que no eran pocas, tanto del calendario litúrgico, como civiles (tributos

¹¹ Carlos Sigüenza y Góngora, *Triunfo parthénico*, ed. J. Rojas Garcidueñas, Ediciones Xóchitl, México, 1945, p. 139.

¹² Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 22.

¹³ Según Irving A. Leonard, el requisito de las licencias de España y el sistema monopólico de los impresores peninsulares virtualmente condenaron sus obras a permanecer en manuscrito (*op. cit.*, p. 193).

¹⁴ *Op. cit.*, p. 24.

monárquicos, como las entradas de Virreyes o los túmulos luctuosos y, además, la composición de villancicos).

La presencia de grandes poetas peninsulares que arribaron a Nueva España fue otra instancia que contribuyó al desarrollo de la actividad poética. Autores como Gutierre de Cetina, que trajo la escuela Italiana, y Eugenio de Salazar de la escuela salmantina, quienes además dieron a conocer las novedades literarias: “El trato frecuente con aquellos hombres que aparecían rodeados de merecido prestigio, el ejemplo de su vida laboriosa, el brillo de sus triunfos literarios, constituían un magisterio permanente que despertaba aspiraciones dormidas, avivaban las ya despiertas y estimulaban el esfuerzo de los que se lanzaban a la prueba, seducidos por la recompensa platónica de gloriosos aplausos”¹⁵.

En el siglo XVI la labor lírica se empieza a consolidar y a tomar forma en la tradición española. Un barroco incipiente que comienza a dar atisbos de ingenio, con la característica de la sencillez de estilo de las formas clásicas, pero con defectos que a veces derivan del prosaísmo y de la falta de cuidado. Hallamos las primeras muestras del quehacer poético en los dísticos latinos de Cristóbal Cabrera que figuran en el *Manual de adultos* de 1540, que son, según Millares Carlo, los primeros versos latinos publicados en la Nueva España y en América.¹⁶ De 1559 encontramos *El Túmulo imperial*¹⁷, cuya relación constituye una fuente de información de la más antigua poesía novohispana. García Icazbalceta lo reproduce íntegro en su *Biografía*¹⁸ por considerarlo un monumento de la grandeza a que había llegado México en tan pocos años. Marcelino Menéndez Pelayo advierte que “[...] los pocos versos castellanos del *Túmulo* son todos de la escuela italiana [...]”¹⁹. Entre el caudal poético de este siglo contamos, también, con el cancionero anónimo *Flores de baria poesía* recopilado en Nueva España hacia 1577²⁰. Constituye una de las mayores muestras de composiciones poéticas –contiene 242 poemas de 31 autores entre peninsulares y novohispanos– Gutierre de Cetina, Jerónimo de Urrea, Fernando de

¹⁵ *Ibid.*, pp. 29 y 237.

¹⁶ Joaquín García Icazbalceta, “Apéndice” a la *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, nueva ed. A. Millares Carlo, F.C.E., México, 1954, pp. 518-519. También Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Exequias que se celebraron en la capilla de san José de los Naturales en honor a Carlos V; se levantó un túmulo luctuoso cuya descripción estuvo a cargo de Cervantes de Salazar, quien no da noticia de los nombres de sus autores. *Túmulo imperial a las exequias del invictísimo Carlos Quinto*, México, 1560.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 161.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 26.

²⁰ Cf. Margarita Peña, *Flores de baria poesía*, UNAM, México, 1980.

Herrera, Baltasar del Alcázar, Hernando de Acuña, Francisco de Terrazas, Fernán González de Esclava, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva, etc. Además de 117 piezas anónimas.

Es de notar, entonces, que la mayor influencia que tuvo este período fue la de la escuela italiana a través de la apropiación española, pero también directamente. El humanismo de la Península llega con toda su fuerza a estas nuevas tierras a través de la presencia de hombres de letras que prescriben modelos y géneros para la creación literaria y brindan instrumentos gramaticales, retóricos, lingüísticos y filológicos. El afán por la búsqueda del conocimiento a través de los “*studia humanitatis*”²¹ y el saber basado en el buen uso clásico nacido de una rehabilitación cultural –basada en la búsqueda de la elocuencia con el objetivo de superar la retórica tradicional– hacen de Nueva España su heredera más directa y la erigen como la “Atenas del Nuevo Mundo”²². Ya lo señalaba Bernardo de Balbuena en la *Grandeza mexicana*:

Aquí hallarás más hombres eminentes
en toda ciencia y todas facultades
que arenas lleva el Ganjes [*sic*] en sus corrientes
Monstruos en perfección de habilidades
y en las letras humanas y divinas
eternos rastreadores de verdades.
Préciense las escuelas salmantinas,
las de Alcalá, Lovaina y las de Atenas,
de sus letras y ciencias peregrinas.
Préciense de tener las aulas llenas
de más borlas que bien será posible,
más no en letras mejores ni tan buenas (*Grandeza mexicana*, p. 84).

Así contamos con grandes humanistas como fray Alonso de Veracruz, quien imprime en 1554 el primer tratado de dialéctica y en 1557 el primer tratado de física²³; y Cervantes de Salazar, el patriarca de la gramática y la retórica, quién según Menéndez Pelayo, continúa el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Hernán Pérez de Oliva, glosa la novela *Apólogo de de la ociosidad y el*

²¹Según Paul O. Kristeller el término *studia humanitatis* es más antiguo que el término humanista que se derivó de él y cuyo significado refiere al maestro o estudioso de los *studia humanitatis*. Su aparición se remonta a los escritos de autores romanos antiguos como Cicerón y Gelio, y eruditos del siglo XIV como Coluccio Salutati lo tomaron de ellos (Paul Oskar Kristeller, “El territorio del humanista”, en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, ed. dir. F. López Estrada, Crítica, Barcelona, 1980, p. 36).

²² El llamar a la ciudad “Atenas del nuevo mundo” fue sólo un recurso retórico y uno de los muchos paradigmas urbanos con los que se la definió; según nos dice Antonio Rubial (*La plaza, el palacio y el convento*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pp. 14-15) “[...] era un producto mestizo, una ciudad que estaba a medio camino entre la utopía humanista y la brutal realidad social de urbe conquistada”.

²³ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 22.

trabajo y traduce a Luis Vives adicionándole algún opúsculo. Además, hallamos hombres de letras como Juan de la Cueva, Francisco Terrazas, Fernán González de Eslava, Bernardo Balbuena, entre los más sobresalientes, quienes levantaron en alto la actividad poética en Nueva España²⁴. Otro tanto de la poesía que florece en este siglo toma las formas narrativas basadas en la conquista, tal es el caso de *El Peregrino Indiano* escrito por Antonio Saavedra Guzmán y publicada en Madrid en 1599²⁵.

En el siglo XVII el clima estético cambia y las composiciones líricas toman todas las características del Barroco. El influjo llega a Nueva España primero con Herrera²⁶ y posteriormente con Góngora. Nace en los versificadores afición al gongorismo y se lanzan a la imitación del artificio por medio del ingenio, los alardes métricos, los cultismos, los hipérbatos, las referencias mitológicas y las noticias eruditas.

En este período el número de poetas no disminuye (al contrario: hay una efervescencia nunca antes ni después registrada), ya fueran avecindados o nacidos en Nueva España. Las justas poéticas y certámenes se multiplican “barrocamente” si se vale la expresión. Por otra parte, nos encontramos con la posible presencia de una academia en el siglo XVII²⁷ novohispano, cuya existencia tendríamos que considerar como otro elemento que favoreció el desarrollo y, podemos arriesgarnos a decir con temor de caer en un anacronismo, la “profesionalización” de este arte. Punto que discutiremos en su momento, cuando hablemos de la constitución del oficio de poeta. Aun así, para muchos críticos del siglo XIX –Icazbalceta, Pimentel, Vigil, Menéndez Pelayo, etc.–²⁸ la producción es despreciable, tanto por el modelo que imitaban, como por su poco

²⁴ La poesía más sobresaliente –según la crítica– pertenece a los poetas anteriormente nombrados, sin embargo, quedan en la criba muchos poetas con composiciones dignas de reconocimiento por su potencial artístico. Integran la nómina poetas como Cristóbal Cabrera, Juan Bautista Corvera, Pedro de Trejo, Pedro de Ledesma, José de Arrázola, Juan Pérez Ramírez, Pedro de Hortigosa, Eugenio de Salazar, Florián Palomino, Catalina González de Eslava, fray Fernando Bello de Bustamante, entre otros.) Véase Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, UNAM, México, 1994, t. 1, y Martha Lilia Tenorio Trillo, *Antología de poesía novohispana*, en preparación.

²⁵ Francisco Pimentel, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ La “Epístola al insigne Hernando de Herrera” escrita por Eugenio de Salazar es un testimonio directo de que la obra del poeta sevillano era conocida en tierras novohispanas: “[...] Por eso con deseo acá se espera / de tu sabia Minerva el caudal rico, / que de erudición llene aquesta esfera. / El vario y excelente multiplico / de tu varia doctrina provechosa, / de que sin duda alguna testifico, / después que de tu musa artificiosa / vi los süaves versos y canciones / y el estilo y ornato de tu prosa, / la erudición de tus *Anotaciones*, / que tienen admirado al Nuevo Mundo [...]”. Méndez Plancarte (*op. cit.*, pp. 66-76) reproduce sólo una parte del poema; el texto completo esta en José Cebrián, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 226-235.

²⁷ Cf. *infra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

²⁸ A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. v.

lograda factura, con la excepción de Sor Juana –con sus agravantes– y de algunos poemas como “Canción a la vista de un desengaño” de Matías Bocanegra y “Las estaciones del día” de Salazar y Torres, entre otros²⁹. Todo lo demás ha quedado reducido a un lenguaje lleno de exageraciones y extravagancias, sin duda debido a una visión peyorativa de las formas estéticas predominantes. A reserva de discutir este tema más adelante, hay que decir que, además de una moda, ésta fue la forma que encontraron los poetas de la época para expresarse en un lenguaje lírico, en medio de la censura y el dominio de la Iglesia, cuyo ideal religioso, paradójicamente, les proveyó el medio para buscar la afinada deliberación intelectual. De lo anterior se desprende que la cuantiosa producción poética nos parezca, ahora, un síntoma de una sociedad reconcentrada en los poderes monárquicos y eclesiásticos, en la que las mismas instituciones –los certámenes, la universidad, la imprenta, las festividades y posiblemente alguna academia– contribuyeron con el ejercicio poético como medio de expresión y comunicación en una sociedad adscrita a la moral y al pensamiento de la época.

1.2 Modelos canónicos

Nos encontramos ante una poesía que ha sido subestimada en cuanto a potencial artístico. El problema para muchos críticos del siglo XIX fue el fundamento en que se erigió: el gongorismo, raigambre poco honrosa, como ellos muchas veces lo calificaron, que pervirtió las letras novohispanas.

²⁹ Al respecto, Martha Lilia Tenorio advierte que “debido al engrandecimiento de algunas figuras –Bernardo de Balbuena, Fernán González de Eslava, Juan Ruiz de Alarcón, Luis de Sandoval Zapata, por supuesto, Sor Juana Inés de la Cruz, y quizás Carlos de Sigüenza– y, de manera particular, de sor Juana, se ha abusado de una creencia por demás absurda: la idea de que se trata de fenómenos aislados entre el «desierto culterano» de autores cuyos nombres no vale la pena siquiera mencionar. Apenas se recuerda que en el siglo XVII novohispano hubo un derroche, si no de talento, de actividad literaria, cuyas resonancias y consecuencias llegaron hasta bien entrado el siglo XVIII” (“La poesía novohispana a principios del siglo xviii: el manuscrito *Poemas varios* de fray Juan Antonio de Segura”, *Criticón*, en prensa). Por tanto, la lista resulta exigua si sólo se reduce a los poetas consagrados. Faltan nombres como Arias de Villalobos, Pedro de Marmolejo, María Estrada de Medinilla, Juan Ortiz de Torres, Juan de Palafox y Mendoza, Alonso Ramírez de Vargas, Felipe Santoyo, Diego de Ribera, fray Juan de Aparicio, por mencionar sólo algunos.

Esta visión decimonónica empobreció, por un periodo, la perspectiva de los estudios de la producción poética colonial. Ni siquiera la revalorización posterior de Góngora³⁰ –en 1927– pudo rescatarla de su exilio. Con la aparición de la antología *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte, en 1945, esta visión cambia diametralmente hasta llegar al extremo de parecer una apología en razón de una literatura identitariamente mexicana. Sin embargo, es plausible el hecho de que Méndez Plancarte sacara del anonimato un gran caudal de autores sobresalientes de los siglos XVI, XVII y XVIII, y los pusiera al alcance del lector común.

Pero el problema en cuestión, no es juzgar si la calidad de la producción es buena o mala desde los cánones de nuestra época, sino desde el momento preciso en que ésta se genera, con todo lo que conlleva situarla en un contexto histórico y cultural que la resignifique y potencie.

Es evidente que Nueva España dependía culturalmente de la Península, de las novedades literarias que le llegaban. Ya fuera por medio de los mismos hombres de letras, como lo señalamos en el apartado anterior, o por la circulación de manuscritos con las producciones del momento. Es el caso de la obra de Herrera que llega por Gutierre de Cetina. Las obras de Góngora, según Schons, circulan tempranamente gracias a los *romanceros*, y en 1608 muchos de sus poemas son publicados por Pedro de Espinosa en *Flores de poetas ilustres*³¹. Para la historia de las letras novohispanas la aparición de la obra de Góngora es relevante. Pronto, la afición a su labor y a ese nuevo estilo se vuelve palpable en la producción poética de Nueva España, convirtiéndose en tributos que desvelaban una imitación deliberada. Además de las evidentes huellas en González de Eslava y en Bernardo de Balbuena (sobre todo en sus sonetos), la primera

³⁰ Un antecedente de esta revalorización se da a mediados del siglo XIX, cuando Adolfo Castro habló del “odio antiguo” a Góngora. Como se recordará, Castro fue uno de los precursores de la reivindicación de la obra del poeta cordobés (José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, UNAM, México, 1960, p. 7). Recientemente Antonio Alatorre (*Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, t. 2, pp. 243, 632, 698) da noticia de otros más que, discutiendo sobre sor Juana, sentaron el precedente de la futura defensa del gongorismo: Juan León Mera (*Biografía de sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mexicana del siglo xvii, y juicio crítico de sus obras*, Quito, 1873) “Atinado anduvo a fe quien llamó [a Góngora] «ángel de las tinieblas». Sí, se envolvió de tinieblas, mas no dejó de ser ángel; cayó arrastrando consigo multitud de secuaces, mas no se confundió con ninguno de ellos”; y Amado Nervo, primero en el artículo “Los restos del Pensador Mexicano y de sor Juana Inés de la Cruz”, aparecido en *El Mundo*, en 1899, empezó a revalorar a Góngora a través de sor Juana: “luna divina de ese sol hispano que se llamó don Luis de Góngora y Argote...”; y luego en su *Juana de Asbaje*, de 1910, “¿Que sor Juana se dejó influir por un hombre [Góngora] de este calibre mental? ¡Pues hizo bien, Dios de Dios!”.

³¹ Dorothy Schons (art. cit., p. 23) da noticia de que en el Archivo de Indias las primeras seis partes y la novena del *Romancero general* contienen muchos de sus poemas. También aparecen poemas en *Los Lusitadas* y *La Austriada*, libros que se enviaron a México antes de 1580. A esto cabría añadir la mención que hace Bernardo de Balbuena de Góngora en su *Compendio Apologético* (Melchor Ocharte, México, p. 135) hacia 1604 siendo considerado, ya, como uno de los grandes de las letras españolas.

muestra de la propagación de esta influencia aparece en 1633 en el certamen en honor a san Pedro Nolasco, cuya relación fue escrita por fray Juan de Alavés.³² Posteriores a éste tenemos noticia de unas líneas con influencia gongorina en un panegírico titulado *Panegírico agosto castellano* de Juan Rodríguez de León, publicado en 1639; y en 1654 para el certamen en honor a la Inmaculada Concepción se pide una “Canción lírica del metro de una del nunca bastante alabado oráculo de las mejores musas de España, D. Luis de Góngora, que empieza “A la pendiente cuna”, composiciones que son muestra de la estética que imperaba en ese momento.

La elaboración de una poesía cargada de artificio, y ante todo de imitación y reproducción de las formas notablemente aceptadas –no obstante la crítica de 1625 en un *Arco triunfal*³³– dieron el rango de paradigma a aquella naciente poética. El ejercicio de la *aemulatio* o *imitatio*³⁴, tanto en el ámbito formal como temático, fue para los críticos decimonónicos la instancia central que condenó a nuestras letras al rango de pálida copia del modelo original. Como apuntaba Menéndez Pelayo:

Era muy mal gusto literario y mucha afición a ridículos esfuerzos de gimnasia intelectual [...] Otros se dedicaban a hacer centones de las obras de Góngora, sacando los versos de su lugar para componer con ellos nuevos poemas [...] Góngora había pasado a la categoría de clásico, y los poemas de su última y depravada manera se leían y comentaban en las escuelas de igual de los de Homero y Virgilio³⁵.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ Dorothy Schons (art. cit., p.24) da cuenta de la crítica que Sebastián Gutiérrez hace del gongorismo en su “Prólogo del autor a sí mismo” que aparece en *Arco triunfal* (México, 1625).

³⁴ No en el sentido de la *imitatio* aristotélica de *mimesis*, sino más bien la noción clásica basada en el concepto retórico *horaciano* o *ciceroniano* que descansaba más en la práctica de estudiar con cuidado las obras de autores conocidos y respetados, para imitar la manera en que se expresaban. Recordemos que la gloria del poeta renacentista fue la imitación de estos modelos (Cf. José Almeida, “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: Siglo xvi”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980). Para 1574, con respecto a esto, resuena la voz de Francisco Sánchez de las Brozas en sus anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega; quien tuvo que lidiar con la crítica al desvelar las fuentes literarias que emulaba el poeta toledano: “[...] digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar” (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed., introd. y notas A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, p. 23).

³⁵ *Op. cit.*, p. 71. Hallamos otro ejemplo, de este generalizado desprecio, en la descripción de la poesía del siglo XVII hecha por Alfonso Reyes (*Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1986, pp. 81-82): “A voz en cuello, estos vates entonan loores de varones ilustres, Martes Católicos, Ulises Verdaderos, nuevos Perseos, Isabeles de España; bautizan, casan, consagran y entierran príncipes o predicadores reales; riegan flores artificiales en las tumbas; contemplan a la Virreina en el balcón; cortan libreas, ensillan cabalgaduras; se extasían ante el Monarca que cede su carroza al Santo Sacramento; emprenden viajes fluviales desde el Ebro hasta Chapultepec; hacen que Marco Antonio se trague las perlas de Cleopatra. Se exprimen la sesera para convertir a los santos en héroes mitológicos y

Este juicio arguye la falta de talento y la poca preparación de los poetas, cuya carencia recae en el ingenio por el ingenio sin ningún sentido estético. Sin embargo, en Góngora los poetas novohispanos encontraron una poesía a la medida de sus necesidades; una forma paralela de nombrar lo cotidiano y de aspirar al ocio creador³⁶, sin ser pecado, a través de la maestría del ingenio. La obra de Góngora les proveyó del código que les permitía acomodarse en un lenguaje que resignificaba su realidad, por medio de la metaforización de la vida y el conocimiento. Los poetas y versificadores novohispanos se recrearon en esta clave poética con el fin –consciente o inconscientemente– de establecerse en un ejercicio poético continuo que desembocara en la constitución del oficio de poeta. Por tanto, no era extraño que se tuviera en gran estima las composiciones poéticas con una expresión cada vez más rica, sutil y compleja.

Este sistema estético, que se generó en el Barroco novohispano, abrevó en esa nueva preceptiva: el gongorismo. Describiremos a grandes rasgos algunas de sus características, para después abordarlas puntualmente desde la obra poética de Agustín de Salazar y Torres. Por una parte, la producción poética toma de Góngora el artificio técnico, el trabajo del detalle cuyo énfasis, en muchos de los casos, demeritó el argumento. En Nueva España, la preocupación del gongorismo³⁷ por la técnica –según Emilio Carilla–³⁸ adquiere caracteres avasalladores, por tanto el estilo puede distinguirse por las siguientes particularidades: vocabulario abundante en

viceversa; se empeñan en subir hasta las cosas divinas con acento culterano y sensual, o por los peldaños de los centones y las rimas forzadas; piden a Encina sus «galas de trovar», y sus fórmulas a Rengifo [...]”. En fecha más reciente, Martha Lilia Tenorio (art. cit., en prensa) disiente de la afirmación de Alfonso Reyes explicando que “desbocado por la burla y a pesar de su «universalidad de noticias», Reyes comete un desliz (sintomático de la moderna incomprensión de la noticia erudita): «hacen que Marco Antonio se trague las perlas de Cleopatra», alusión al soneto funeral de Juan Ortiz de Torres (1645) a doña Isabel de Borbón, segunda esposa de Felipe IV [...] El soneto, de singular belleza, se refiere al siguiente pasaje de la *Historia natural* de Plinio (lib. 9, § 58): las dos perlas más grandes y hermosas de la historia estuvieron en posesión de Cleopatra. En un banquete, la reina tomó un vaso de fuerte vinagre y disolvió en él una de sus perlas; ya disuelta se tomó la preparación. Cuando iba a hacer lo mismo con la otra perla, para ofrecerla a Marco Antonio, uno de sus ayudantes lo impidió. La perla que se salvó fue partida a la mitad para adornar, como aretes, a la Venus del Panteón romano. Este desliz es sólo una muestra del desdén y de la poca aplicación con que se ha revisado buena parte de la poesía novohispana (fuera de los autores consagrados)”.

³⁶ Cf. *infra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

³⁷ Es evidente que la poesía de Góngora toma de distintas tradiciones. Sin embargo, lo que la crítica llama cultismo y conceptismo, como dos corrientes opuestas, aparecen con frecuencia entremezcladas en su obra. Para Gracián (Baltasar Gracián y Morales, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas E. Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1987) el concepto es un acto de entendimiento que no puede expresarse sin artificio; por tanto son dos corrientes que están íntimamente ligadas. Góngora personalizó un estilo poético utilizando esos mismos materiales. El gongorismo no es un periplo, sigue desarrollándose en la tradición. Cf. Carmen Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, éditions Slatkine, Genève, 1992.

³⁸ *El gongorismo en América*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946, p.18.

neologismos tomados del latín, voces eufónicas y coloridas, sintaxis latinizante, construcciones con hipérbatos y acusativo griego, supresión de términos, metáforas audaces, profusa mitología de tipo renacentista, abundancia de tropos y figuras.

Los poetas novohispanos echaban mano del surtido de giros y palabras siguiendo la estructura formal, principalmente la influencia viene de las *Soledades*, los sonetos y canciones³⁹. Para Schons⁴⁰, no abundan las construcciones metafóricas novedosas y la mayoría de los imitadores no toma las libertades sintácticas del poeta cordobés. Al contrario de Schons, creemos que la búsqueda incesante por lograr las construcciones metafóricas novedosas o las libertades sintácticas estaban a la orden del día. Aquí los procedimientos barrocos del gongorismo se multiplicaban y acumulaban, desbordándose en el movimiento inusitado de la sintaxis gongorina. La acumulación, la distorsión y la tendencia a lo prolífico, como características principales de un gongorismo exacerbado, se evidencian, de entrada, en los rimbombantes títulos de las relaciones de certámenes, tómulos luctuosos y hasta en los sermones.

El afán por alcanzar los cánones de excelencia literaria –depositados en el modelo que imitaban– conducía a los poetas a la exacerbación del artificio, pues querían por una parte, sorprender al auditorio y, por otra, lograr adquirir autoridad en el oficio. Ese proceso de asimilación del modelo no presupone que sea una producción poética adocenada, se hace necesario, entonces, comprenderla bajo la luz de la *aemulatio*. No obstante las carencias en forma y contenido que podamos encontrar, no podemos dejar de advertir cómo algunos de estos autores lograban llegar a la maestría de las imágenes, por la cabal imitación, unas veces, y otras mediante formas novedosas. Un ejercicio constante que sólo en algunos casos alcanzó el rango de literatura. Sin embargo, es en las composiciones desafortunadas donde el andamiaje poético se hace patente y nos revela las instancias para la creación lírica del virreinato. Quiere decir que lo poco logradas de algunas de las composiciones que se produjeron en ese momento, nos permite discernir el material poético que se usaba. Sobre todo, cuando el motivo principal de la escritura de los epígonos de Góngora se concentraba en la búsqueda de erudición a través de la dificultad, donde si no se usaban adecuadamente el artificio y las figuras, la creación se volvía ininteligible. Por tanto, el medio por antonomasia para elaborar poemas de buena factura era la *aemulatio*. La imitación del modelo gongorino se convirtió, en mayor medida, en un elemento constitutivo de la

³⁹ Dorothy Schons, art. cit., p. 27.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 27-29.

creación poética novohispana. Menéndez Pelayo, a pesar de su diatriba contra “este sistema” como él lo nombra, logra una idea lúcida de este fenómeno:

Por lo demás, aquel sistema que tocó los límites de la extravagancia en las varias manifestaciones del pensamiento, era el que mejor se acomodaba a las condiciones de la época y de la sociedad en que floreció; pues cuando desaparece la libertad necesaria para dar forma sensible a las ideas que germinan en la mente creadora; cuando toda tranquilidad huye ante la sombría amenaza de censuras suspicaces que pueden suscitar odios o persecuciones terroríficas, no es fácil, mejor dicho, no es posible que se logren las creaciones espontáneas del arte o de la ciencia. El ingenio, en tal caso, tiene que buscar medios adecuados para desahogar los impulsos de su actividad propia sin peligro de las asechanzas que le rodean, y ninguno mejor que ese escamoteo [...]⁴¹.

El ingenio de los novohispanos no se movía en la categoría de inspiración espontánea porque no era un valor de la época, sino en el de *aemulatio* dando como resultado, muchas veces, la extrema artificialidad. Cabría enfatizar que, como en la poesía de Góngora, en ésta se destacan los aspectos conceptuales e ideológicos, sin dejar de lado los valores sensoriales. Sin embargo, lo que es rescatable de la reflexión anterior es que la producción se hace perfectamente comprensible desde el contexto social y político donde se genera.

Por una parte, entenderla desde estos contextos no justifica su falta de calidad ni, por otra parte, forja una conciencia social (en el sentido decimonónico del término), sino que la escritura se concibe en el orden intelectual y moral predominante. El ejemplo más claro de esto se percibe en el aspecto laudatorio de la poesía. Éste, en primera instancia, nos permite marcar cierta divergencia con la creación del poeta cordobés. Como lo señala Schons, “Where in Góngora the description of nature in fantastic metaphors was the background, in Mexico it was the frame or incidental adornment of what was otherwise the description of a temple, the eulogy of a person, a subtle concept, or something else far removed from fields and streams”⁴². En cambio, en la producción de Nueva España, el tema gongorino de la naturaleza exuberante no es una herencia que se respete. La creación se insertaba en un plano descriptivo-laudatorio y se generaba desde centros de poder –la Universidad y la Iglesia– donde se concentraba. Esto no quiere decir que en la Península no se respirara el mismo aire, sin embargo, el hecho de ser un virreinato que dependía culturalmente de España, hace que las condiciones y sobre todo el referente sean

⁴¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 334.

⁴² D. Schons, art. cit., p. 32.

distintos: “las novedades” se importan y después se copian. Sin duda eran “tributos originales”⁴³ que los poetas novohispanos rendían a la poesía española.

Como sociedad nueva, constituida económica, étnica y lingüísticamente por componentes diversos, pero con la herencia evidente de la Península, el gongorismo se desarrolla en lo que Mabel Moraña llama “Barroco de estado”, teatralización y alegoría del poder imperial y que a través de sus códigos se expresaron los intelectuales del virreinato⁴⁴. El gongorismo encuentra terreno fértil en el Barroco que germina en Nueva España porque se dan las condiciones propicias para que éste se genere. A partir de esto, es importante aclarar algunas de las características – como movimiento que se presenta con similitudes en todos los lugares donde surge– que a conveniencia de este apartado nos servirán para explicar la influencia de Góngora.

Como señala Antonio Maravall, la cultura del Barroco nace de las formas político-sociales que se generan en ciudades cosmopolitas; por tanto uno de sus aspectos característicos es su condición urbana como instancia cultural. Con base en esto, notamos que los virreinos se constituyen como centros urbanos en los que se aprecia un nivel cultural. La ciudad novohispana se convierte para muchos poetas –entre ellos Bernardo Balbuena, Juan de la Cueva y Eugenio de Salazar, quienes escriben sobre ella⁴⁵– en un centro de cultura. La condición urbana en Nueva España se hace patente, con los rasgos que advierte Maravall: “sociológicamente, uno de los aspectos que se han señalado siempre como característicos del Barroco nos confirma su condición urbana: la ostentación como ley que rige en todo el área de esa cultura. Ahora bien, la ostentación es ley de la gran ciudad, una sociedad con régimen de privilegios”⁴⁶.

Otra similitud con el Barroco español es que se produce en el marco de una monarquía y un rigor eclesiástico. La crisis que vivía España se hereda al virreinato fértil, también, para representar la aspiración artística de la Contrarreforma y el absolutismo. Época de la gran

⁴³ Emilio Carilla (*op. cit.*, p. 8) plantea que hubo un estilo original en América, sin equivalente conocido en España. Sin embargo, yo preferiría usar la palabra “novedad” ya que “originalidad” podría parecer, en este caso, un término anacrónico.

⁴⁴ *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998, p. 60.

⁴⁵ Eugenio de Salazar (1530-1602) describe en la “Epístola al insigne Herrera” la riqueza cultural, científica y literaria a la que había llegado la ciudad de México en esos años; Juan de la Cueva (1543-1612) alaba la tranquilidad y las virtudes de la vida mexicana, en la epístola de 1574 dirigida a Laurencio Sánchez de Obregón y en otra que escribió poco después al maestro Diego de Girón exhortándolo a emprender el viaje a las Indias; Bernardo Balbuena (1562-1627) expone las excelencias de la ciudad en su *Grandeza Mexicana* (cf. Martha Lilia Tenorio Trillo, *Antología de poetas novohispanos*, en preparación).

⁴⁶ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 250.

reacción católica, período de crisis y de angustia, que tenía que manifestarse en otras formas del espíritu, y así se personaliza en el arte.⁴⁷ Sin duda, en Nueva España las fiestas contribuyen, a través de la poesía, a la exaltación del imperio. Las obras se producían dentro del ámbito de la cultura oficial, muy bien delimitada por los poderes eclesiásticos. Menéndez Pelayo sobre esto escribe:

El poder más sólidamente establecido en la colonia era el eclesiástico, no tanto, aunque ya era mucho por el ensanche de su dominación a la sombra de los progresos de la conquista, que facilitaban la multiplicación de monasterios y el fuerte volumen de riquezas acumuladas por algunos de ellos; cuanto por la influencia incontrastable que ejercía en todas las esferas sociales pudiendo sondear los más secretos repliegues de la conciencia y dirigir su actividad contando con el apoyo eficaz que le prestaba la acción celosa y vigilante del Santo Oficio. No debemos pues sorprendernos de que esa influencia se hiciera conventual, pues a las trabas políticas inspiradas por el espíritu de la época, se habían agregado en América muchas disposiciones especiales, que restringían considerablemente el círculo en que le era lícito girar al ingenio criollo⁴⁸.

Por tanto, es erróneo considerar la producción poética, desde nuestros cánones actuales estéticos, como literatura marginal o menos lograda por “su poca virtud estética excepcional o, incluso, porque pertenezcan a ciertos géneros discursivos que hoy no incluiríamos fácilmente en el campo de la producción artístico-literaria, v. gr. sermones, vidas piadosas, tratados de meditación”⁴⁹.

La poesía de Góngora provee idiomáticamente un camino para la escritura en Nueva España. Dámaso Alonso⁵⁰ considera que todo el esfuerzo de Góngora fue la creación de una lengua poética española imperial y universal. No estamos de acuerdo del todo porque Góngora tenía más inclinaciones artísticas y estéticas que políticas (a diferencia de Quevedo), pero tal vez la filiación de los poetas a este intrincado, pero genial, modo de enunciar el mundo radique en la manera de expresar la realidad material irrealmente, por medio de la metaforización de la vida.

El gongorismo se genera en el clima que la cultura del Barroco permite, como una necesidad expresiva del naciente sector letrado novohispano. Es de notar que la copia fiel del paradigma lleva a que la poesía novohispana se caracterice por la exacerbación del modelo. Lo que quiere

⁴⁷ Emilio Carilla, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 332.

⁴⁹ José Pascual Buxó (ed.), “Escila y Caribdis de la literatura novohispana” en *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*, UNAM, México, 2006, p. 17.

⁵⁰ Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994, p. 129.

decir que el modelo se reelabora dentro de los parámetros que el mismo concepto de imitación permite: la búsqueda de perfección llevada al extremo. Que en este sentido cabría decir que los poetas se arriesgaban a caer en opuestos equivalentes; la perfección llevada al extremo podía degenerar en imperfección: un exceso de ingenio y abuso de los recursos fónicos, léxicos, sintácticos y retóricos; fueron errores en los que muchos versificadores novohispanos incurrieron. Sin embargo, se esperaba que la producción tuviera alardes literarios. Fenómeno característico de una literatura producida a la sombra de un modelo. Tal vez como señala Antonio Carreira “lo que no era posible era superar aquel estadio, partir de él para subir más arriba”⁵¹.

1.3 Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas

La búsqueda del reconocimiento poético, a instancias de una nueva categoría social, se constituía como un objetivo claro en los creadores novohispanos. A través de la distinción literaria ganaban gloria, fama, puestos y prebendas. Antes que nada, había que abrirse paso con los grados académicos que permitían a muchos tener técnicas elocutivas de los clásicos para el discurrir poético⁵².

Por otra parte, en la práctica poética se hizo necesario la apertura de espacios o cenáculos que fomentaran su producción. Como lo señalamos en el primer apartado, una de las instituciones que albergó, promovió y premió la escritura fue el *certamen poético*. Para los fines de este apartado su importancia es radical porque a través de ella podemos establecer la relación entre la obra y el público receptor. Dalmacio Rodríguez nos resume en qué consistía esta práctica festiva:

Convocados a partir de una festividad, los certámenes literarios representaron un espacio más donde la comunidad letrada participó activamente. El mecanismo era sencillo: a raíz de ciertas fiestas se organizaba la justa, cuyo responsable mayor era el secretario; se hacía pública la convocatoria así como las bases que regirían las composiciones; de esta manera, con antelación los concursantes preparaban los

⁵¹ Antonio Carreira, “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, agosto 2001, núm. 12, p. 15.

⁵² La fuente de la poesía era la cultura académica en la cual se ejercitaba el ingenio del poeta. Ignacio Osorio Ramírez (*Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, UNAM, México, 1980. p. 10) da cuenta de la sólida formación de la lengua latina (gramática y poética) junto con la retórica que los estudiantes novohispanos tuvieron (preocupación fundamental en el sistema educativo jesuita) y con la que muchos se iniciaron como escritores. Al término del ciclo el estudiante había adquirido una sólida formación literaria; tenía información de los autores del Renacimiento y de la Edad Media; pero, sobre todo, conocía a fondo a los clásicos de la Edad de Oro de la literatura latina.

poemas que harían llegar al secretario; una vez concluido el periodo de recepción, los jueces calificaban el material recibido y seleccionaban las piezas triunfadoras, que, posteriormente, en una fastuosa ceremonia, leían en público, y en público también se otorgaban los premios a los ganadores⁵³.

La poesía novohispana debe parte de su desarrollo y esplendor a la fiesta pública institucionalizada. Ésta se desarrolló sobre todo en el ejercicio descriptivo, cuyos motivos podían ser de distinta índole de acuerdo con la ocasión: beatificación, dedicación de algún templo, para celebrar la Inmaculada Concepción o por la jura de algún monarca, entre otros⁵⁴. A diferencia de otras manifestaciones literarias, se trataba de hacer versos de acuerdo con la manera estipulada: reglas precisas que fijaban temas y metros⁵⁵. Era a través de estas reglas donde se ponían a prueba el ingenio del poeta y sus conocimientos de métrica, no tanto la creatividad, como ha explicado Dalmacio Rodríguez. Aquélla –entendida como libertad del poeta para decidir sobre qué y cómo escribir– tenía pocas posibilidades, pues lo que prevalecía era el ingenio para escribir un poema impecable pese a todas las ataduras⁵⁶.

Encontramos la combinación de estilos serios y jocosos –de acuerdo con la solemnidad del tema– y, en cuanto a métrica se refiere, los jueces del certamen redactaban los carteles (especie de convocatoria) con el manual de versificación a la mano, tomando como modelo a los clásicos y a los autores españoles en boga: tanto preceptistas, como Rengifo, Gracián, como poetas, especialmente, Góngora, por nombrar algunos. La mayoría de las composiciones seguían los derroteros del Góngora de 1613, moda que cundió la actividad poética del siglo XVII, principalmente.

Ahora bien, conviene destacar la función del certamen en la sociedad novohispana porque es a partir de éste que se hace comprensible qué era hacer poesía. En este sentido, Aurora Egido lo define como una cultura hecha para persuadir y asombrar⁵⁷. Este punto destaca la relevancia del horizonte de expectativas de los receptores de poesía de ese período. No obstante el carácter

⁵³ *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, UNAM, México, 1998, pp. 32-33.

⁵⁴ Margit Frenk en su edición de Fernán González de Eslava (*Villancicos, romances y ensaladas y otros canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989, p. 67) explica que, aunque se tratara de festejos cívicos, los textos tenían en su mayoría una temática religiosa, no se desaprovechaba ocasión para la *propaganda fidei*.

⁵⁵ Cf. Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 33. Sin embargo, Aurora Egido (“Poesía de justas y academias”, en *op. cit.*, p. 128) arguye que la “dictadura del cartel” no era siempre severa, a veces se hacían advertencias sobre la necesidad de que los poetas no se ataran en exceso a los preceptos.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 126.

público de la poesía que lograba penetrar todos los estratos –aún los menos instruidos– quienes dictaban las reglas de la poesía eran los miembros del sector letrado. Ellos determinaban la forma y contenido de acuerdo con las preceptivas y los modelos en boga, porque eran ellos quienes importaban las novedades a Nueva España.

No pasa inadvertido el carácter público de la poesía de certamen. Como lo mencionamos anteriormente, tiene una categoría social incluyente⁵⁸, aunque es bien sabido que otro tanto del material poético circulaba en manuscritos y su difusión se restringía al sector letrado. Margit Frenk coincide en que la actividad poética en Nueva España del XVI tuvo también manifestaciones más exclusivas y elitistas, de círculo cerrado. Alguna academia o tertulia de literatos y gente allegada a la universidad, así –explica– podría haber surgido el famoso cancionero *Flores de baria poesía*⁵⁹.

Recientemente se ha abierto una discusión sobre la aparición de una academia⁶⁰ en el siglo XVII. Siguiendo la pista que nos deja Agustín de Salazar y Torres en su poema “Oración que escribió el autor siendo Presidente de una academia”⁶¹ tenemos noticia de que en este siglo se conformó una academia alrededor del virrey duque de Alburquerque⁶². Esto nos da indicio de que había, por esta época, reuniones de círculo cerrado a la manera de la academia italiana renacentista y la española del siglo XVI; el texto incluye una lista de nombres (muy pocos con apellidos) que podrían aludir a letrados novohispanos. Martha Lilia Tenorio ha propuesto las siguientes relaciones: “don Pedro Velázquez (¿Pedro Velázquez de la Cadena, el padrino de dote

⁵⁸ M. Frenk (*op. cit.*, p. 67) disiente con la aseveración de Alfonso Reyes de que los certámenes y las justas poéticas son un “hecho, típicamente colonial, de un grupo selecto que es público de sí mismo”, y concluye que “[...] en términos generales la imagen de una poesía producida por y para <<una sociedad culta y delicada [que] hacía versos para honestar ocios>> de <<un grupo selecto que es público de sí mismo>> no parece guardar relación con los hechos. Éstos, por lo contrario, nos remiten a un contexto más amplio, a una cultura de fiestas públicas que propiciaba la producción y difusión masivas de composiciones en verso[...]”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁰ Para tener una idea clara de qué eran las academias y la actividad que sus miembros llevaban a cabo, véase José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961 y Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p.138.

⁶¹ Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo*, Madrid, 1694, pp. 24-33. De aquí en adelante todas las citas serán de la edición de 1694.

⁶² “Por entonces llegó a Méjico don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, nombrado virrey de la Nueva España. Salazar y Torres [...] celebró el acontecimiento en una descripción en verso de la entrada en México del virrey Alburquerque, México, 1653, que posiblemente le abrió las puertas del palacio virreinal, donde el duque mantuvo una academia literaria durante el tiempo de su gestación en aquellas tierras” (José Ares Montes, “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, *Revista de Filología Española*, 44, 1961, p. 285).

de Sor Juana?), Guevara (¿Juan de Guevara, secretario del certamen a la Inmaculada Concepción de 1654, en el que participó el mismo Salazar y Torres?), Pedro Muñoz (¿Pedro Muñoz de Molina, también participante en aquel certamen?), Avilés (¿José López Avilés, aludido por muchos como José Avilés?)⁶³. Por ahora sólo queda la duda de si este poema fue escrito en alguna academia novohispana; cuya probable existencia podría ser muestra de una elite cultural que habría desempeñado un importante papel literario dentro del *curriculum* humanista, amparando la poesía como práctica “profesional” en Nueva España.

En efecto, nada de lo anterior hubiera sido posible sin la presencia de un público receptor. Para Dalmacio Rodríguez, tanto la heterogeneidad de los receptores como las interpretaciones de las manifestaciones artísticas eran diversas. Coexistían distintos niveles de comprensión de los poemas, sin embargo, el desciframiento cabal siempre estaba del lado de la gente letrada⁶⁴. Con respecto a esto, sería pertinente objetar que el exorbitante número de nombres que participaban en los certámenes literarios, indicaba conocimiento y manejo del código poético que tan popular había vuelto este quehacer. Es decir, se puede deducir a través de estas pruebas que el código era común a todos los aspirantes, a la vez que se convertía en un reto, con el fin de figurar en los primeros lugares, llegar a la cabal imitación –por agudeza del ingenio– para sorprender a los oyentes o lectores. Aquí, cabría matizar que muchos fueron los versificadores y poetastros que se lanzaban a la composición poética, pero el constituirse poeta requería oficio, sapiencia, ingenio y una voluntad de asombro que superara en cada momento las expectativas de los lectores. Es, sin duda, un momento en que el poeta puede hablar todavía, como maestro de la palabra, a un público de entendidos, en forma artificiosa y cargada de mitos. Por otra parte, es pertinente señalar que la aparición del lector-espectador fue fundamental para el acto de la creación literaria; con el surgimiento de ‘la burguesía’ –según señala Francisco Javier Cevallos– como clase

⁶³ Martha Lilia Tenorio, art. cit., en prensa. Por otro lado Edna Margarita Benítez Laborde (“La poesía de Agustín de Salazar y Torres”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1998, pp. 15-16) enriquece con más datos las figuras de algunos contertulios nombrados por Salazar. La mayoría procedentes de la Península sin referencia alguna de ser avecindados en Nueva España. Salazar y Torres vivió en Nueva España desde los ocho años; en 1660 regresó a España, donde permaneció hasta su muerte. En España participó en varias Academias, por lo que el poema podría referirse a alguna de ellas.

⁶⁴ Cf. *op. cit.*, p. 60.

dominante en la vida europea, el papel del “vulgo” cambia radicalmente en la obra artística y el artista siente la necesidad de crear con miras a un “consumo” por parte de su público⁶⁵.

En medio de estos espectáculos⁶⁶ la poesía era leída y declamada frente a un grupo considerable de oyentes. El éxito del poeta dependía del efecto de admiración que el poema podía causarles. De aquí se desprende el interés del poeta barroco por maravillarse con los aspectos retóricos que implicaba la invención; es decir, la retórica se puso al servicio de la agudeza y del ingenio, según Félix Monge⁶⁷. El poeta del barroco cumple con este cometido –así lo explica José Antonio Maravall– a través de la extremosidad, con la que pretende lograr efectos conducentes a maravillarse⁶⁸. El *movere* de López Pinciano aparece como finalidad básica del poeta barroco: “Añadido que, si el poeta pintase iguales como los hombres son, carecerían del *mover* o *admiración*, la cual es una parte importantísima para uno de los fines de la poética, digo para el *deleite*”⁶⁹. Consideramos que era desde esta instancia que los vates novohispanos ejercían la invención. Como ya mencionamos, la mayoría propugnaba por el modelo gongorino, considerado novedoso.

En el caso de Nueva España, el horizonte de expectativas estaba constituido por dos categorías. En la primera, la recepción venía marcada por la imitación cabal del modelo. La segunda se caracterizaba por la búsqueda de nuevas perspectivas, sin salir del parámetro establecido, con el objetivo de enseñar, deleitar y mover o admirar⁷⁰. En esta segunda categoría es que entran los autores considerados poetas en toda la extensión de la palabra, aquellos que lograban salir de la versificación y construían verdaderos artificios por el ingenio. Por tanto, creemos que el modelo gongorino cae de perlas a un público que continuamente buscaba ser asombrado, y qué mejor que la oscuridad como “[...] la del palacio herméticamente cerrado, que

⁶⁵ F. J. Cevallos, “*Imitatio, Aemulatio, Elocutio*: hacia una tipología de poéticas”, *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), p. 502.

⁶⁶ De esta literatura festiva se desprende también el arte efímero (en el cual no ahondaremos) arcos triunfales y túmulos luctuosos, espacio en el que la poesía tenía un lugar preponderante.

⁶⁷ *Apud* Aurora Egido, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁸ José Antonio Maravall (*op. cit.*, p. 427) nos habla de la extremosidad entendida como la abundancia o simplicidad extrema que puede caracterizar una obra de este periodo; la presentación que ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos, admirados, conmovidos. Considero que el caso de la poesía producida en Nueva España se caracteriza por la abundancia extrema.

⁶⁹ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1953, t. 1, p. 249. Las cursivas son mías.

⁷⁰ Aurora Egido (*op. cit.*, p. 19) considera que habría que añadir la *admiración* a los clásicos principios (Horacianos) de *delectare et prodesse*, como un elemento corrector que los transforma.

parecerá en la noche negro al caminante: trasponed la puerta; dentro se da una fiesta de miles y miles de luces; y todo se perfila nítidamente, se engarza y se ordena bajo ese resplandor”⁷¹.

La oscuridad gongorina proporcionaba al público, paradójicamente, abundancia de luz. En quienes ejercitaban la poesía en tierras novohispanas había conciencia de este trasfondo enigmático, pues desde éste se establecía el propósito de deleitar el entendimiento. El mismo Góngora, a raíz de las primeras críticas contra el *Polifemo*, explica lo siguiente:

[...] si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan en su contento, descubierto lo que está debajo de esos tropos por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido; y convencido, satisfecho. Demás que como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad [...] en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallado, debajo de las sombras de la obscuridad, asimilaciones a su concepto ⁷².

La poesía de Góngora no sólo aportaba utilidad sino deleite, a la manera del postulado Horaciano (*aut prodesse volunt, aut delectare poetae*)⁷³. El ejercicio poético de los autores novohispanos perseguía enseñar, pero, principalmente, ‘el mover’ –o admiración– y ‘el deleitar’; éstos se lograban por medio de la dificultad que proporcionaba la oscuridad; Góngora, afirma A. Egido, aparece como el mayor innovador al convertir el vicio –deleitar, enseñar y mover al público con la oscuridad– denostado por Quintiliano y otros retóricos enfrentados, en una virtud capaz no sólo de proporcionar utilidad, sino deleite⁷⁴. Bernardo de Balbuena, uno de los más importantes poetas novohispanos que reflexionó sobre la poesía, en líneas semejantes advierte sobre la relevancia del deleite: “Al fin ha sido y es la poesía desde el principio del mundo, alegría y solaz suyo. Tan agradable y dulce que con su deleite armónico concierte el ánimo y le entretiene, compone el espíritu, mitiga la ira, alivia los trabajos, acompaña la soledad [...]” (*Compendio apologético...*, p. 129). También Juan de Vera Tassis y Villarroel, en la defensa que hace de la poesía de Agustín de Salazar y Torres, advierte que es “[...] la poesía [...] una ciencia que imita las acciones

⁷¹ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 123.

⁷² Luis de Góngora, *Epistolario completo*, ed. A. Carreira, concord. A. Lara, Hispanica Helvetica, Zaragoza, 1999, p. 3.

⁷³ Quinto Horacio Flacco, *Arte poética*, introd., vers. y notas. T. Herrera Zapién, UNAM, México, 1970, ¶ 330. No sabemos a ciencia cierta si el poeta cordobés utilizó a Horacio como fuente directa, según A. Egido (*op. cit.*, p. 20) contaba para ello con un precedente fundamental, el *Libro de la erudición poética* de Carrillo para el que el fin de la poesía no era otro que el logro de ‘el deleite’.

⁷⁴ Aurora Egido, *op. cit.*, p. 21.

humanas y los afectos naturales fingiendo, comentando y vertiendo sentenciosas ideas, para enseñar, deleitar y mover” (Prólogo, *Cýthara...*, p. 8). A reserva de discutir este tema más adelante, cabe advertir que ‘el mover’ es un elemento constitutivo de la búsqueda de novedad.

A expensas de una buena recepción, el material debía ser descifrado por el acto del entendimiento, por tanto el receptor seguía el juego lingüístico. El pacto de verdad se establecía cuando el receptor entraba en la clave poética, lo que daba como resultado el desentrañamiento del código, clave que consistía en un entramado de analogías y correspondencias de tal modo que, bajo los efectos impresionistas de superficie, del entendimiento dependía que el lector se ‘moviera’ y se ‘conmoviera’⁷⁵. La dificultad de los poetas novohispanos era vencible a partir de la función lógica desde la que se hilaba el artificio y el decir florido, que en este caso era el ingenio.

Todo lo anterior nos da pie a pensar que los poetas tenían conciencia de su escritura y procuraban meditar sobre el ejercicio poético. Reconocemos dos instancias en las que los vates novohispanos podían exponer en qué consistía su oficio. La primera es el poema mismo, un espacio desde el cual los autores escribían metapoemas. Sin más ni más, el poeta se enunciaba desde la escritura y discurría acerca de su quehacer poético. Encontramos ejemplo de este hecho en el ya mencionado poema “Oración que escribió el autor siendo presidente de una academia”, de Agustín de Salazar y Torres, en el que nos declara a través de las voces de ocho ninfas – quienes representaban a las Artes Liberales– cómo todas estaban al servicio de la poesía; así, deja establecida la primacía de ésta⁷⁶:

En nosotras, o Joven venturoso,
dixeron, el bosquejo ves hermoso
de la Deidad que tu pasión procura;
nosotras componemos su hermosura,
la perfección le damos a sus partes,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ Este mismo argumento está también ya en el *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (p. 125) de Bernardo de Balbuena: “Y porque todas las profesiones y ciencias toman su mayor estimación y precio y el ser de más o menos dignidad y cuenta o por el sujeto de que tratan, o por la antigüedad de sus principios o por la autoridad de sus profesores, la nuestra quanto al sujeto, no le tiene determinado antes generalmente discurre por todas las demás ciencias y facultades aplicando por suyo y tomando para sí el que quiere, de manera que ya en esto tiene la excelencia de cualquiera de las otras”. Alicia de Colombí-Monguió (“El Discurso en loor de la poesía, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”, *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, ed. Mabel Moraña, University of Pittsburg, Pittsburg, 1996, p. 97) advierte que “para todo el humanismo se trataba de un tema de central importancia en la defensa de la poesía, y que implica el concepto –tan preeminente en el «Discurso» [apologético]– de la poesía como compendio de todas las artes liberales”.

porque ella sola es la Arte de las Artes
y porque esse sola es la Arte de las Artes;
y por que cese en todo tu porfía,
oye el retrato, en fin, de la poesía (*Cýthara...*, p. 29).

Y en otro poema titulado “Estación segunda del medio día”, describe, incluso en medio de una composición burlesca, cómo el poeta, a través de su oficio, podía dar fama e inmortalizar:

La beldad sólo dura que celebra
el ingenio, que él solo se ha eximido
de las leyes del tiempo y del olvido;
con que en mis rudos versos celebrada
tu beldad durará privilegiada,
sin que olvido, ni tiempo la consuma,
y en fin, eterna vivirá en mi pluma:
hermosuras perfetas,
mirad lo que debéis a los Poetas;
y advertid, que es muy gran vellaquería
embiarlos noramala cada día (*Cýthara...*, pp. 82-83).

Aun antes de Salazar y Torres, hallamos otro caso en un fragmento de la epístola de Juan de la Cueva a Laurencio Sánchez de Obregón; aquí el poeta expone cuáles eran los fueros de la poesía y cómo la ejercitaban los integrantes de “la secta de Apolo”:

Cantar de Amor la saña, el odio eterno,
del duro Marte la crúel fiereza,
describir una gloria o un infierno;
pintar a mi modelo una maleza,
un prado matizar mejor que Flora
en medio del invierno y su aspereza;
una fuente en la Libia, fría y sonora,
un río de cristal y arenas de oro,
un día oscuro y una blanca aurora;
un amante impaciente hecho un moro,
una dama encendida y cautelosa,
una risa fingida, un falso lloro.
Hacer a quien quisieres ninfa o diosa,
aunque venda carbón o sea placera,
con una mano de cristal lustrosa.
Esto hace el que sigue la bandera
de Apolo, esotro toca o vuestro oficio...⁷⁷

⁷⁷ Martha Lilia Tenorio Trillo, *Antología de poesía novohispana, op. cit.*

El ejercicio metapoético se convirtió en licencia recurrente en los autores novohispanos. De alguna manera debían abrir un espacio para exponer en qué estribaba este quehacer, que poco a poco se iba consolidando como oficio. Encontramos tres rasgos en este hecho: el primero, que el poeta se enuncia desde el poema; el segundo, que desde ahí se evidencia la utilidad de la poesía; y el tercero, que se hace una apología de la misma para darle relevancia entre las demás artes.

Ahora bien, la segunda instancia –que apuntábamos anteriormente– son las reflexiones sobre la escritura, cuyo asunto versaba –al igual que en los metapoemas– sobre la alabanza o defensa de la misma y en la utilidad. Los ejemplos más tempranos de este subgénero –en el primer humanismo– están en las epístolas de Albertino Mussato, en la *Invectiva* contra médicos de Petrarca, en el penúltimo capítulo de la *Genealogía Deorum Gentilium*, y en *Las labores de Hércules* de Coluccio Salutati. Sin duda estos defensores del Parnaso habían abrevado en *Pro Archia* de Cicerón⁷⁸.

No fue novedad que en Nueva España aparecieran este tipo de textos, porque éstos se inscribían a una larga tradición iniciada desde el Renacimiento. Alicia Colombí-Monguió advierte que la amplitud y la generalización de tal discurso en este hemisferio parecen síntoma de una necesidad urgente en la comunidad cultural, y, agrega que, “este imperativo tiene en América una doble ladera: la necesidad de pertenecer y poseer”⁷⁹. Entendemos, entonces, que a través de esta instancia los poetas novohispanos se inscribían en la tradición humanista de la loa y defensa de las artes poéticas; tomaban posesión y autoridad sobre la poesía y se inscribían dentro de una tradición cultural. Con base en esto, es evidente que la estructura y motivos estaban bien asimilados: se trataba de defender las artes poéticas de los escolásticos que tanto la habían injuriado, afianzar, a través de la concepción divina de la poesía, el vínculo con la teología para justificar su preponderancia sobre las demás artes. La poesía producida en Nueva España debía entrar en el currículo de los *studia humanitatis*, por tanto, la defensa de la poesía fue un “subgénero”⁸⁰ muy frecuentado.

⁷⁸ Para más información de los antecedentes de la defensa de la poesía, véase el citado artículo de Alicia de Colombí-Monguió.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 91-109.

⁸⁰ *Loc. cit.*

Por ejemplo, en Nueva España Bernardo de Balbuena escribe el *Compendio apologético en alabanza a la poesía*, y, por su parte, en la Península 90 años después, Juan de Vera Tassis⁸¹ hace una apología de la obra poética de Agustín de Salazar y Torres. Los dos casos siguen líneas similares de argumentación y exposición del tema. Estos autores apelan a los venerables tópicos que el humanismo italiano estableció en sus primeros tratados apologéticos: seleccionan dos tipos de autoridades para legitimar la escritura, bíblicas y clásicas.

Por otra parte, el caso de las preceptivas hechas en Nueva España era distinto porque la mayoría se escribían en latín pues –y por su carácter normativo– su principal destino eran los conventos, colegios y la Universidad⁸². Menéndez Pelayo da noticia de la existencia de un curioso ejemplar de una Poética Latina compuesta y publicada en México por el P. Bernardino Llanos *ad usum studiose juventutis*:

Allí se encontraban adunadas a las doctrinas de la antigua Retórica, las frívolas combinaciones que sometían a horrible tortura la lengua inmortal de Horacio y de Virgilio. Allí aparecen el centón, el laberinto, el acróstico, el anagrama, así como el pangramton que consistía en hacer caber en un verso todas las letras del alfabeto, el metronteleon en que se hacía lo mismo con todas las partes de la oración, y otras muchas curiosidades del mismo jaez, sin olvidar los versos latinos hechos conforme a la metrificaci3n y rima castellanos, y en que no sería fácil decir cuál de las dos lenguas resulta más maltratada⁸³.

Tal vez esto sea lo más cerca que estuvieron los autores novohispanos de crear, a través de la práctica, novedosas formas métricas que podían enriquecer la tradición expuesta en las poéticas. Asimismo, es curioso que las preceptivas en castellano hechas en Nueva España no abunden. En este sentido, los tratados apologéticos en loor de la poesía (que podían estar contenidos en prólogos a obras poéticas) toman su lugar y se erigen como testamentos poéticos. Cabe insistir en el carácter reflexivo de estos textos porque nos orientan a pensar que la poesía era una práctica generalizada que se debía ejercer con propiedad. Balbuena lo hace evidente:

Y si a todos los de este tiempo no ajustan y cuadran, no es culpa del arte capacísima en sí de mil secretos y divinidades. Sino de los que con flaco talento y caudal, la infaman y desacreditan arrojándose a ella, sin letras experiencia y

⁸¹ Para los fines de los capítulos subsecuentes tomo la defensa que hace Vera Tassis, por una parte por ser ejemplo de este “discurso” en la península y, por otra, porque es relevante analizar los elementos apologéticos que utiliza para defender la obra poética de nuestro autor en cuesti3n.

⁸² Cf. Ignacio Osorio Ramírez, *op. cit.*

⁸³ M. Pelayo, *op. cit.*, p. 335.

espíritu y sin aquel gran caudal de ingenio y estudio que para su eminencia es necesario, enloquecidos y llevados de un antojo y furor vano, y de la ciega pretensión que cada uno tiene en sí mismo de sus cosas, y porque ninguna hay más atrevida que la ignorancia [...] (*Compendio apologético...*, p. 123).

No era casual que los mismos poetas hicieran las reflexiones poéticas en Nueva España. Para ellos era importante definir qué era poesía y en qué consistía este ejercicio, en el que se exigía un rigor culto, principalmente porque en la búsqueda de una identidad poética y de oficio, estos vates se erigían como los humanistas del Nuevo Mundo. Buscaban para la poesía un lugar en el grupo de los *studia humanitatis*: y, por ende, entrar ellos a la República humanista⁸⁴. A la par que, por el carácter apologético de estos tratados, podían justificar el oficio de la poesía frente a los cánones rígidos que imponía la Iglesia (prejuicios de los escoliastas que heredaron del platonismo).

Resta decir que los poetas del Nuevo Mundo emulaban este subgénero humanista para tener una carta que recomendara sus obras como parte de la tradición e “implícitamente exigiendo ser aceptadas, entendidas y juzgadas desde los valores de los *studia humanitatis*”⁸⁵. Con base en esto, podemos deducir dos propósitos fundamentales para la producción de estos testamentos poéticos en Nueva España: por una parte, dejar sentadas las bases para el comienzo de la “profesionalización” de este oficio y, por otra, una justificación con las autoridades pertinentes para el desarrollo de la poesía como medio de expresión “intelectual” en una sociedad teocéntrica.

1.3.1 ¿Ocio creador? Autoridades para justificar el ejercicio poético

Por lo dicho anteriormente, nos queda claro que los poetas que reflexionan sobre el ejercicio poético buscan Autoridades que justifiquen su quehacer desde el orden intelectual y moral imperante: “[...] de manera que de filósofos, de teólogos, de santos, de pontífices, monarcas y

⁸⁴ Véase Alicia de Colombí-Monguió, art. cit., pp. 91-109. Paul Oskar Kristeller (*Eight philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University, Stanford, 1964, p. 153) advierte que el concepto de poesía para los humanistas era de radical importancia: “during the fifteenth century, before the term humanist had been coined, humanists were usually know by the name of poets [...] this notion might help us to understand why the defense of poetry, one of the favorites topics of early humanist literature, involved a defense of humanist learning as a whole”.

⁸⁵ Alicia de Colombí-Monguió, art. cit., p. 91.

Reyes, y de ambos derechos civil y canónico, vemos estimada, amparada y defendida la poesía”, afirmaba Bernardo de Balbuena (*Compendio apologético...*, p. 136)⁸⁶.

Es preciso que quede claro que la autorización de la escritura poética se insertaba en la vertiente oficial depositada en este subgénero de los *studia humanitatis*. La escritura de los discursos apologéticos conllevaba, primero, deslindar la poesía de toda carga peyorativa, que si bien, para el siglo XVII, ya no era mal vista, pero sí lo era el emplear la mayoría del tiempo en esos menesteres⁸⁷. Aquí radica, en gran medida, la defensa de la poesía en Nueva España. Bernardo de Balbuena, al igual que Juan de Vera Tassis y Villarroel, trata de honestar esta práctica. Tarea ardua que consistía en defender un quehacer que, indiscutiblemente, nacía del ocio. Era irse con tiento y mucha prudencia, tomar del caudal de erudición las Autoridades pertinentes, con el fin de legitimar la escritura. Vemos a Balbuena citando, no sin pesadumbre, cómo Séneca en *De officiis* tiene a los poetas como gente ociosa y de balde; y cómo San Jerónimo compara a la poesía con las ranas de Egipto (*Compendio apologético...*, p. 138). Por su parte Vera Tassis no deja de exaltar la sabia respuesta que da santa Teresa de Jesús a una hija suya que culpó su espíritu por ocuparse en el “ocio dulce” de los versos: “Es prolija la tarea de la vida, y da lugar a muchos y varios empleos: sin que sea malograr el tiempo el emplearle en tan honestos ejercicios, como este mío, que se eleva a las soberanas lumbres de la gloria” (Prólogo, *Cýthara...*, p. 6)⁸⁸.

Comprobamos que existía la consideración de que el poema se concebía en los ratos de ocio. La poesía resultaba entretenimiento y descanso tanto para el que la hacía, como para el que la escuchaba. En el contexto de las apologías se trataba de que el pasatiempo y recreo humano

⁸⁶ Sobre todo porque, como bien lo señala Alicia de Colombí-Monguió: “Todo humanista necesitaba –para serlo– resucitar a los antiguos, sin los cuales el humanismo no hubiese existido jamás” (art. cit., p. 93).

⁸⁷ Encontramos un ejemplo de esta consideración peyorativa del empleo del tiempo en la escritura poética en el testamento literario del poeta español-novohispano Eugenio de Salazar (1530-1602) quien en 1580 se avecinda en Nueva España. Entre las indicaciones que deja, versa lo siguiente: “[...] que si Dios es servido que yo dexé acabados e impresos mis “puntos de derecho”, o en estado que vosotros los podáis acabar e imprimir en mi nombre primero que esta *Silva*, aun parece se podrá mejor publicar ella, pues habiéndose visto mis trabajos jurídicos, no se presumirá que gasté mi tiempo en hazer metros” (Jessica Locke, “*La navegación del alma*” de *Eugenio de Salazar: estudio y edición*”, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2005).

⁸⁸ También, curiosamente, fray Luis Tineo, autor del prólogo de *La inundación castálida* de Sor Juana, dice al respecto: “que es mejor emplear lo que sobra del tiempo en estos discursos salados al oído, maestros al entendimiento y sin tropiezos a la honestidad, que empeorar los ratos del ocio, o en vanidades de más leves efectos que la desperdician, o en cuidados funestos, que le hazen más delincuente” (Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida* (1689), ed. facs., UNAM, México, 1995, p. 16).

sólo fuera para el que la escuchaba⁸⁹, y para el poeta una verdadera ocupación. La poesía empieza a tomar un lugar preponderante en la sociedad (en la cultura festiva⁹⁰, predominantemente), no se puede admitir una definición que empañe la labor de muchos con miras a convertirse en oficiantes de la palabra. El poeta-humanista reclama el verdadero lugar de la poesía en la temporalidad: la constitución del oficio⁹¹.

Ahora bien, la apología que los autores hacen, en sendos testamentos poéticos, tiene muchas similitudes. La defensa de la escritura se establece como columna vertebral en los textos. Con base en esto, encontramos en ambos discursos el ensalzamiento de la poesía con la intención de llegar al postulado platónico de su origen divino⁹², que, posteriormente, pasa por el tamiz neoplatónico, siendo éste de radical importancia para el pensamiento renacentista⁹³. Ambos autores, tanto Balbuena como Vera Tassis, siguen los modelos retóricos de este tópico apologético y dan una lista de poetas que legitima este ejercicio, poniendo especial énfasis, más que en los clásicos –Homero, Píndaro, Horacio, Virgilio– en los autores bíblicos –desde Débora, Moisés, María (hermana de Aarón y Moisés), Barach, David, Salomón, hasta llegar a Jesús⁹⁴– y en los padres de la Iglesia –San Jerónimo, San Agustín y Santo Tomás– para confirmar que la poesía proviene del soplo divino.

Por otro lado, los autores divergen en cuanto a los fueros del poeta sobre la poesía. Balbuena engrandece al sujeto de la poesía al decir que la dignidad y la excelencia de las letras poéticas será conforme a lo que el sujeto tuviese: “[...] divina si fuere divino, honesta y grave si el sujeto fuere grave y honesto o lasciva, humilde y torpe si tratase cosas tales [...]” (*Compendio apologético...*, p. 123); mientras que Vera Tassis sólo engrandece la poesía, independientemente de quien la conciba: “[...]su existencia no la hace el que la profesa, aunque sea santo o príncipe,

⁸⁹ Cf. *infra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

⁹⁰ Cf. *infra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas” n. 54.

⁹¹ No en el sentido de artesanía, sino entendido como práctica profesional que buscaba engrosar las filas de los *studia humanitatis*.

⁹² El motivo principal de Platón, al desterrar la poesía de su República, era afianzar la distancia entre lo humano y lo divino, los poetas, propagadores de lo divino, debían cumplir con el exilio. En una sociedad concentrada en el poder eclesiástico, como lo era la novohispana, esta concepción de la poesía encaja, paradójicamente, para afianzar el vínculo entre poesía y divinidad, y así legitimar su ejercicio.

⁹³ Los textos platónicos, principalmente el *Fedro* y el *Ión*, fundamentaron las bases teóricas difundidas por el neoplatonismo.

⁹⁴ Abundaron en España las alusiones al origen bíblico de la poesía en los siglos XVI y XVII. San Jerónimo fue el primero en señalar la presencia de la poesía en la Sagrada Escritura, “el abogado pionero del humanismo cristiano, el «salvador» de la poesía de los paganos, purificada y adaptada a las aspiraciones cristianas” (Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1979, t3, p. 448).

pues ella siempre es noble sustancia, que no se compone de santos, ni augustos accidentales, ni éstos la pueden pervertir, aunque sean necios o villanos [...]” (Prólogo, *Cýthara...*, p. 6). No obstante sus diferencias, los dos apologistas asignan a su oficio un valor divino, característica de los autores del Barroco, que consiste en la consideración de los valores naturales del poeta *nascitur*, revistiendo de mitología sus quehaceres y otorgando a su oficio un valor casi divino⁹⁵. Para ambos autores la poesía es luz particular de Dios, sin embargo, para Balbuena tiene un ingrediente adicional, y es que, además, la poesía es un acto del entendimiento que se fundamenta en el *furor poético*⁹⁶.

Para Platón, el *furor poético* o *entusiasmo* consistía en el delirio por la existencia que padecían los poetas; como lo describe en el *Ion*, el rapsoda al recitar se consagraba a la palabra y era poseído por la divinidad, teniendo a su alcance todos los saberes sin tener ninguno. De aquí se desprenden dos críticas, el poeta no es dueño de sí mismo y, por tanto, no aporta conocimiento. Sin embargo, estas observaciones, que en Platón parecían en detrimento de la poesía, son tomadas por Ficino como muestra de la grandeza de quienes gozaban de la gracia de los dioses. Posteriormente vemos que “[...] un hilo de continuidad entre Herrera, Pinciano y Carvallo asegura la pervivencia del este *furor poético* en las preceptivas renacentistas y barrocas”⁹⁷.

Ahora bien, Balbuena, de acuerdo con la necesidad del contexto novohispano, al referirse al *furor poético* no apela al reduccionismo platónico, sino más bien acude a la interpretación de Ficino en la que los poetas son verdaderos sabios arrobados por la divinidad. Con base en esto, Balbuena decanta este concepto de toda irracionalidad y toma la posesión divina –a diferencia de

⁹⁵ Cf. Aurora Egido, *op. cit.*, p. 14 y Otis H. Green, *op. cit.*, p. 461.

⁹⁶ Esta idea es claramente de raigambre platónica, aunque el concepto como tal lo tradujo Marsilio Ficino en la carta-tratado *De Divino Furore*. Marsilio Ficino (1433-1499) fue quien tradujo el *Corpus Platonicum* por encargo de Cósme de Medicis en el Renacimiento. Su gran preocupación, como ya había sido la de los Padres de la Iglesia, fue armonizar el platonismo con el cristianismo. Pero al revés de aquellos, según nos dice Pedro Azara, no se proponía destacar la superioridad del cristianismo, sino la de Platón, cuyas enseñanzas eran tan válidas y sus comentarios tan lúcidos que incluso coincidían con los escritos cristianos y los superaban (Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, selecc., introd y notas P. Azara, trad. J. Maluquer y J. Sainz, Antrhopos, Barcelona, 1993 p. xl). Por otra parte, según señala Otis H. Green (*op. cit.*, p. 454) durante el Renacimiento, esa idea de la divina locura del poeta era del dominio público, hasta figurar en un sitio de divulgación como el Calepino. Este concepto marcó tanto la teoría de las artes renacentistas y manieristas como la concepción del hombre en relación con Dios: “el poema fuera de toda norma, era fruto de un momento de arrobamiento, y su belleza residía en el contenido inaudito y sorprendente, y en el grado de verdad misteriosa que encerraba, pero no en la forma versificada” (Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. xliii-xliv).

⁹⁷ Balbuena podría entrar en esta tríada porque el *Compendio apologetico* se imprime, junto con *La Grandeza mexicana*, en 1604. El manuscrito autógrafo de Carvallo es de 1613 y su posterior publicación es en 1695. Lo que nos indica que las reflexiones poéticas de Balbuena podrían ser consideradas una fuente con cierta dosis de “originalidad” que concordaban con el panorama de las ideas literarias que se estaban generando en España.

Ficino— como un camino a la técnica y al conocimiento. Éste se convierte, según lo expone nuestro autor, en un concepto básico para afirmar el vínculo divino, sin prescindir, claro está, de la buena preparación, que es a lo que realmente apuntaba la defensa. A todas luces intención humanista. Recordemos que el objetivo principal era que la escritura poética formara parte del currículo de los *studia humanitatis*.

En su *Compendio apologético* Balbuena distingue dos tipos de *furor*: el primero es aquel en el que la divinidad posee al poeta en un mecanismo donde las poesías son impulsos y “reventazones” de un soplo divino; sin dejar de advertir que estas obras ostentan contención y equilibrio; el segundo es lo que él llama *furor vano*⁹⁸: “enloquecidos y llevados de un antojo y *furor vano*” (p. 123)⁹⁹; afirma al referirse a aquellos que sin arte y sin conocimiento alguno se lanzan a la escritura poética consiguiendo, solamente, con flaco talento infamarla. Los dos tipos de furor provienen de una inflamación divina, pero su diferencia radica en el talento y el caudal de erudición que posee el verdadero poeta, por tanto era evidente que, a pesar de la inspiración divina que servía para justificar esta labor, existía una conciencia clara de que la poesía se depuraba en los preceptos:

Quien ser poeta de valor procura,
por solo regalar su entendimiento,
váyase en la poesía con gran tiento,
que el laurel tiene un ramo de locura.
Siga con discreción senda figura
ajustándose siempre a su talento,
mire que es la poesía un dulce viento
que desvanece al de mayor cordura.
No se haga común que es torpe cosa
ni trate siempre en coplas, que vajeza
haga pocas y a honradas ocasiones,
que esta tal poesía es generosa

⁹⁸ Platón había hablado del *furor vano* de los poetas al referirse a aquellos que prescindían de la posesión divina y ostentaban la técnica como fundamento para la creación (Cf. Platón, *Fedón. Fedro*, introd., trad., y notas L. Gil Fernández, Alianza, Madrid, 1995). Es evidente que Balbuena, de acuerdo con sus fines, interpreta este concepto a la inversa. Tal vez, en este sentido, como evidencia Aurora Egido (*op. cit.*, p. 16), sea el mejor precedente “el sincretismo de Aristóteles que defiende, en la *Retórica III*, la inspiración divina y, en la *Poética*, el talento necesario para el arte [...]” Sin embargo, es indudable que Balbuena abrevó en la poética de Horacio porque lo cita para postular que el poeta sin técnica no puede ser considerado como tal, aun con el influjo divino: “[...] el que a de ser perfeto y consumado poeta tiene la obligación a ser general y consumado en todo y tener una universal noticia y eminencia y un particular estudio y conocimiento de todas las cosas, para tratar si se ofreciere de todas y en ninguna yr a tiento” (*Compendio apologético...*, p. 125).

⁹⁹ Las cursivas son mías.

y esotro coplear, propria torpeza
de groseros ingenios macarrones (p. 137).

Notamos, además, que Balbuena es consciente del concepto de furor poético y de la locura o irracionalidad que subyace a él, causa por la que muchos autores clásicos –Platón, Séneca, Demócrito, San Agustín, San Jerónimo y Aulo Gelio– desdeñaron el ejercicio poético. A la sombra de esta definición suscribe el concepto de *furor vano*, cuyo sentido semántico relaciona con el poco tiento de los ignorantes que tratan de hacer poesía y contra los cuales él mismo hace guerra. Balbuena, de acuerdo con las autoridades a las que apela –Horacio principalmente– define que la poesía debe ser parto del entendimiento, grave, honesta, entera, sentenciosa, deleitable, llena de moralidad, filosofía y que debe contar con gran invención y artificio. Se desvela la conciencia clara de la poesía como artificio.

La carga semántica peyorativa de este “sabroso vino de la imaginación”, que mucho tiempo formó parte de las consideraciones principales de la tradición, es uno de los obstáculos que ambos apologistas tienen que sortear. Además de deslindarse de la parte irracional que podía contener el ejercicio poético, se hace evidente, en sendas apologías, la preocupación de que se siguiera considerando que el empleo de la sobra de tiempo era para la composición de versos. Para deslindarse de tal definición había que plantear, con argumentos convincentes, qué era la poesía, cuál era su finalidad, qué se exigía para su ejercicio y quiénes eran los varones de virtud que la habían ejercitado. Esta labor requería seleccionar de todos los campos posibles cualquier afirmación que pudiera considerarse como prueba de la divinidad, antigüedad y nobleza de la poesía. Con base en esto refutaban consideraciones tales como la de fray Luis de Tineo acerca de la labor poética de sor Juana “no gasta en el más tiempo que el que avía de ser ocio; el componer versos, no es profesión a que se dedica, sólo es habilidad que tiene”¹⁰⁰.

La constitución postrera del oficio –que ya se estaba produciendo en los cenáculos de la fiesta pública– sería la que legitimaría los discursos –como el de Balbuena– producidos en Nueva España. Creemos que en estas tierras era necesario elaborar este tipo de reflexiones que mostraban la erudición de los poetas, para autorizar el ejercicio y a la vez elevar las artes poéticas de la condición de mera artesanía a la de arte liberal¹⁰¹ dentro del currículo humanista.

¹⁰⁰ *Inundación castálida*, ed. cit., p. 16.

¹⁰¹ Es a lo que Agustín de Salazar y Torres (*op. cit.*, p. 29) llama “Arte de las Artes”. Cf. *supra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

Dentro de las expectativas de los poetas-humanistas se trataba, por todo lo anterior, de que la poesía no sólo fuera una habilidad, sino una “profesión”. No olvidemos que para el siglo XVII la poesía estaba totalmente reivindicada, sin embargo en Nueva España se necesitaba sentar las bases para que se reconociera este ejercicio como un verdadero oficio, injertado en la rama principal que era la tradición española. Sin duda, la intención no era defender la poesía de lo que tantas veces los humanistas italianos la habían defendido, aunque, como buenos émulos, respetaban los motivos y la estructura. La imitación del discurso de defensa conllevaba los siguientes propósitos: primero, deslindarse de toda carga peyorativa, que si bien su escritura, para este siglo, ya no era mal vista, sí, el emplear la mayoría del tiempo en esos menesteres; segundo, como ya lo mencionamos, inscribirse en la tradición humanista; tercero, abrir paso para el reconocimiento de este arte como oficio; y cuarto, partiendo de la premisa de que en Nueva España cualquiera se lanzaba sin ningún conocimiento a la factura de poemas, se trataba de formar una elite cultural que garantizara su nobleza con base en el conocimiento de la técnica e imitación de los grandes.

Ahora bien, la formación de una elite de poetas-humanistas, no niega el hecho del carácter público y festivo de la poesía. Podemos entenderlas como dos instancias necesarias para el establecimiento de la escritura en una comunidad cultural. Por un lado, la existencia de una elite permitió la constitución del oficio poético rumbo a una “profesionalización”, y, por otro lado, el carácter público y festivo refrendó la pervivencia de la poesía.

1.3.2 La constitución del oficio de poeta

El oficio se constituye desde que el autor comienza a ser reconocido como tal y es situado en una categoría social. Bajo este rubro se empieza a cocinar la noción de status de poeta¹⁰²: Los primeros peldaños en la escala de ascenso social en la vida novohispana se subían a través de la transmisión de textos manuscritos y la participación en certámenes. Por otra parte, esto no

¹⁰² “Apreciaron los siglos XVI y XVII en sumo grado a los poetas, como que entonces su brillante corona sólo se alcanzaba después de muy profundos y bien encaminados estudios. Así que la ambicionaron todos, lo mismo el seglar que el religioso, el artesano que el monarca [...] Los virreyes para mayor esplendor y autoridad, cuidaban mucho de llevar a sus gobiernos una colonia de poetas por secretarios y oficiales, a fin de que todos los despachos y órdenes rebosaran en discreción y cultura [...]” (Luis Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, I. Escalante, Madrid, 1871, pp. 53 y 171).

impedía –según Dalmacio Rodríguez– que los escritores conocidos también los utilizaran; para ellos eran medios de ratificación de su renombre. Los demás espacios estaban reservados para los más famosos: arcos triunfales, túmulos luctuosos, villancicos y teatro. En la conquista de cada uno de ellos se consolidaba el nivel de consagración¹⁰³.

Observamos que la composición de versos dejaba de ser un pasatiempo y se reconocía como ocupación remunerada. Sin duda, los poetas desarrollaban su escritura mucho más en las comisiones literarias que giraban en torno a las festividades, “ahí había trabajo para los poetas, como lo había para los sastres, bordadores, boneteros y zapateros [...]”¹⁰⁴. La actividad poética para constituirse como oficio necesitó ser acotada: la estética gongorina, las reflexiones poéticas del momento y la posible existencia de una academia, se convirtieron en las instancias que dictaminaron el grado de poeta.

Los aspirantes eran numerosos y el carácter de oficio recaía en la dificultosa o intrincada elaboración del código poético gongorino. Las combinaciones métricas difíciles surgidas del ejercicio poético en la segunda mitad del siglo XVII nos dan la pauta para considerar que la poesía era un oficio bien establecido en Nueva España y que así se le reconocía. El ingenio de los epígonos de Góngora se entramaba perfectamente en el discurrir formal. Las formas métricas novedosas son una impronta de este oficio cada vez más consolidado. Sea cual fuera el juicio que se forme de esta clase de trabajos, no se puede menos que sentir verdadero asombro al pensar en la suma de tiempo y de constancia empleada para llevar a cabo obras de tal naturaleza, oficiadas con una intensa labor material. Como ya lo señalamos, queda pendiente ponderar el valor artístico de estas producciones, no obstante el juicio de los críticos decimonónicos¹⁰⁵. Lo que sí no podemos dejar de señalar en las innovaciones métricas es el dominio que tenían los poetas novohispanos en la materia poética con la que trabajaban. No todas son afortunadas, pero la labor es loable como búsqueda de identidad de las letras novohispanas.

Como ante todo oficio, cuando se conoce bien la materia con la que se trabaja, el paso siguiente es experimentar con ella. La imitación sirvió de incentivo para el hallazgo de nuevas invenciones. Es el caso de Agustín de Salazar y Torres, uno de los epígonos más aplicados, que da un toque de novedad al romance, resucitado por Góngora, con el comienzo esdrújulo (entre

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴ Margit Frenk, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁵ Cf. *supra*, el apartado “Modelos canónicos”.

otros hallazgos). La poesía barroca es una constante búsqueda de temas y formas nuevos, pero el acierto reside, en numerosas ocasiones, en el desafío de transformar los materiales previos.

Es de notar que la poesía se postulaba como un elemento importante en varios ámbitos de la vida novohispana, social, política y religiosa; se podría considerar un elemento importante de expresión y cohesión. Lo que significaba que se perfilaba en ellos una conciencia, heredada del humanismo, de lo que era la obra artística, a quiénes involucraba y la utilidad de la obra. Además, es de notar que la aparición de una academia en el siglo XVII fundamenta la profesionalización de la poesía, pues existían poetas e intelectuales que se ocupaban de ella defendiéndola y protegiéndola.

2. EL ARTE DE LAS ARTES DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES: ESTÉTICA GONGORINA

En esta fértil Primavera de sus poesías
cortará el estudioso flores con alma
(Juan de Vera Tassis, “prólogo”)

2.1 Vida y obra

Podemos considerar a Salazar y Torres español-novohispano pues, sin duda, recibió toda formación y educación en Nueva España y aquí escribió la mayoría de sus obras, pues “a los pocos días” de haber llegado a Madrid se presentaron en la corte sus comedias. Compuso un considerable número de obras dramáticas y líricas, publicadas por su amigo y biógrafo Juan de Vera Tassis en *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió D. Agustín de Salazar y Torres...Primera y segunda parte* (Madrid, 1681); *Cýthara de Apolo... Primera parte* (Madrid, 1694) y *Cýthara de Apolo... Segunda parte* (Madrid, 1694)¹. El prólogo de Vera Tassis fue durante mucho tiempo la única fuente de noticias biográficas sobre Salazar y Torres, pero nuevas investigaciones han demostrado sus inexactitudes.

Según Vera Tassis, Salazar nació en Soria, en 1642, sin embargo, en cuanto al lugar de nacimiento Gaspar Agustín de Lara afirmó en el *Obelisco fúnebre...* de 1684, dedicado a Calderón de la Barca, que el verdadero lugar de nacimiento de Agustín de Salazar y Torres fue en la Villa de Almazán²; y en cuanto a la fecha Thomas O'Connor corrige y da la noticia de que el poeta fue bautizado en 1636, según reza la partida de bautizo:

Agustín: En beintisiete días del mes de abril de mil y seiscientos y treinta y seis años di licencia del cura de nuestra Señora del campanario bapcicélo el L[icencia]do Bartolomé Alonso comisario del santo officio y cura de San Andrés desta Villa un niño de Don Juan de Salazar y Doña Petrolina de Montalbo. Llamóse el niño Agustín; fueron sus compadres de pila Don Antonio de Soto y María Izquierda, los dos vecinos deesta Villa, siendo testigos el L[icencia]do

¹ Por mucho tiempo se creyó que la segunda parte de la *Cýthara de Apolo...* se había publicado hasta 1694. Sin embargo, se ha comprobado que ambos volúmenes se publicaron desde 1681 (Esther Murillo, “Un barroco olvidado, Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1995, pp. 95-98).

² *Apud* Thomas O'Connor, “Antecedentes inmediatos de la «Aprobación» del padre Guerra: el «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar y Torres» de Vera Tassis”, *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de oro: Dramaturgia e Ideología*, ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999, p. 161.

Fran[cis]co del castillo; Fran[cis]ca de Ibar fecho *ut supra*. Bart[olo]mé Alo[nso] de Laguna [rúbrica]³.

A pesar de las inexactitudes biográficas, el encomio que Vera Tassis hace de su producción y de su calidad como poeta no deja de ser relevante para los que se acercan a la obra de Salazar y Torres. Gracias a él podemos conocer datos concernientes a su preparación y formación.

Poco antes de los nueve años⁴, Salazar y Torres llegó a tierras novohispanas con su tío Marcos de Torres, obispo de Yucatán⁵ y, quien posteriormente, en 1647, sería virrey de la Nueva España. Su educación y formación se llevó a cabo en Nueva España. Aquí estudió humanidades, arte, cánones, leyes,- teología y astrología. Su tío murió dos años después de que fuera electo virrey. Sin embargo, su orfandad no duró mucho porque gracias a su ingenio logró establecer los primeros contactos con la corte del Duque de Alburquerque de la que, posteriormente, llegaría a formar parte⁶. Compuso la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Alburquerque, su virrey* (Hipólito Ribera, México, 1653). Un año después participa en el certamen a la Inmaculada Concepción, convocado por la Real y Pontificia Universidad de México (*Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654)⁷, en el cual sus composiciones (un romance “de equívocos” y unas redondillas de pie quebrado) obtuvieron el segundo lugar y primer lugar, respectivamente. Su participación en esta celebración ha llamado la atención porque apenas contaba con doce años. Sin embargo, el descubrimiento de la partida de bautizo otra vez nos recomienda cautela. Por otro lado, aunque la celebrada precocidad sea

³ *Ibid.*, pp. 159-167.

⁴ Según Esther Murillo (*op. cit.*, p. 30, n. 2) “[...] para el viaje a México, debe haber sido menor [3 años] puesto que, cuando su tío fue nombrado virrey en julio de 1647, ya estaban en Yucatán y el niño cumpliría cinco años ese agosto”. Sin embargo, si tomamos en cuenta la noticia que da Thomas O’Connor (ver nota anterior), Salazar contaría con nueve años al llegar a México y once para cuando su tío fuera electo virrey.

⁵ El dato proviene de José Ignacio Rubio Mañé (*Introducción al estudio de los virreyes en Nueva España 1535-1746*, UNAM, México, 1954, t. 1, p. 149). Vera Tassis hace al tío de Salazar obispo de Campeche.

⁶ “Era el joven duque [34 años] de carácter alegre y le gustaba tener fiestas lujosas, bailes y máscaras [...] No menor era su gusto por las artes, como atestigua el hecho de que el Duque estableció y mantuvo una academia literaria en el palacio virreinal [cf. p. 24], lo cual explica su interés por Salazar, y su larga protección de un joven respaldado tanto por el atractivo de su ingenio como por el de su alcurnia, amén de haber sido ahijado [de] quien llegó a ser la más eminente autoridad eclesiástica y política de Nueva España por favor de la corona”. Por otro lado, Salazar correspondió a la amistad de la familia ducal dedicándole varias obras como las coplas manriqueñas (éstas específicamente a la duquesa de Alburquerque siendo ella virreina) y años más tarde su obra “La comedia del Amor más desgraciado, Zefalo y pocris” (Esther Murillo Caballero, *op. cit.*, pp. 4-5).

⁷ Cf. Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, UNAM, México, 1994, t. 1, p. lxxvi.

relativa, no deja de ser sorprendente que a los dieciocho años haya destacado entre poetas como Sandoval y Zapata, Francisco Bramón, María Estrada y Medinilla, Guevara y Ramírez de Vargas.

En 1660 regresó a España con el virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, y se instalaron en la corte de Madrid. Ahí estableció contacto con Calderón de la Barca. Fue este encuentro –según lo relata Vera Tassis– “tan aventajoso al feliz contacto de su erudición, que a pocos días lograron sus Comedias en esta Corte muchos merecidos aplausos, empleándole los primeros Señores della en las más célebres fiestas de sus Reales majestades” (Prólogo, *Cýthara...*, p. 4)⁸.

Salazar y Torres salió de Madrid hacia Alemania para acompañar al Duque de Alburquerque en las bodas de la princesa Margarita con Leopoldo I, emperador de Alemania. Ahí dedicó a la futura emperatriz las obras *Real jornada* (a la que Beristáin llama *Itinerario de la emperatriz*) y *Epitalamio* (las dos, hasta ahora, inéditas y perdidas). Posteriormente pasaron a Sicilia, donde su gestión duró de 1667 a 1670. El Duque lo nombró sargento mayor de la provincia de Agrigento y más tarde capitán de armas. Durante esta estancia escribió *Zéfalo y Pocris*, una de sus obras maestras. Salazar regresó a Madrid donde lidió con las envidias de muchos que se regocijaban de que –según Vera Tassis– “fue [...] en su corta vida desposeído de los bienes temporales”. Murió en 1675 por una larga enfermedad que lo dejó “extenuado y atrófico [...] pero sin perturbación del sentido pues selló su vida [...] celebrando sus postrimerías [...] con la comedia que intituló, *El encanto es la hermosura*”⁹.

Según Juan de Vera Tassis, Salazar y Torres dejó inéditas las siguientes obras: *La Jornada de la señora Emperatriz de Alemania y Epitalamio a sus bodas reales*; dos autos sacramentales y una comedia burlesca; una jornada de la Comedia de *Minos y Eritomartis*; un

⁸ Salazar fue uno de los dramaturgos favoritos de Mariana de Austria. El Duque de Maura cuenta cómo Fernando Valenzuela (encargado de organizar el esparcimiento en Palacio Real) “[...] estimulaba a Matos Frago, Salazar y Torres y aun al venerable Calderón de la Barca a que aguzasen el ingenio para lucirlo estrenando obras” (Gabriel Maura y Gamazo, Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, t. 1, p. 200).

⁹ Agustín de Salazar y Torres dejó inconclusa esta comedia (conocida también como *La segunda Celestina* o *El hechizo sin hechizo*) dedicada al natalicio de Mariana de Austria. Existen dos versiones de la obra, en la llamada *El encanto es la hermosura* Vera Tassis completa el tercer acto y termina la obra; en la intitulada *La segunda Celestina* se indica el punto donde Salazar dejó de escribir y es terminada por un autor anónimo que supuestamente disintió con la versión de Vera Tassis. Existe una controversia en torno al tema de la autoría del anónimo, pues para muchos el final anónimo es de Sor Juana. Efectivamente Sor Juana escribió un final. El problema surge con el hallazgo del manuscrito anónimo. Para algunos (Antonio Alatorre y Georgina Sabat) es sólo una variante encontrada que no pertenece a Sor Juana, mientras que para otros (Octavio Paz y Guillermo Schimidhuber) sí lo es. Para más datos véase Esther Murillo Caballero, *op. cit.*, pp. 113-121.

tratado titulado *Espejo de la Hermosura*; dos fábulas jocosas¹⁰, una octava y un romance respectivamente; *Los metamorfoseos mexicanos* a imitación de Ovidio; la loa para la comedia de *Thetis y Peleo*. Por su parte, Beristain¹¹ da noticia de un “drama virginal” para la Universidad de México, intitulado *La destrucción de Troya*. Por otro lado, Alfonso Méndez Plancarte reproduce en su antología el “Romance al escudo de María” con el cual participó en el mencionado certamen de 1654 y que no aparece en la *Cýthara de Apolo*.

2.1.1 Poeta de academia

Como bien señala Edna M. Benítez “sin duda los puestos que ocupó don Marcos pusieron en contacto a su sobrino –desde muy temprana edad– con los centros depositarios del poder político y cultural: la Iglesia y la corte”¹². Su temprano acercamiento a las cortes, primero a la de Nueva España y posteriormente a la de Madrid y Sicilia contribuyeron a su formación académica. Salazar se movió en todos los cenáculos donde el escritor podía adquirir el nombre de poeta.

Es evidente que los estudios críticos más recientes han dado más realce a su obra dramática. Consideramos que su producción se ha definido por la importancia de los espacios donde se desarrolló: sus obras dramáticas para la corte (principalmente para Mariana de Austria) y su poesía para los certámenes y las academias (certámenes convocados en Nueva España y academias españolas). Tal vez esta perspectiva crítica ha hecho deslucir su poesía. Si bien la calidad de sus obras dramáticas se ha tomado en cuenta, no la calidad de su producción poética. A esta falta de interés habría que añadir la consideración adocenada –que mencionamos en el capítulo anterior– de los epígonos de Góngora en Nueva España.

Sin duda la corte¹³ fue la que albergó sus obras dramáticas y la que le dio lustre de dramaturgo. Pero al mismo tiempo, este ambiente áulico también le abrió las puertas en distintas academias, donde pudo desarrollar su vena poética. Podemos asegurar su vínculo con academias

¹⁰ “Entre las obras inéditas del autor que nos ocupa [Salazar y Torres], llama la atención una intitulada «Fábulas joco-serias», por ser la primera de este género que hemos visto citada, tratándose de autores mexicanos o que figuraron en México” (Francisco Pimentel, *Historia crítica de las ciencias y artes*, Oficina Tipográfica, México, 1898, p. 153).

¹¹ *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, s.v.

¹² “La poesía de Agustín de Salazar y Torres”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1998, p. 1.

¹³ Aunque la corte era un espacio elitista, al mismo tiempo era el espacio oficial que regía la producción poética y que calificaba, a través de la recepción, la calidad de la obra.

por los epígrafes de cuatro poemas publicados en la *Chýtara de Apolo*: “Oración que escribió el autor siendo presidente de una academia” (*Chýtara*, 24-33)¹⁴; “Asunto jocoso que se dio al autor en una Academia, y explica en las mismas redondillas” (*Chýtara*, 24-33); “Canción heroica. Describe un amanecer, hallando al salir el sol a Cintia dormida debaxo de un jazmín. Fue asunto de Academia” (*Chýtara*, 9-10); “Pruébese que el amor sin correspondencia puede ser perfecto. Fue asunto de Academia” (*Chýtara*, 166)¹⁵. Según Cejador “Su nombre se halla en todas las academias y certámenes de su tiempo”¹⁶.

Ahora bien, es importante describir su escritura de acuerdo con el público receptor, en tres instancias: la corte, el público de los certámenes y los contertulios de las academias. No olvidemos la advertencia que hace Vera Tassis en la *Chýtara de apolo*: “A la juventud *estudiosa* ofrezco estas póstumas poesías [...] donde hallará el ingenioso deliciosas flores, *el Docto* sazoados frutos y *el Sabio* fecundísimas luzes en elocuciones, conceptos y sentencias: si fuere ignorante el que las leyere, sólo tropezará con sombras, asperezas y confusiones en tropos, frasis y figuras”¹⁷. Constatamos que los poemas están dirigidos a un público culto, la minoría a la sombra de la iglesia, el palacio y la universidad. Por tanto es pertinente insertar la escritura de Salazar y Torres en un contexto académico: leerla en esa clave. El mismo modelo gongorino, que de entrada predisponía a la erudición, le permitió moverse cómodamente en este tipo de ambientes.

Sus poemas tienen rasgos académicos, aun aquellos que no fueron ocasión de una Academia. Pero, ¿cuáles son esos rasgos? No olvidemos que estas reuniones desde el

¹⁴ Este poema muestra indicios de que participó en una academia en Nueva España cuando formaba parte de la corte virreinal del Duque de Albuquerque. Cf. *supra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas” n. 64.

¹⁵ “Agustín de Salazar y Torres participó en las siguientes academias: «Días sagrados y geniales celebrados en la Canonización de S. Francisco de Borja. Por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Y la Academia de los más celebrados Ingenios de España. Año de 1672». Entre los setenta y nueve poetas que contribuyeron al Certamen con sus composiciones se encuentran Calderón de la Barca, Juan Vélez de Guevara y Francisco de la Torre; «siendo Don Agustín premiado en primer lugar» [...] En el año 1674 Salazar participó junto a Juan de Matos Fragoso y Francisco de la Torre –entre otros– en la «Academia que se celebró en día de pasqua de Reyes, siendo Presidente Don Melchor Fernández de León». La última academia de la que tenemos constancia que participó nuestro poeta se llevó a cabo en Madrid nueve meses antes de su muerte: «Academia que se celebró por Carnestolendas jueves 21 de febrero de este año de 1675. En casa del Licenciado D. Gabriel de Campos abogado de los Reales Consejos, que fue Presidente de ella» (Edna Margarita Benítez Laborde, *op. cit.*, pp. 22-23).

¹⁶ Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Gredos, Madrid, 1935, t. 5, pp. 207-208.

¹⁷ Las cursivas son mías.

Renacimiento servían para el cultivo de las artes, letras y ciencias. A diferencia de la enseñanza universitaria –según lo refiere José Sánchez– las academias llenaban la necesidad del trato y comunicación con las personas ilustradas¹⁸. Sin embargo, existen opiniones peyorativas acerca del ejercicio poético desarrollado en estos cenáculos. El primer rasgo es la restricción temática, el segundo la versificación forzada y, por último, la exigencia de imitar a los poetas clásicos y a los de moda. No obstante, la limitación temática no era tan “restrictiva” como ahora pensamos. Los temas académicos podían ser de distinta índole, desde el más solemne hasta el más satírico¹⁹. Como bien señala Edna Margarita Benítez, “el amplio registro de temas es evidente y el denominador común de estas composiciones lo constituye el que fueron leídas en una tertulia literaria o escritas para semejante ocasión”²⁰. Nótese que la importancia de la producción académica no radica en los elementos restrictivos que la han definido. El énfasis debe estar en que estos espacios no eran sino el comienzo de una labor letrada –parte de los *studia humanitatis*– que necesitaba establecerse con cánones y reglas (de aquí los prejuicios decimonónicos).

Recordemos que las academias literarias fueron populares en el siglo XVII²¹ y tenían una influencia estimuladora y creativa. Estas reuniones acogían y divulgaban la labor poética en una constante búsqueda de erudición que consistía en imitar a los grandes. Sobre todo porque se pretendían que fueran reconocidas como verdaderos centros del saber y no una mera reunión de ociosos. Con esta finalidad mostraban –ya fuera en algún verso dedicado a la Academia o en sus postulados²²– que entre los que concurrían había una variedad de profesiones. Salazar y Torres, a este propósito, en uno de sus poemas intitulado “Oración que escribió el autor siendo Presidente

¹⁸ Además, las reuniones podían ser de una sola sesión, organizada para conmemorar algún acontecimiento de importancia o para discutir algún tema; o periódicas con disposiciones conocidas, aprobadas por los concurrentes (José Sánchez, *Las academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, p. 12).

¹⁹ “De hecho, la investigación que han llevado a cabo el grupo de Edad de Oro en la Biblioteca Nacional bajo la dirección de Pablo Jauradle, comprueba la dificultad de intentar una codificación temática de la poesía académica” (Anne J. Cruz, “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, 17, 1998, p. 53).

²⁰ Edna Margarita Benítez, *op. cit.*, p. 12.

²¹ José Sánchez, *op. cit.*, p. 12.

²² Por ejemplo los estatutos de la Academia Pítima, fundada en Zaragoza en 1508, señalaban: “pues por huir esto [la ociosidad] conociéndolo y para no perder tan buena ocasión como la que se tiene de tan honrada compañía me ha parecido juntar a Vms. para dezilles cómo para remediar el mal que este enemigo común nos podría hacer...y para esto me parece a propósito que pues entre los que concurrimos aquí ay variedad de profesiones que para tratar dellas y comunicar (lo que uno save) con el otro escogiéremos alguna ora del día adonde por vía de repetición uno de nosotros por su turno dijere algo dello que a estudiado con que sería pasar por más gusto la sequedad y pesadumbre del Aldea” (Anne J. Cruz, *art.cit.*, p. 53).

de una academia” enlista una serie de académicos –quienes contribuían a enriquecer el ejercicio poético– y alaba su profesión:

Y su trato hermoso
conduce a la feliz Academia,
y a los Ingenios de ella soberanos
(que elogios mas que humanos
han merecido en nuestras atenciones)
estas justas repite aclamaciones.
Atended, pues, a los sagrados coros,
doctos cisnes canoros,
con alabanças suyas os arguyo,
la voz es mía y el aliento es suyo.
La Geometría del Conde
ilustre dixo al infante
que las líneas de lo noble
tuvieron centro en su sangre.
Y a ti también, gran Fernando,
de continuo he de alabarte,
pues de aquesta línea en ti
son infinitas las partes.
La Rethórica eloquente,
¡oh gran don Pedro Velázquez!
buscava hipérboles tuyos,
y fue el mayor el no hallarle.
A don Gerónimo cupo
la Astrología, que sabe
que sus generosas prendas
son del Cielo, por amables.
La Aritmética de Peña
dixo que el número grande
de la fama pudo sólo
su nombre multiplicarle.
La Lógica dixo ansiosa:
justo es que a Guevara alabe,
pues en el árbol de Apolo
es predicamento aparte.
A ti, grande don Juan Vélez,
la Música, al elogiarte,
en lugar de pulsar cuerdas,
pulsava dificultades.
De don Joseph Trexo dixo
que en sus versos y discantes
sola la Música halló
vozes agudas y graves.

De ti ingenioso Avilés,
dixo a tus gracias notables
que aunque en número son muchas,
que todas son singulares.
La Gramática elogiava
a don Alonso, pues ágil
a Elicón por *Musa Musae*
subió, sin que declinasse.
Para copiar a don Pedro
Muñoz los pinceles graves
cogió la pintura, y no
pudo jamás imitarle.
En mí, ni partes hallaron,
ni arte ingenioso que darne,
que con tan grandes Ingenios,
ni yo tengo arte, ni parte (*Cýthara...*, p. 32-33)²³.

Salazar y Torres ha sido calificado como poeta de academia, no sin dejar de atribuirle aquellos prejuicios, que, sin duda, han empañado su producción²⁴. Nuestro autor era un humanista que buscaba centrar su arte en un lugar eminente, rumbo a una “profesionalización”. Su labor como poeta es redonda, no sólo es un versificador, tiene auténtica vena poética. Así lo describe Calderón en su elogiosa aprobación de la *Cýthara de Apolo... Primera parte*:

[...] y aunque para su aprobación traían consigo los merecidos aplausos, que lograron en su vida, no por eso omití examinarlas a la segunda luz, por la distancia que ay desde lo que se oye *in voce*, a lo que *scriptis* se censura; y aviendo hallado en ellas, no sólo quanto imaginaba prometido; pero mucho más de lo que esperaba imaginando, assí en lo grave de sus heroycos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos; y finalmente , lo ingenioso de sus inventivas, sin átomo que repugne a la pureza de la fe y las buenas contumbres[...](*Cýthara...*, p. 5)

²³ Véase *supra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

²⁴ Ares Montes –uno de los pocos críticos que ha estudiado la obra poética de Salazar y Torres– al hablar de su poesía se refiere enfáticamente a estos prejuicios: “La poesía de Salazar y Torres es académica, quiero decir, de Academia literaria como debió serlo, en su mayor parte, la poesía española del siglo XVII. Aquellas reuniones, que alguien llamó de ociosos, desempeñaron un importante papel social y literario, y, en este último aspecto, son el equivalente de las revistas poéticas de nuestros días. Nacida, en gran parte, por no decir en su totalidad, del pie forzado de unos temas propuestos con anticipación, esta poesía, por fría e insincera, carece de calor humano y afectividad y sólo puede salvarla su logro formal o, en ciertos casos, la carga afectiva con que, por un determinado estado de ánimo personal queramos enriquecerla” (“Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, *Revista de Filología Española*, 44, 1961, p. 293).

Además, su poesía cumple con los requisitos de las preceptivas del momento, pues imita a los grandes, deleita y enseña²⁵, según lo describe Vera Tassis:

Sus metros fueron los más dulces y heroicos, sus pensamientos los más delgados, sus inventivas las más adecuadas a la música, sus elocuciones y frasis las más crespas, sus versos los más suaves para el oído, su imitación la más eficaz para mover los mortales: que el verso no hace la poesía, sino la ficción imitadora [...] consiguió *deleitando y enseñando* mezclar lo dulce con lo provechoso. Llevándose la gloria que ofrece Horacio a ingenios semejantes (*Cýthara...*, p. 7).

No olvidemos su participación en el certamen de la Inmaculada Concepción en 1654, donde con una de sus primeras composiciones, se le vio contender con poetas de la talla de Francisco Bramón, María Estrada de Medinilla, Luis de Sandoval Zapata, entre otros. Recibió el primer lugar en el tercer certamen en el que se pedían: “doze redondillas de pie quebrado, significando en ellas el miedo con que quedó el demonio después de vencido”:

Poeta soy desdichado,
pues quando quiero escritillas
con mis proprias redondillas
he quebrado.
Y de hazellas, aunque veo
que en haziéndolas tendré
mil que conozcan el pie
que cojeo.
Ea, ya estoy empeñado;
empiésolas, vaya pues:
por dios que el assumpto es
endiablado.
Fiero dragón, con él hablo,
esté atento; quién creará
que en aquesta copla está
el diablo²⁶.

La participación de Salazar y Torres llamó la atención entre las demás composiciones, pues ninguna mostraba estos juegos de ingenio. Su reconocimiento generalizado como poeta, por parte de letrados de su tiempo, se vuelve relevante ante el juicio negativo –reciente– de su producción lírica académica. Su participación en academias sólo denota dos cosas: primero, la búsqueda de

²⁵ Como lo vimos en el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”, las características de la labor poética según la preceptiva horaciana eran enseñar, deleitar y mover o maravillar.

²⁶ Juan de Guevara, *Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654, s.f.

un espacio donde podía cultivarse literariamente, y dar a conocer su poesía; la segunda, otorgarle un lugar a su producción dentro del canon y las normas aceptables de escritura de la época. Seguramente es en estas reuniones donde Salazar empezó a ensayar y a desarrollar su gusto por la poesía gongorina, pues ya para este periodo era Góngora modelo imprescindible²⁷.

Ahora bien, como lectores modernos la participación de Agustín de Salazar y Torres en sociedades literarias nos da la pauta para establecer la clave en que debemos leer su poesía; y ésta es la poética renacentista de la imitación, que es otro de los prejuicios de la producción académica, junto con la versificación forzada. Estos dos aspectos son parte –y se debe entender así– de la poética y estética del momento²⁸.

2.2 Góngora en la poesía de Agustín de Salazar y Torres: la poética de la imitación

Agustín de Salazar y Torres es uno de los pocos poetas que ha sido elogiado –conservando la medida– por la crítica decimonónica. Ya lo señalaba Menéndez Pelayo: “Nutrido con tal leche literaria [la influencia gongorina], todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra vez, como en su linda comedia *El Encanto es la hermosura*, que mereció ser atribuida a Tirso, y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del día*”²⁹. Por su parte, más recientemente, Alfonso Reyes encontró relieve en Salazar y Torres; advirtió el “buen habla” y “musicalidad” de las composiciones poéticas con las que participa en el certamen de 1554: “Usa con igual soltura el lápiz, la acuarela y el óleo, y va de las risas a la gravedad religiosa”³⁰. Alfonso Méndez Plancarte, el antologador –por antonomasia– de los poetas novohispanos, lamentó que su obra “apenas si [había] llegado a justipreciarse[...]³¹.

²⁷ Véase *supra*, el apartado “Modelos canónicos”.

²⁸ Véase *supra*, el apartado “Modelos canónicos”. Se mostraba erudición al lograr imitar a los grandes. Éste fue un ejercicio común en la época de la escuela humanística, pues, al mismo tiempo, era manifestar una admiración y fijar filiaciones literarias (cf. Emilio Carilla, “Literatura barroca como contención y alarde”, *Anuario de letras*, 5, 1965, 93-105).

²⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, pp. 71-72.

³⁰ A. Reyes, *Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1948, p. 78.

³¹ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, UNAM, México, 1945, t. 1, p. Lxxv.

Por otra parte, la obra poética y el ingenio de Salazar y Torres no han sido tan encarecidos y recordados como su precocidad intelectual. Resulta, para muchos estudiosos, más sorprendente ésta que su obra. Es socorrida la anécdota que cuenta Vera Tassis: “en aquel sabio colegio de la compañía de Jesús, teniendo aún menos de doze años³² de edad, después de aver recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordovés, fue comentando los más oscuros lugares, desatando las más intrincadas dudas y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se avían ejercitado en su inteligencia y lectura” (Prólogo, *Cýthara*..., p. 8). Este pasaje es importante por la perspectiva desde la que abordaremos toda la obra de Salazar y Torres (como gran seguidor de Góngora): “[...] poeta suelto, festivo; pero desde México trajo el gongorismo bien metido en el cuerpo”³³. Tempranamente comenzó a asimilar todos los elementos de la poética gongorina. Sin embargo, además de esta razón existen otros argumentos para considerarlo epígono. Con esto no tratamos de reducir la poesía de Salazar y Torres a un mero catálogo de giros gongorinos. Su poesía también está inserta en toda una tradición. Por un lado la emblemática –cuyo origen estaba en el humanismo renacentista– y, por otra, el petrarquismo³⁴. Octavio Paz acierta al describir su obra como “un abanico de influencias; se mueve sobre todo entre Góngora y Calderón pero estas poderosas personalidades no lo aplastan”³⁵. Existe razón suficiente para admitir que hay una voz propia en la poesía de nuestro autor: su ingeniosa forma de entrelazar temas y tópicos gongorinos, además de ciertos hallazgos métricos que veremos posteriormente.

A grandes rasgos encontramos en su producción elementos de la poética gongorina tales como: léxico, cultismos sintácticos, construcciones con hipérbatos y acusativo griego, supresión de términos, metáforas, referencias mitológicas, abundancia de tropos, alusiones y perífrasis. Los rasgos anteriores no son exclusivos de nuestro poeta, son características que adquirieron muchos de los que cultivaron el estilo gongorino. Entre los seguidores de Góngora, por una parte, encontramos a los versificadores (peninsulares o novohispanos) que siguieron el modelo, lo llevaron al extremo y se expresaron desde un ingenio impenetrable; Antonio Alatorre describe

³² La edad es cuestionable por los datos anteriormente mencionados. Sin embargo, no deja de sorprender su precocidad.

³³ Julio Cejador y Frauca, *op. cit.*, t. 5, pp. 207-208.

³⁴ Para información sobre la emblemática y el petrarquismo en la poesía de Salazar y Torres, véase Edna Margarita Benítez, *op. cit.*, pp.104-134.

³⁵ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, p. 81.

que “lo que durante tantos decenios hicieron los poetas fue ir siempre *plus ultra*, que era, evidentemente, lo que exigían sus oyentes (y sus lectores): más y más elaboración, más y más ingenio, más y más barroquismo, hasta llegar, si posible era, al *non plus ultra*”³⁶. Por otra parte, hallamos a los poetas que, al imitar, asimilaron el modelo y después lo reelaboraron dando a luz cierta novedad ingeniosa. En este segundo grupo se encuentra Agustín de Salazar y Torres.

Como lo mencionamos en el capítulo anterior, el gongorismo llegó a América en *romanceros* que circularon tempranamente y, para 1608, muchos de sus poemas se dieron a conocer en *Flores de poetas ilustres* publicado por Pedro de Espinosa³⁷. Seguramente Salazar tuvo contacto con algunos de estos textos en la universidad como estudiante del colegio jesuita, donde se ensayaba la imitación de los autores clásicos y de los que estaban de moda, o por su contacto con la península a través de la corte y las academias a las que perteneció.

Entre sus poemas de inspiración gongorina encontramos un centón sacro con el cual participó en el Certamen de la Inmaculada Concepción en el que “describe la visión del capítulo doze del Apocalypsi, con solos versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*”. Por supuesto es un buen ejemplo para mostrar cómo se adecuaban los valores expresivos gongorinos al pensamiento religioso imperante:

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
solicitando, en vano,
las alas sepultar de mi ossadía,
audaz mi pensamiento
su canoro dará dulce instrumento
son de la Ninfa un tiempo, aora caña,
si ya la erudición no nos engaña,
émula de las trompas su armonía;
el séptimo Trión, de nieves cano,
el rico de ruínas Océano;
la adusta Libia sorda, aún más lo sienta
que los áspides fríos que alimenta.
[...]
¡O ponzoñosa vívora, escondida
de verde prado en oloroso seno,
esphinge bachillera
y sierpe, al fin, pisada!

³⁶ “Avatares barrocos del romance”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 55.

³⁷ Véase *supra*, el apartado “Modelos canónicos”, n. 31.

¡O pájaro de Averno! (*Cýthara...*, pp. 259-262).

Notamos que nuestro autor abrevó, principalmente, en tres obras de Góngora: el *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico*. En primera instancia el poema alude a la visión del Apocalipsis de la Mujer, el Niño y la serpiente³⁸. Como en las *Soledades*, Salazar utiliza la silva como forma métrica pero con la peculiaridad de los pareados que, tratándose de un centón, implicaban mayor dificultad. Aunque en algunas estancias rompe la regla y pone dos versos juntos, el poeta logra entreverar ingeniosamente los versos gongorinos.

José Ares Montes califica este centón como un ejercicio memorístico ingenioso de “hinchada vacuidad”³⁹. Sin embargo, aunque en esta composición vemos a un Salazar avasallado por las formas poéticas gongorinas, hallamos una novedad temática al inicio: se trata de la inserción del tópico sobre la audacia del pensamiento del poeta, depositada en la imagen de Ícaro. Esta figura mitológica, junto con la de Faetón, fue usada por los poetas clásicos⁴⁰ y por la mayoría de los autores del Siglo de Oro, para simbolizar una empresa fallida, entre otras la del amor, que se acometía con osadía. Góngora la utilizó en las *Soledades*⁴¹ (versos 135-140) en este tenor:

[...] quien me da fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastros en tus ondas más que en tus arenas.
Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado su nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

El joven peregrino es desdeñado por la mujer que ama y cuenta sus infortunios amorosos a unos pescadores. En esta estancia, como parte de la tradición, Góngora utiliza la imagen de Ícaro. La interpretación de estos dos mitos (Ícaro y Faetón) como símbolo del riesgo digno de tomar, en

³⁸ Capítulo en el que se apoyó la teología mariana para instituir el misterio de la Inmaculada Concepción. Cf. Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999.

³⁹ Art. cit., p. 298.

⁴⁰ Estos dos mitos llegan a la literatura moderna a través de Ovidio (cf. Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, C.S.I.C., Madrid, 1961, p. 57).

⁴¹ Utilizo la edición de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994. En adelante sólo indico el nombre y los versos.

cuanto al vuelo poético e intelectual, es relieve temático en el poema de Salazar y Torres. Los mismos versos de Góngora, pero utilizados en un sentido metapoético. Es decir, el poeta reconoce la grandiosidad de la empresa poética⁴² (al mismo tiempo que escribe de ella) y con una falsa modestia predice la posible ruina de su ejercicio intelectual. Encontramos en otro poema este tratamiento de la figura mitológica, intitulado “La oración que escribió el autor siendo presidente de una academia”:

Bolava el pensamiento generoso
a la región de luzes ambicioso,
en alas del deseo
(¡o felice Museo!);
del Sol olló la ardiente monarquía,
sin advertir su bárbara osadía,
que de atrevidas plumas
escarmientos observan las espumas (*Cýthara...*, p. 24).

Con los ecos gongorinos Salazar nos presenta, en los dos casos, sus credenciales de poeta-humanista y la forma en que piensa acometer su empresa poética: esa “osadía”, a pesar de todo, siempre será un intento glorioso:

Sin reservarme mariposa al fuego
dulcemente encendido;
no recelé castigos de atrevido
porque en mí solamente ser podía
mérito la osadía (*Cýthara...*, p. 24).

A reserva de lo que conllevaba la factura de un centón: el ingenio para hilar con coherencia los versos, por un lado, y la restricción temática, por otro, nuestro autor se permite ciertas “audacias del pensamiento” y aporta una nota personal al estilo de Góngora. Sin embargo, esta nueva perspectiva poética del mito no se atribuyó a Salazar y Torres sino a Sor Juana en su *Primero sueño*⁴³, pues sólo escrito con tan insigne pluma pudo haberse dado a conocer.

Encontramos otro ejemplo de anunciada emulación en la “Soledad a imitación de las de Don Luis de Góngora”. Esta composición, más que nada evocativa del ambiente idílico pastoril,

⁴² Una vez más es una apología del ejercicio poético. El poeta quiere ennoblecer su oficio y formar parte de una elite cultural por medio de la profesionalización del ejercicio poético. Cf. *supra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

⁴³ No es el único caso en el que Sor Juana sigue de cerca los versos de Salazar y Torres. Para la relación entre la obra de Sor Juana y Salazar y Torres, véase Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, en prensa.

es un despliegue de la mayoría de los recursos estilísticos de la poética gongorina (hipérbatos: “Del blanco cisne la progenie hermosa”; alusiones mitológicas: “un Adonis robusto”, “Un Alcides hermoso” y combinaciones “sí, no” “tanto, cuanto”, entre otros recursos):

Del blanco cisne la progenie hermosa
iluminava el sol con rayos de oro,
la imagen luminosa
dexando opaca del fingido Toro,
cuando del lecho de nevada espuma,
segunda de las ondas citerea,
de alfójares bañada,
si no de quanta perla coronada
concha parió eritrea,
se levantó la Aurora,
por cuya luz primera
tanta la saludó turba canora,
música, digo, pluma
de pintada armonía,
quanta huyó de la nueva luz del día
multitud luminosa
de la más tachonada ardiente esfera...
Destrenzó, pues, el Alva la melena,
cuyo sacro rocío
en perla vio quaxado,
no en concha nacarada,
en hoja, sí, de nácar congelada (*Cýthara...*, p. 34).

De entrada el poema describe el amanecer en un tópico *locus amoenus* en donde yace el cuerpo dormido de la ninfa Cianes; conforme amanece, los rayos del sol la despiertan; al ir al río, un jabalí la amenaza, sin embargo, un joven la salva; por último Cianes y su salvador se enamoran. Lo más relevante de estos 153 versos es la forma, que por medio del encadenamiento de profusas imágenes, logran hacer un homenaje, nada despreciable, a la obra del maestro cordobés. Martha Lilia Tenorio advierte que en este poema “formalmente, Salazar vuelve a separarse de su modelo al acercarse demasiado las rimas e, incluso, recurrir repetidas veces a los pareados. La razón de este recurso sonoro es que Salazar no alcanza la perfecta y precisa trabazón de Góngora”⁴⁴. Por otro lado, aprovechó lo más expresivo que le ofrecía la lengua poética de su insigne modelo: la perífrasis. Con base en ese recurso logra crear una atmósfera gongorina con figuras mitológicas:

⁴⁴ *Loc. cit.*

“Las que Ceres dio confusas alas” para aludir al búho, “nocturna tropa de aves”⁴⁵ a los murciélagos; “el susto de Venus” “el segundo terror de Erimanto / del planeta celoso” para referirse al jabalí, entre otras.

Aun siendo una imitación declarada no deja de sorprender la plasticidad de su lenguaje poético, pues aparecen referencias a metáforas de las *Soledades* como la de los versos 533 y 633 respectivamente: “Pintadas aves, cítaras de pluma” o “cual de aves se caló turba canora”; transformadas en tres versos: “Tanta la saludó turba canora / música, digo, pluma / de pintada armonía”. Aquí utiliza el recurso de la sinestesia porque las aves ya no son las pintadas sino la armonía. La descripción idílica de los amaneceres gongorinos es evidente en la mayoría de las creaciones de nuestro autor, en ésta ocupa 115 de los 153 versos. Otro ejemplo de este tipo de evocación está en una canción heroica en la que “describe un amanecer, hallando al salir el Sol a Cintia dormida debaxo de un Jazmín”:

La noche en las espumas sepultada,
ahuyentando las nieblas horrorosas
el aurora salió de blancas rosas,
y de violas azules coronada;
dexó de Tetis la campaña fría,
y dividiendo el rocicler el día,
afrentados los Astros superiores,
aun las luzes huyeron, como horrores
al correr las cortinas carmesíes;
los verdes troncos coronó de perlas,
desplegando los labios a cogerlas,
roxos claveles, blancos alhelíes,
vida del prado son, alma del viento.
en voces, aunque bárbaras, süaves,
el acorde conento de las aves
saludaba sin arte su belleza;
si bien, prudente la naturaleza
procuraba excederle,
porque también es arte no tenerle,
sucedió al fin el Sol al Alva fría,
y entre cerúleos velos,
el cóncavo dorando de los cielos,
de tanto resplandor se formó el día (*Cýthara...*, p. 9).

⁴⁵ Nos recuerda al verso 39 del *Polifemo*: “Infame turba de nocturnas aves”. Utilizo la edición de A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984. En adelante sólo indico el nombre y los versos.

Esta no es una composición cuya finalidad sea la imitación confesada como en el caso de los dos poemas anteriores. No obstante, observamos el mismo movimiento descriptivo del amanecer idílico gongorino. Hallamos una alusión al *Polifemo* “que es rosas la alba y rosicler el día” (verso 5) en “y dividiendo el rocicler el día”. Encontramos otra perífrasis en “y de violas azules coronadas” que tiene sus antecedentes en los versos 437-438 del romance de “La ciudad de Babilonia”: “De violas coronada / salió la Aurora”. Además de los versos bimembres tan característicos de la poesía gongorina: “vida del prado son, alma del viento” o “aun sin el alma, su beldad ardía”. La descripción de los amaneceres es un recurso recurrente en Salazar y Torres hasta el punto que él mismo parodia este tipo de composiciones⁴⁶.

Una composición más que tiene sus bases imitativas en el *Polifemo* y en el romance de “La ciudad de Babilonia” es la “Fábula de Adonis y Venus”. El segundo romance más ambicioso, según Ares Montes, y “ápice del gusto culterano”, según José María de Cossío⁴⁷. Este poema ha sido criticado por la cantidad de neologismos, el recargamiento de alusiones mitológicas, latinismos, noticias eruditas y por la oscura dedicatoria a la duquesa de Albuquerque que abarca seis de las cuarenta y siete cuartetas de las que consta el romance. Martha Lilia Tenorio advierte que “el problema es que sólo un genio como el de Góngora podía encriptar esa cantidad de complicaciones (lingüísticas, metafóricas, sintácticas) sin, aparentemente, alterar la llaneza del romance y el desenfado del relato”⁴⁸.

Al igual que en la “Ciudad de Babilonia”, la forma métrica es un romance con la misma asonancia u-o⁴⁹:

Hermosísima duquesa,
en turbado mar fluctúo,
válgame ser de tu norte
observante Palinuro.
Y libre el baxel de escollos
en felice puerto surto,
burlará sonoros euros,
si patrocinas mi assumpto.

⁴⁶ Cf. *infra*, el apartado “Poesía burlesca: parodia y desacralización de tópicos”.

⁴⁷ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, p. 652.

⁴⁸ Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, art. cit.

⁴⁹ Luis de Góngora, “La ciudad de Babilonia...” en *Romances*, ed. A. Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 2, p. 360.

En esta entrada dirigida a la duquesa de Albuquerque es curioso encontrar referencias a las imágenes del soliloquio de Píramo dirigido a la pared (versos 233 al 352):

«Barco ya de vistas –dijo–,
angosto no, sino augusto
que velas hecho tu lastre,
nadas cuando más surto:
poco espacio me concedes,
mas basta, que a Palinuro
mucho mar dejó ver,
el primero surco.
Si a un leño, conductor
de la conquista o del hurto
de una piel, fueron los dioses
remuneradores justos,
a un bajel que pisa inmóvil
un mediterráneo enjuto
con los suspiros de un sol,
bien le deberán coluros;
tus bordes beso piloto,
ya que no tu quilla buzo,
si, revocando su voz,
favorecieres mi asunto».

Las dos composiciones, usando metáforas náuticas⁵⁰, se refieren a una empresa que se quiere iniciar con el permiso de alguien. Al contrario de Góngora, Salazar utiliza su dedicatoria para hablar (con menos caudal expresivo y con menor logro), una vez más, de su empresa poética, la cual se servirá de los favores de la duquesa.

En seguida entra la descripción del prado:

Ciñen mirtos selva verde,
cuidado de Flora en cuyos
esmaltes admira el Cielo
de su beldad un dibuxo.
Presenta hermosa excepciones,

⁵⁰ El uso de estas metáforas no es ninguna novedad. “Las metáforas náuticas pertenecen originalmente a la poesía. Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo. Hacer poesía es «desplegar las velas» (*vuela dare*: Virgilio *Geórgicas* II, 41), y al final se recogen las velas [...] El poeta épico navega en un gran navío por el ancho mar, el lírico por una barquichuela y por el río. Así Febo, al ver a Horacio deseoso de cantar hazañas épicas, le advierte severamente los peligros que encierra el Tirreno para las embarcaciones pequeñas [...] el poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel [...] a menudo los poetas se ven amenazados por vientos adversos y tempestades” (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México, 1955, pp. 189-190).

(merced del tiempo caduco),
a candores del noviembre,
a placideces de julio.

Fragancias la virgen rosa
al Aura espirante expuso,
ya prorrumpiendo rubíes
la esmeralda del capullo.

El imprudente Narciso,
del Cielo decreto justo,
yaze transformado en flor,
como belleza sin fruto.

En donde más adelante se lleva a cabo el encuentro entre Venus y Adonis:

Passava Venus a Gnido.
a ver desatar su culto,
de la thurífera Arabia
ostentaciones en humo.

Y viendo la verde Tempe,
donde, impelida del rudo
invierno, tiene en su sitio
la primavera refugio,

el carro dexa; a la selva
claveles creció purpúreos
su marfil, en breve engaste
de cinco argentados puntos.

Buela el Niño dulce abexa
a las rosas, que produjo
rigor estivo en su rostro,
vinculadas⁵¹ a ligustros;
y cayendo aguda flecha
(assí Amor remata el gusto),
tersa de cristal aljava
halló en el pecho desnudo.

Castigara al hijo Venus,
mas cometido el insulto,
con remos surcó de pluma
mares de vientos difusos.

Para concluir con la muerte de Adonis vestido por un jabalí:

⁵¹ Robert Jammes en su edición de las *Soledades* (ed cit., p. 390) explica el sentido que Góngora le da a vincular: “Palabra forense. La vinculación utilizada sobretodo para constituir mayorazgos, era la creación de un patrimonio inalienable, que se había de transmitir íntegro a los descendientes sucesivos (a quienes iba *vinculado*), para que se perpetuara en una rama de una familia el nivel económico y social de su fundador”.

Más siendo al fulgido acero,
 la piel defensivo escudo,
 trueno le asaltaba espumoso,
 rayo le fulmina ebúrneo.
 Cayó, qual Jacinto bello,
 y en el inclemente surco,
 cediendo al severo arado,
 inclina los ojos mustios.
 Venus al ¡Ay! retrocede,
 y en sucesivo diluvio
 debió el hermoso cadáver
 mil perlas a dos carbunclos (*Cýthara...*, p. 169).

El romance no narra todos los episodios completos de la fábula, sólo el encuentro entre los dos amantes, la partida de Venus en el carro de cisnes y la muerte de Adonis. A pesar de todas las valoraciones contrarias, Salazar vuelve a dar un tributo nada despreciable a Góngora. Ahora, la imitación es evidente en pasajes como “y cayendo aguda flecha” enviada por Cupido, que “tersa de cristal aljava / halló en el pecho desnudo” procedente de los versos 243 y 244 del *Polifemo*: “carcaj de cristal hizo, si no aljava /su blanco pecho, de un arpón dorado”. Y en versos como “en los cinco argentados puntos” o “en los labios amatuntos” provenientes de los versos 470 y 212 respectivamente de la “La ciudad de Babilonia”: “seis argentados puntos”, y “en los lilios⁵² amatuntos”.

Salazar en cada poema muestra la verdadera poética de la imitación: su poesía no vale solamente como muestrario de versos gongorinos, si no que su valor recae en cómo logra adecuar, de manera parafrástica, los pasajes, las metáforas y los giros expresivos gongorinos –tan gastados por los versificadores– a un nuevo referente. Es el caso de la novedad de la audacia del poeta en la figura de Ícaro, anteriormente comentado. Salazar logra dar frescura a tópicos gastados, sobre todo en su poesía burlesca, pero antes de entrar a ella veamos un ejemplo de esto en una composición seria. Salazar demuestra su atrevimiento poético en un soneto donde “celebra la brevedad de la vida de la rosa”:

Este exemplo feliz de la hermosura,
 que en purpúreos ardores resplandece,
 si a dar admiraciones amanece,
 a no dar escarmientos se apresura.

⁵² Antonio Carreira en su edición de los romances de Luis de Góngora (*op. cit.*, t.2, p. 414) indica que hay un manuscrito (AS) en el que se lee “labios”.

No miden los espacios su ventura,
 pues quando breve exhalación florece,
 de aplausos de la vista se enriquece
 y de injurias del tiempo se asegura.
 ¿Para qué más edad, si no mejora
 la pompa que en fragante incendio brilla,
 y a cada instante contrapone un daño?
 Sobrada eternidad es una hora,
 para ser en la muerte maravilla
 y no ser en la vida desengaño (*Cýthara...*, p. 53).

Como bien lo señala Edna M. Benítez “la larga serie imitativa del tema de Ausonio en la poesía hispánica culmina su trayectoria por ultramar en los admirables poemas de Bernardo Balbuena, Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz”⁵³. Desde el título mismo, Salazar transforma el tono elegíaco de la brevedad de la rosa en un motivo festivo. En un primer momento hace referencia al aspecto didáctico que insta a vivir la plenitud de la belleza tomando en cuenta el funesto destino: el *Collige, virgo* de Ausonio⁵⁴. Sin embargo, la moraleja no concluye porque nuestro autor se apresura a subvertir el tópico con los versos “A no dar escarmientos se apresura” “Y no ser en la vida desengaño”. Lo que indica que la muerte temprana no destruye la belleza y lozanía de la flor: “¿para qué más edad si no mejora?”, a lo que el mismo poeta responde “Sobrada eternidad es una hora, / para ser en la muerte maravilla”. Este soneto, de muy buena factura pues logra la unidad temática y formal, tiene que ver con una auténtica vena poética basada en el oficio de la emulación. Un verso basta para evocar a un poeta moderno y toda la tradición imitativa clásica: Góngora y Ausonio. Salazar logra dar otra perspectiva del tópico al usar un pasaje de la letrilla V de Góngora en el que expone la brevedad de la vida de las flores. En la descripción del alhelí encontramos el motivo principal del soneto de nuestro poeta:

El alhelí, aunque grosero
 en fragancia y en color,
 más días ve que otra flor,
 pues ve los de un mayo entero:
 morir maravilla quiero
 y no vivir alhelí⁵⁵.

⁵³ *op. cit.*, p. 88.

⁵⁴ Para más datos sobre este tema Véase *ibid.*, pp. 54-101 y Blanca González de Escandón, “Los temas del *carpe diem* y la brevedad de la rosa en la poesía española” *Dispositio*, 3 (1978), 243-293.

⁵⁵ Luis de Góngora, *Letrillas*, Castalia, Madrid, 1980, p.47.

Salazar se inspira en los versos “morir maravilla quiero / y no vivir alhelí”, y hace una paráfrasis de este pasaje para eternizar la belleza de la rosa: “sobrada eternidad es una hora / para ser en la muerte maravilla”: prefiere ese momento efímero siendo maravilla, a padecer los embates del tiempo. Sin duda, Góngora había introducido una variante, pero Salazar la introduce a toda una tradición liberando a la rosa de toda carga peyorativa: ejemplo de un fin funesto. Su poema es una creación auténtica porque está regido por una poética de selectiva y erudita acumulación de modelos. Esta novedad poética de Salazar y Torres también se hace oír en la pluma de Sor Juana, quien no se queda atrás y agrega elementos nuevos a la variante heredada de Góngora⁵⁶.

Hasta este momento nos hemos referido a novedades temáticas dentro del ejercicio de la imitación. En este sentido, no podemos dejar de mencionar las innovaciones métricas en poemas de impronta gongorina. Nos referimos al “Canto amebeo” en el que la expresión que evoca a Góngora rige la novedad métrica. Es decir, Salazar no cae en los juegos métricos fáciles, que hacían algunos versificadores, carentes de calidad expresiva. Nuestro poeta, a la manera de los versos 767-844 de la *Soledad primera*, escribe una sucesión de coros donde ensaya diversas formas métricas. Cabe recordar que el editor de la *Cýthara...*, a manera de proemio, hace referencia al canto piscatorio de la *Soledad segunda* para encarecer este tipo de creación en la pluma de su amigo. Y cita los versos 626 y 627: “¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo / alterno canto dulce fue lisonja”. Sin duda, la evocación del editor sirvió para sentar las bases de la composición en la poética de la imitación. Salazar, imitador confeso, evoca a Góngora y con él toda una tradición de poetas del canto amebeo: Teócrito, Virgilio y Garcilaso. No obstante, Robert Jammes advierte que la perfección del canto de Góngora aventaja a todos los modelos antiguos y modernos⁵⁷. Por tanto, no es aventurado decir que la comparación con este modelo pone en relieve los valores artísticos del poema de Salazar y Torres dentro de los parámetros y del rigor que requería una composición de esta índole. Nuestro poeta no se queda atrás y demuestra su estirpe en las nuevas formas métricas. Su canto es mucho más extenso que el de Góngora, “con gran habilidad –advierde Martha L. Tenorio– Salazar se las ingenia para seguir la perfección de su modelo; esto es, a pesar de la variedad mantienen el riguroso paralelismo, propio de la estructura amebea: cada coro y su réplica son exactamente iguales en la forma, la dimensión

⁵⁶ No me detendré a analizar el poema de Sor Juana con relación al de Salazar porque ya ha sido estudiado por Edna M. Benitez (*op. cit.*, p. 89)

⁵⁷ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. cit., p. 492, n. 517-518.

y el tema”⁵⁸. Nuestro autor inicia el coro con un calco del canto “Ven, Himeneo, ven”⁵⁹ de la *Soledad primera*:

Ven, o Cupido, y a las azules plumas
ligero entrega al ayre vagoroso;
asiste, pues, o hermoso
Nieto de las Espumas,
a las glorias de aquella
más que tu madre bella.
Deja de Chipre el soberano imperio,
y por los verdes bosques de Pierio,
dexa a Papho y Egnido.
Ven, o Cupido, ven, ven, o Cupido (*Cýthara...*, p. 10).

Además, aquí encontramos la perífrasis “Nieto de las espumas” pare referirse a Cupido, procedente del verso 521 de la *Soledad segunda*: “venía a tiempo el nieto de la espuma”. En otra composición, “Égloga del amor. Canta cupido enamorado de Cintia”, Salazar vuelve a sacar de su caudal gongorino esta referencia para hacer una atinada recreación: “El lidio dios de Psiquis olvidado, / incendio que nació de las espumas”. Grata demostración de que Salazar tenía voz propia.

Más adelante comienza el diálogo entre las piérides, quienes argumentaban que Cintia era mayor en rigor que en belleza; y las musas, quienes espetaban que Cintia era mayor en belleza:

Musa: Tus rayos solos, Cintia, en nueva esfera
afrentaron de la celeste antorcha,
pues si abrasan como rayos,
como luzes enamoran.
Piéride: Quanto lo bello acredita,
tanto lo ingrato desdora,
¿por qué se contradize en un sugeto
el ser a un tiempo fiera y ser hermosa?

El poema está construido en una copla de romance: dos versos iniciales endecasílabos y dos finales octosílabos. La réplica es a manera de espejo pues invierte el orden de los endecasílabos y octosílabos. El poeta ejerce una imitación transformadora, “no es sólo un fervoroso y aplicado

⁵⁸ Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, art. cit.

⁵⁹ Salazar utiliza este verso literalmente en “La canción de Himeneo” de en su comedia “La mejor flor de Sicilia”.

seguidor de Góngora: es un innovador; nada temeroso de explorar otras posibilidades expresivas, a partir de moldes probados”⁶⁰.

Posteriormente las musas convocan a la ninfa Eco para que siga la contienda:

Musa I: Eco, hermosa, fiel testigo
oy de mis dichas serás;
sigue mi voz y verás
que la victoria consigo.
Eco: sigo.
Piéride I: Hermosa Ninfa, en quien tengo
oy cifrada mi verdad,
venga, pues, oy tu Deidad
a la voz que te prevengo.
Eco: Vengo.

Motivo que aprovecha Salazar para hacer una estructura en ecos, nunca antes usada dentro del canto amebico. Según el *Arte poética* de Rengifo es una “composición rara y dificultosa, pero que da mucho contento cuando sale con perfección”⁶¹. Pero, sin duda, es la introducción de la lira en el canto amebico el hallazgo más sorprendente:

Musas: Quando Paris severo
dio el premio a la más bella,
ella, ella,
lo mereció primero;
no lo niega ninguno,
Paris, Venus, Palas, Juno...
Piérides: Si a la mejor excede
su beldad, se acrisola
sola, sola;
vencer su incendio puede,
viendo a sus pies deshechas
arco, aljava, plumas, flechas (*Cýthara...*, p. 13).

Se trata de seis versos con un solo octosílabo cuatrimembre al final; el tercero es un tetrasílabo formado por un bisílabo repetido. Martha Lilia Tenorio señala que este juego novedoso se dio a conocer en tres juegos de villancicos de Sor Juana, sin embargo advierte que a pesar de que la

⁶⁰ Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, art. cit.

⁶¹ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Francisco Martínez, Madrid, 1644, p. 97.

prioridad de Sor Juana es indiscutible, el hallazgo métrico es de Salazar⁶². Una vez más nuestro autor se convierte en el modelo a seguir de la monja mexicana.

Hemos visto varios ejemplos donde nuestro poeta no disimula la presencia del modelo, pues sin el reconocimiento directo de éste, su obra perdería todo sentido. Nuestro autor ejerció una imitación transformadora, tomó cada figura y la acomodó, algunas veces, en otro referente y, otras, en diferente estructura; es fiel imitador de la tradición pero con frescura expresiva. La siguiente composición que veremos muestra a un Salazar emancipado de las formas métricas de sus modelos, pero dispuesto a experimentar con los tópicos tradicionales. Nos referimos a el “Retrato que escribió de una Dama”, en el que incorpora el estilo y la lengua petrarquista tanto en un nivel de contenido y de recursos estilísticos⁶³, pero con una peculiaridad, se trata de un romance decasílabo con comienzo esdrújulo:

Oygan aun los sordos escollos,
muévanse las inmóviles selvas,
párense de los mares las iras,
Fílida al copiar tu belleza.
Piélago tu divino cabello,
suéltalo, y verás que se anegan
Ícaros los más altos deseos,
náufragos en las ondas mas bellas.
Diáfano de tu rostro el espacio,
fértiles dos abriles obstenta,
cándidos los jazmines se vencen,
púrpura a las rosas enseñan.
Tímido el Amor en tus ojos,
rápido, si las alas arriesga,
águila se presume dichosa,
cándida mariposa se quema.
Víctima se recelan los labios,
díganlo los que suaves obstentas
ámbares que ignoraron las flores,
nácares que dudaron las perlas.
Páramo es tu cuello espacioso,
término donde acaban y empiezan
círculos de dos pomos de nieve,
óvalos de dos medias esferas.
Rígidis no los Alpes imitan

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ Para más información de los rasgos petrarquistas en la poesía de Salazar y Torres, Véase Edna M. Benítez, *op. cit.*, p. 170.

cándidas de tus manos las señas,
pródigas dan candores al alva,
diáfanas los cristales desprecian.
 Término es tu pie de lo bello,
 síncopa de tu rara belleza;
 cláusula, que a dos puntos reduces,
 átomos, que tu sol los alienta (*Cýthara...*, p. 128).

Es un romance anómalo pues cada verso es de diez sílabas, forma que la mayoría de las veces se usaba en cabezas de villancicos y cantares. La descripción de la belleza de la dama está bien trabada con la estructura formal: orden vertical que empieza desde el cabello a los pies, con la peculiaridad de que insta a la naturaleza a permanecer inmóvil para admirar la belleza de su dama. Salazar utiliza treinta y dos versos para describirla con esdrújulo inicial. Tarea nada fácil pues este tipo de metro sólo se había utilizado en composiciones cortas como el estribillo de Lope: “Trébole ay Jesús, como huele”; y el de Góngora: “Támaras que son de miel y oro”⁶⁴. En su *Arte poética* (1580) Sánchez de Lima describe al esdrújulo como “[...] compostura de ingenio y artificio y puédense hazer en esta composición pocos, porque no se halla[n] muchos vocablos esdrúxulos que sea[n] buenos y sin fuerça, porque yo hasta agora no he hallado mas de seiscientos[...]⁶⁵. Sin embargo, una vez más se atribuye el hallazgo a Sor Juana por su conocido retrato dedicado a la condesa de Paredes. Una composición de sesenta y ocho versos con comienzo esdrújulo, aún más extenso que el de nuestro autor y con más logro y suntuosidad que el de su modelo. Por otro lado, Martha Lilia Tenorio señala que “antes que ella, y seguramente también a partir del romance de Salazar, la usaron dos poetas novohispanos: Diego de Ribera, en

⁶⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, F.C.E., México, p. 178. En investigaciones recientes Antonio Alatorre señala el hecho de que varios poetas contemporáneos a Salazar y Torres, o ligeramente posteriores practicaron este tipo de metro. El primero es León Marchante, quien emplea este decasílabo en uno que otro estribillo: “Óiganse, porque va linajudo; / mírenle, como viene un gallego, / ténganse, porque viene un alcalde; / guárdense, que hace cocos el negro”. Alatorre advierte que “es notable la coincidencia entre este *Óiganse* inicial y el *Óiganme* inicial de Salazar y Torres; pero es difícil saber quién imitó a quién, pues no sabemos de qué año es el romance de Salazar y Torres”. Así Vicente Sánchez lo reproduce en “Ángeles, ya ha nacido Dios hombre” con agudos versos de la asonancia y con una cola recapitulativa a cada cuarteta. A la lista se agrega Pérez de Montoro, quien pone dos esdrújulos en los versos pares y hace eneasílabos los impares. Y finalmente aparece una composición de Francisco Álvarez de Velasco “A los Dolores de la virgen”, romance eneámetro de 48 versos con dos esdrújulos (“Versos esdrújulos”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 261-262).

⁶⁵ Miguel Sánchez de Lima, *El Arte poética en romance castellano*, ed. R. de Balbín Lucas, C.S.I.C., Madrid, 1944, p. 90.

una jácara de 1673 y Gabriel de Santillana, en un villancico de 1688”⁶⁶. Sor Juana admiraba a Salazar y lo imitó más de una vez. Confirmamos que la práctica poética en Nueva España se desplazaba en el rubro de la imitación, nunca mal vista por quienes la practicaban ni por quienes la leían. Para los segundos era un reto reconocer las voces que habitaban en el poema de los imitadores, sobre todo en aquellos poemas que presumían cierta novedad o una vuelta de tuerca del modelo al que evocaban.

Salazar a través de Góngora encuentra su propia voz. Sólo desde este modelo se pueden entender sus múltiples hallazgos. En su empresa poética no es en vano su osadía, al acercarse a los rayos de su modelo, se lleva la gloria de ser modelo. En otras palabras –afirma Emilio Carilla– “[en los poetas novohispanos] no vemos una actitud de humildad, sino más bien ansias de mostrar lo que los iguala o los supera”⁶⁷.

La calidad poética de Salazar y Torres no llegó a la cúspide por falta de tiempo, pero, sin duda, sus logros residen en la capacidad de transformar materiales previos en una complejidad expresiva –con sentido– para diferenciarlos y hacerlos suyos.

⁶⁶ Martha Lilia Tenorio Trillo, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, art. cit.

⁶⁷ E. Carilla, art. cit., p. 105.

3. TRAVESURAS DEL INGENIO: LA POESÍA BURLESCA DE SALAZAR Y TORRES

3.1 ¿Digresión con respecto a la tradición?

Agustín de Salazar y Torres se caracterizó también por su veta burlesca; tan es así que en el ya mencionado certamen universitario a la Inmaculada Concepción donde, Juan de Guevara lo presenta como “segundo Anastasio Pantaleón”, entendiendo a este poeta español como paradigma de autor humorístico, caracterizado por la excelencia en el chiste y el ingenio fácil¹. Es loable el ingenio con el que Salazar ejecutó “doze redondillas de pie quebrado, significando en ellas el miedo con que quedó el demonio después de vencido”. Composición que, como dijimos, le otorgó el primer lugar. El poema es notable no sólo por el elemento burlesco sino porque Salazar aprovecha, como era su costumbre, para reflexionar sobre la empresa poética. Además es relevante por el juego que establece con el pie quebrado de cada estrofa, pues el discurso metapoético se ilustra visualmente:

Poeta soy desdichado,
pues quando quiero escrivillas
con mis proprias redondillas
he quebrado

Y de hazellas, aunque veo
que en haziéndolas tendré
mil que conozcan el pie
que cojeo

Ea, ya estoy empeñado;
empiésolas, vaya pues:
por dios que el asumpto es
endiablado.

Fiero dragón, con él hablo,
esté atento; quién creará
que en aquesta copla está
el diablo²

¹Pantaleón es un caso singular de poeta gongorino casi exclusivamente académico y que, al hacer de su vida y trabajos asunto de vejamen, llegó a ser prototipo de burlas en los cenáculos de toda España y Nueva España. Cabe señalar el éxito de las ventas de este autor pues se conocen cinco ediciones del siglo XVII. Cf. Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, ed. J. Ponce Cárdenas, Universidad de Málaga, Málaga, p. 129.

² *Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654, s.f.

Salazar destacó en este concurso por su lenguaje basado en el ingenio y el equívoco, nadie más presentó en este certamen algún poema de esta índole. Síntoma de una buena recepción de estos metros jocosos en Nueva España, pues sin duda se necesitaba la complicidad del lector oyente para darle sentido a la ambigüedad. Otra composición con la que participa en este certamen y con la que también obtiene el primer lugar es un romance de equívocos, en el que vuelve a mostrar la facilidad de ingenio para este tipo de composiciones:

Divinidades María
os quiere dezir de chança
oy mi Musa, porque sabe
que estáis, Señora, de gracia.
Por fuerça ha de compararos
a la Tritogenia Palas
(¿qué gentil comparación?):
vos divina y ella humana.

El autor sorprende gratamente al jurado y al público con estos metros, pues como reza la descripción de esta participación, se escogieron de “todos los papeles, lo más selecto y agudo”. Y digo “sorprende” muy conscientemente, porque tanto el ingenio como la risa descansaban sobre un mismo elemento básico: la sorpresa³. Recordemos que el horizonte de expectativas se constituía en el *deleitar* a través de la admiración⁴. La poesía festiva se prestaba para esto, siempre y cuando el chiste fuera bien logrado, por medio de la hilaridad de un final inesperado.

Alfonso Reyes encontró relevancia en las composiciones del certamen porque mostraban desenfadados que nadie consideraba ofensivos a la religión, a la vez que consentía familiaridades y refinamientos. Bajo este rubro, el crítico hizo énfasis en la creación burlesca de Salazar y Torres como muestra de lo que se estaba gestando en esta tierra: “Españolísima fusión, que resultó mexicanísima, entre las diversas clases sociales, los distintos niveles de inspiración y la cultura, lo chocarrero y lo divino, el cielo y la tierra: punto de confluencia, inestable y delicioso equilibrio que por desgracia duró un instante”⁵. Sin embargo, la clave burlesca se extendió a todos los géneros altos, por tanto no es de

³ Cf. Rodrigo Cacho Casal, “Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 (2003), 465-491.

⁴ Véase *supra*, el apartado “Hacer poesía en Nueva España: metapoemas y reflexiones poéticas”.

⁵ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1946, pp. 83-84.

admirarse que en Nueva España este código se adecuara al pensamiento religioso imperante: instancia que rigió la deliberación intelectual y la expresión artística por mucho tiempo. Además, cabría argüir que para Salazar no duró sólo un instante. El género burlesco le era tan afín que lo practicó en numerosas composiciones. El tema burlesco supera con más al amoroso. No es casualidad que su amigo y editor, Juan de Vera Tassis, haya mencionado con presteza “las travesuras del ingenio” que contenía la edición, y que “fueron efectos y trabajos de la puerilidad, no ocios de la juventud; pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos y las edades, a imitación del apóstol” (Prólogo, *Cýthara...*, p. 7). Evidentemente el editor muestra cierto resquemor acerca de estas composiciones. Recordemos que el mismo Pedro de Valencia, no siendo de los detractores de su obra, por medio de su carta insta a Góngora excluir de sus *Soledades* esas “gracias y juegos de vocablo” o “travesuras” que no iban con el tono grave de su poema y que más bien eran ejercicios pueriles⁶. Argumento generalizado que provenía de las preceptivas del Siglo de Oro español, en las que se hacía caso omiso de la poesía festiva, arguyendo que esta modalidad no constaba en el canon clásico greco-romano.

Cicerón y Quintiliano consideraban la risa como un medio muy sutil para conquistar el favor del auditorio y como característica esencial del buen orador. Sin embargo, la historia de la risa y su expresión verbal tiene su auge en el Renacimiento. Las obras fundamentales a este respecto son italianas⁷, aún el término “burlesco” parece tener sus antecedentes en esta región. En el rubro de la poesía, quien patenta esta forma festiva es Francesco Berni (1497-1535) y sus seguidores conocidos como los bernescos. Su corpus de textos se publicó en antologías con numerosas ediciones. A principios del siglo XVII en España empezaron a circular varias obras que llevaban el rótulo de “burlescas”. En las noticias que Rodríguez Cacho da sobre los primeros marbetes de “burlesco” que se usaron en la poesía española, inferimos dos pistas por las que deducimos cómo se llegó a conocer este tipo de creación en Nueva España. Una de las primeras muestras está contenida en una dedicatoria de Juan de la Cueva a sus rimas firmada en 1603. Cabe recordar que este autor

⁶ Cf. Robert Jammes, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), 99-117.

⁷ “*De sermone* (1509) de Giovanni Pontano, *El cortegiano* (1582) de Castiglione y *El Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa. Incluso se escribieron estudios específicos sobre el tema, como el *De ridiculis* (1550) de Vincenzo Maggi” (Rodrigo Cacho Casal, art. cit., pp. 466-467).

llega a Nueva España en 1574 y se va en 1577. La segunda muestra, y la más importante a nuestro parecer, es el uso del adjetivo burlesco en unos tercetos de Góngora de 1609 “Mal haya el que en señores idolatra” en el que hace distinción entre los poetas burlescos y graves. Sin embargo, la principal muestra –según señala Rodrigo Cacho– está en el manuscrito Chacón en donde un gran número de poemas lleva este rótulo. Antonio Chacón justifica este hecho: “El nombre que se da de Burlescas a las que lo son, (como lo demás) expuso a las censuras de los que, por Latino, quizá admitieran menos el de iocosas. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significaión, ni don Luis estrañó este en los ejemplares que permitió de sus obras”⁸. Su empleo quedó fijado en las primeras ediciones de la época y se extendió a otras obras contemporáneas.

La poesía burlesca se hereda de Italia y forja una tradición en España, en donde se recibe el modelo de Berni e imita los motivos: parodia del petrarquismo, el retrato de tipos y escenas grotescas y el elogio paradójico. Góngora con la Fábula de *Piramo y Tisbe* (1618) sigue constituyéndose en uno de los consolidadores (con Francisco de Quevedo a la cabeza) del género burlesco en la Península. Según la crítica, el primer ejemplo de autorretrato burlesco en la lírica española es el romance “Hanme dicho, hermanas” en el que además hace una mención de Francesco Berni:

Porque son (y es cierto,
que Bernia lo afirma)
hermanas de leche
nuevas y mentiras⁹.

La poesía festiva con todos sus antecedentes no llegaba al nivel de canon, se necesitó mucho tiempo para que este tipo de composiciones no sólo circularan manuscritas sino también impresas. La obra de Góngora fue un catalizador para que se tomaran en cuenta estas obras y “colaboró decididamente a la canonización de la modalidad burlesca en el ámbito de la poesía culta”¹⁰. No cabe duda que estas obras se conocieron en América por los datos que conocemos de la llegada de la producción gongorina. De aquí parte el vínculo con la poesía de Salazar y Torres. Góngora vuelve a ser su modelo a seguir pero ahora

⁸ Antonio Chacón, *apud* Rodrigo Cacho Casal, *art. cit.*, p. 469.

⁹ Luis de Góngora, “Hanme dicho, hermanas” en *Romances*, ed. A. Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, t. 1, 1998, p. 431.

¹⁰ Rodrigo Cacho Casal, *art. cit.*, p. 484.

desde la clave burlesca, la cual consistía, entre otras características, en la deformación hiperbólica de los retratos petrarquistas. Sin embargo Salazar va más allá pues parodia los motivos gongorinos serios que tantas veces imitó.

Su producción demuestra que no se trataba de una transgresión de las formas tradicionales de escritura. Era, más bien, renovar los motivos que se habían desgastado por las innumerables imitaciones, con el fin de evocar nuevamente el modelo que emulaba. Ahora con la diferencia de los matices burlescos que revitalizaban y resignificaban el tópico con agudeza de ingenio. En este sentido, cabe notar que la renovación de los lugares comunes plantea una pequeña digresión o desviación. Es decir, se forma una nueva veta dentro de los parámetros de la tradición imitativa que permite la subversión de sus convenciones. Ésta conlleva un diálogo entre la escritura burlesca del poeta y los modelos de los cuales se hace burla. En la elaboración de la poesía festiva, Salazar y Torres se inscribe en esta nueva veta para parodiar, a través de una relación dialéctica, tanto sus composiciones serias, como el sistema metafórico del petrarquismo y del gongorismo que tantas veces imitó.

3.2 Hacia la poesía burlesca: transición

La poesía burlesca fue consecuencia de la carnavalización de los géneros altos y nuestro autor fue experto en esos menesteres. Pero antes necesitó estar inscrito en la tradición petrarquista¹¹ y ejercitarla, pues se trataba de poemas casi obligatorios en el repertorio de cualquier poeta. Nada fuera de lo común pues el petrarquismo era el lenguaje poético de la época. El retrato de la dama, que posteriormente se convirtió en canon de belleza, fue símbolo de rendición amorosa y uno de los motivos más distintivos de este movimiento. Andrés Sánchez Robayna califica al petrarquismo como “sistema férreo en sus indicios, y muy pronto seguido y llevado hasta la repetición constante y hasta su instalación en la lengua literaria como una nueva *normatividad* con el carácter de *ley* [...] de obligado cumplimiento, puente bajo el cual debía pasar una concepción del amor que era, también, una concepción del mundo[...]¹². Muchos poetas recrearon a su dama desde los cabellos de

¹¹ No es nuestra intención hacer una descripción rigurosa del petrarquismo, Cf. Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.

¹² A. Sánchez Robayna, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)” *Diálogos*, 6 (1982), p. 65.

oro, pasando por los dos soles, la boca de clavel, el cuello de alabastro, las manos de cristal, hasta los diminutos pies; la lírica petrarquista idealizó la belleza de la dama por medio de expresiones metafóricas que conformaban la construcción poética. Estas metáforas fueron tan utilizadas que llegaron a lexicalizarse, convirtiéndose en nombres poéticos de los objetos que sugerían. Por ejemplo, el cabello de la dama ya no era rubio sino oro, en lugar de dientes eran perlas, o rosas, clavel y azucenas para referirse a las mejillas. Sin embargo, los poetas con verdadera vena poética recurrieron a la metáfora de segundo grado para efectuar la renovación de estos tópicos. Aquella consistía en buscar una correspondencia entre las metáforas lexicalizadas y otro campo semántico metafórico. Ahora bien, Salazar tiene un gran número de retratos que se destacan por estas elaboraciones:

Era toda la hermosura
compuesta de varios metros;
si es la beldad armonía,
¿quién duda hermoso el concepto?

De interminado assumpto
era poema el cabello;
y por esso destrenzado
le esparcía en versos sueltos.

Dos ondas eran sus cejas,
donde en la lyra de Febo
pudieran servir de assumpto,
siendo arcos de su instrumento.

La nariz, poema heroyco,
tuvo felizes progressos
hasta la boca, y allí
concluyó lo mas perfecto.

Églogas sus dos mexillas,
la jurisdicción del tiempo
enseñavan en sus campos,
ya con rosas, ya con yelos.

En los soles de sus ojos
Ícaro y Phaetón murieron,
y en ellos representava
la tragedia del successo.

Elegía era su boca,
en cuyo nácar risueño
se exprimían de Cupido
los más ardientes conceptos.

Sátira es su mano, porque
nieve enseña, oculta fuego;

alhagando la calor
y lastimando el efecto.
Calzado, nunca la orchestra
miró iguales movimientos,
brebe comedia era el pie,
y no de bulgares zuecos.
Dixo, y batiendo las plumas
de las alas el ingenio,
como eran suyas, no pudo
seguirlas mi pensamiento (*Cýthara...*, p. 144).

En este rubro Góngora sigue siendo el modelo de Salazar y Torres. Al igual que en las composiciones de impronta gongorina logra vincular el lenguaje suntuoso con la filiación petrarquista. Sin embargo, una vez más nos sorprende, pues recurre novedosamente, a equivalencias métricas como término de comparación: “Églogas sus dos mejillas”¹³. Otra vez una referencia metapoética: las metáforas heredadas del petrarquismo son sustituidas por la poesía misma. Tales correspondencias nos refieren al origen divino de la poesía (incluidos sus esquemas métricos) con las cuales la amada puede ser descrita. Dentro de la imitación muestra ingenio y a su vez la agudeza de los conceptos por medio de las correspondencias conceptuales inusitadas (metáforas de segundo grado). A final de cuentas, también, lección aprendida de Góngora.

Pero éste no fue el único poema petrarquista de Salazar. Escribió dos composiciones en ecos: “pintura de una Dama en Ecos” (*Cýthara...*, p. 140) y “Retrato en ecos de la belleza de Pocris” (*Cýthara...*, p. 129), metro que requería mucho oficio; además de dos romances: “Retrato de la belleza de una Dama” (*Cýthara...*, p. 150) y el decasílabo con comienzo esdrújulo “Retrato que escribió a una Dama” (*Cýthara...*, p. 129), en el que encontramos relieve métrico y en cuyo argumento exhorta a la majestuosidad de la naturaleza a contemplar la beldad de Fílida¹⁴. En este tenor Salazar no pierde la oportunidad para introducir motivos novedosos a la par de los tópicos petrarquistas. Un ejemplo son unas seguidillas donde dos cupidillos recorren e hilan la belleza de la dama:

Son sus dos negros ojos

¹³ Sor Juana también crea sus propias equivalencias en unas redondillas donde describe “la armonía simétrica de la dama “con otra música”. (Cf. Martha Lilia Tenorio, “«Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5, 1994, p. 15)

¹⁴ Véase el apartado “Góngora en la poesía de Salazar y Torres”.

dos cupidillos;
con que en vez de dos niñas,
tiene dos niños.

Si a ver desde sus ojos
su boca pasan,
es, huyendo del fuego,
dar en las brasas.

Su nariz se exagera,
con no alabarse,
porque no hallo cosa
chica, ni grande.

Transparente es su pecho,
mas lo que encubre,
mucho es, que no se sepa,
pues se trasluce.

Maliciosos, sin duda,
su talle hilaron,
porque los maliciosos
hilan delgado.

Con malicia sus manos:
matan adrede;
y avrá simple que alabe
sus candideces.

Su pie, ni percibirle
puede el discurso,
dificulta, que estriva
sólo en un punto (*Cýthara...*, p. 129).

Hallamos otras composiciones donde el autor describe un solo aspecto de la dama. Por ejemplo, el romance “A un laço encarnado que tenía Clori en el pie” que está dedicado a exaltar la belleza de ese miembro:

Sin duda el lazo de nácar,
que prisión hermosa es
del breve bello jazmín,
que se adora y no se vee,
venda de Amor fue primero
porque el Dios quiso poner,
lo que fue adorno a tus ojos,
por trofeo de tus pies (*Cýthara...*, p. 145).

Una vez más Salazar evoca a Góngora; este motivo tiene sus antecedentes en los versos 545-549 de las *Soledades*: “[...] pedazos de cristal, que el movimiento / libra en la falda, en

el coturno ella, / de la coluna bella / ya que celosa basa, / dispensadora del cristal no escasa”¹⁵.

En esa misma clave hay un romance ofrendado a la boca que empieza: “De tu aliento y de tus labios, / ¡qué bien imita el abril / los ardores del Clavel, los ámbares del jazmín!” (*Cýthara...*, p. 149) cuya referencia está en un soneto de Góngora “La dulce boca que gustar convida” (70)¹⁶. Con este mismo motivo, Salazar nos sorprende con unas endechas endecasílabas en las que utiliza imágenes gongorinas y les da vuelta de tuerca para describir la boca de la dama so pretexto de un palillo que yace entre sus labios:

Feliz hermoso sauce,
honor del prado fértil,
que fugitivas ondas,
si siempre te huyen, te retratan siempre.

Narciso de las selvas,
que al cristal de las fuentes
ensayas tu hermosura,
peinando el Aura tu melena verde.

Glorioso más que quantos
duros troncos guarnecen
las galas de los prados,
que vistió mayo y desnudó diciembre.

Dueño de mi fortuna,
pues frágil rama débil
por ti ha sido en Anarda
árbitro de mis males y mis bienes.

Quál es la feliz planta
que ilustrada se viesse,
sino eres tú en sus labios
del purpúreo esplendor de dos claveles...

No del cabado pino
la empresa se celebre
de que supo su industria
del Sol la estancia donde nace o muere.

¹⁵ Robert Jammes en su edición de las *Soledades* (ed. cit., pp. 597-598) anota que “esta visión furtiva [...] y voluptuosa de un tobillo aprisionado entre los lazos de una sandalia se encontraba ya en la canción «Corcilla temerosa», de 1582: «El viento delicado / a luchar baja un poco con la *falda*, / donde, no sin decoro, por *brújula* aunque breve, / muestra la *blanca nieve* / entre los *lazos* del coturno de oro, / y así, en tantos enojos, / si trabajan los pies, *gozan* los ojos». Vuelve aparecer en 1603, en el romance de las serranas de Cuenca, cuyo parentesco con las *Soledades* ha sido subrayado muchas veces: «El pie, cuando lo permite / la brújula de la falda, / lazos calza, y mirar deja / pedazos de nieve y nácar. / Ellas en su movimiento / honestamente levantan / el cristal dela columna / sobre la pequeña basa. / ¡qué bien bailan!»”.

¹⁶ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed., introd. y notas Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969, p. 128.

Pues en un desperdicio
que dio tu rama vences
quanto ambicioso leño
del indomable mar pisó la frente.

Busque ambicioso roble
los tesoros de oriente,
que tú hallarás rubíes,
con quien el Sol apenas resplandece.

Tú encontraste más bellas
perlas que las que suele
quaxar del alva el llanto,
quando sedientos nácares le beben.

Sulcar piélagos de agua
los troncos más valientes,
empresa fue gloriosa,
pero del fuego amedrentados siempre.

Más tú del fuego sulcas
los golfos más ardientes
sólo en breves ascuas
no menos encendidas, por más breves.

Celébranse altas naves,
porque, al viento obedientes,
se supo de sus velas,
que las opuestas zonas inquiriesen.

Más cedan a tu gloria,
pues en labios y dientes
unió cristal y fuego
la Zona Helada, con la la Zona Ardiente.

Tú sin xarcias, ni velas,
quando del labio pendes
surto en risa de nácar,
eterna el Alva ves donde amanece.

¿Qué clima ay tan remoto,
que no te represente
de Anarda la hermosura
si es que al Cielo la Tierra copiar puede...

Pues tantas dichas logras,
tus ramas reverencien
las más ilustres plantas,
y el sauce sea laurel de los laureles.

No impetuosos ríos
espumosos te cerquen,
humildes si te bañen,
y en labios de cristal tus plantas besen
Humilde ya el favonio,

con blando soplo débil,
la frondosa melena
o manto rize, o halagüeño encrespe.
Y quando sus alientos
te alhaguen o te templen,
muévete a sus suspiros,
no imites mis suspiros, que no mueven.
Y si otra vez dichoso
en Anarda te vieres,
dirás a su belleza,
como eres tronco, y que aun los troncos sienten (*Cýthara...*, p. 134).

De entrada el palillo en la boca de una “dama” se antoja risible aun cuando el poeta sigue reproduciendo la esperanza contemplativa. Por un lado, Salazar ridiculiza la imagen de Anarda –o tal vez la humaniza porque ahora la dama come y por ende necesita palillo–¹⁷. Por otro lado, para acentuar la importancia del palillo, evoca los versos 365-502 de las *Soledades* donde el político serrano, ya viejo, con “lágrimas los tiernos ojos llenos” pronuncia una larga maldición contra la ambiciosa y cruenta empresa náutica de los conquistadores. Salazar saca de contexto este discurso de alta tensión emocional para dar relieve a un simple palillo en la boca de la dama. Vuelta de tuerca del modelo: “Pues en un desperdicio / que dio tu rama, vences / quanto ambicioso leño / del indomable mar pisó la frente”. La idea de un leño como barco le viene de Góngora. Veamos la semejanzas en dos estancias: “Callen cuantos abetos / el húmido tridente / sulcaron de Neptuno / haciendo de hombres la región de los peces”; mientras que en las *Soledades* (versos 413-4114): “Abetos suyos tres aquel tridente violaron a Neptuno” para referirse a las tres carabelas de Colón; o “de que supo su industria del Sol la estancia donde nace o muere”, cuyo referente está en los versos 406-409 de la misma obra gongorina: “(de cuya monarquía / el Sol, que cada día / nace en sus ondas y en sus ondas muere, / los términos saber todos no quiere)”, entre otros muchos ejemplos.

Salazar utiliza un metro fluido (endechas endecasílabas) que se presta a la construcción de la hipérbole barroca: a lo largo del poema siempre hay un contraste náutico donde el sauce (palillo) supera cualquier empresa gracias a que puede estar cerca de la boca de la amada.

¹⁷ Recordemos que en esta época traer un palillo en la época significaba que la persona había comido o que era adinerada.

Éste es un buen ejemplo de transición hacia la poesía burlesca de Salazar, pues precisamente aquí comienza a poetizar sobre argumentos pedestres y vanos, objetos irreverentes elevados a la categoría poética. Este poema, que presenta como instancia central la alabanza a la boca de la dama, desacraliza tanto el modelo de Petrarca, como el de Góngora. Todo por el motivo jocoso del palillo. La dama humanizada por el palillo (que sin embargo sigue siendo idealizable) y la ruptura de la gravedad de un pasaje gongorino en contraste con la grandeza de un escarbadientes.

3.3 Poesía burlesca: parodia y desacralización de tópicos

Nuestro autor, en este recorrido general por su poesía de retrato, nos muestra su filiación al canon estético fijado por la tradición de la lírica amorosa. En estas composiciones, incluidas en el mismo código las de amor y desengaños, no deja pasar la oportunidad para mostrar que es un poeta con oficio: usa metros dificultosos y renueva tópicos. A partir de estas novedades Salazar se estaba abriendo paso para la desacralización de los tópicos, es decir la parodia del modelo. El código petrarquista llegó a desgastarse tanto que se veía venir la postrera renovación con la poesía burlesca. Sánchez Robayna afirma “la parodia es uno de los eslabones de la cadena de esta tradición. La parodia es en efecto una de las *transformaciones* del petrarquismo ya elevado a estereotipo retórico, a hipernorma en decadencia”¹⁸. Recordemos que la mayor parte de la poesía de Salazar se produjo en la corte, por tanto, el retrato era indispensable pues cumplía con la función del elogio que se requería para las relaciones sociales. El uso de la inversión del código petrarquista se vio reflejado, principalmente, en los poemas de retrato. Salazar primero juega al contrapunto; describe su imagen grotescamente para dar realce a la belleza de la dama:

En dos Retratos mui buenos
ahora Cintia verás
que eres linda, por lo más;
que soy feo, por lo menos.
Primero tu rostro admiro,
para pintarme fiel,
no es mucho pues eres el

¹⁸ A. Sánchez Robayna, art. cit., p 65.

espejo en que yo me miro.

Tu belleza delicada,
con intrépida osadía
empiezo, porque la mía
es una cosa acabada.

Tu cabeza en bellos rizos
con el color más extraño,
el pelo tienes castaño,
y yo tengo el pelo erizos.

Tu frente blanca y serena
entre todas se señala;
pero que la mía es mala
digo, y sobre eso, morena.

Yo no dudo que es hermosa
tu nariz, por aguileña,
por graciosa, por pequeña
mas la mía es mucha cosa.

Las mías y tus mexillas
sea en el color trocadas,
pues las tuyas son rosadas
y las mías amarillas.

Tus ojos me han igualado
con las saetas que tiras,
pues tú atravesando miras,
y yo miro atravesado.

En tu boca, por que mates,
perlas en sartas se ven,
yo ensarto perlas también,
pero ensarto disparates.

Temiendo de ojo molestia
con tu mano celestial,
traes una higa de cristal
yo uña de la gran bestia...

Tu pie pulido y galante
tiene de breve barruntos;
pero más de siete puntos
le he de echar el pie adelante

Sólo en esso a tu retrato
a la oposición no huyo,
porque cien pies como el tuyo
los meteré en un zapato.

El asseo en tu hermosura
incentivo es del deseo
yo también tengo mi asseo
pero callo, que es vasura...

Ya estás pintada tal cual,
mas así me dé Dios vida,
que eres bella y entendida
pero yo, hermoso animal (*Cýthara...*, p. 105).

En estas redondillas el poeta hace evidente su fascinación por lo pictórico¹⁹. Presenta un juego de planos a la manera de “Las Meninas” de Velázquez: resultado de unos versos escritos con ojos de pintor. El espejo cumple una función contrastante, principalmente para acentuar la belleza de la dama en comparación con la imagen grotesca del poeta. En este caso Salazar no se atreve aún a tocar a la idealizada dama, en su lugar recurre a la autoparodia; lección, finalmente, aprendida de Góngora cuyo referente está en la composición “Hanme dicho hermanas”²⁰. Romance considerado unánimemente burlesco en donde Góngora se retrata caricaturescamente a petición de unas damas de la corte. A diferencia de Salazar, Góngora no utiliza ningún contrapunto, sólo metáforas y conceptos ingeniosos, que no es poco.

Nuestro autor escribió dos autorretratos más en clave burlesca. El primero es un romance intitulado “Deseaba una Dama conocer al Autor, y sabiéndolo él, le envió su retrato” (*Cýthara...*, p. 113), el cual en la primera parte, más a la manera de Góngora, se describe en tono jocosos y posteriormente discurre acerca de la belleza incomparable de Antandra, Belisa, Amarilis y Francelisa. El segundo es un soneto en el que el autor “Da noticia de sus gracias para que de ellas infieran las de su Dama”; esta composición destaca porque encontramos un acercamiento mayor a la parodia del retrato de la dama a partir del suyo:

Si de alguna taberna en los tapizes
vistes al Cid sin calza o pedorrera;
si al Moro Abindarraez de Antequera

¹⁹ Para ahondar más sobre este tema en la poesía de Salazar y Torres cf. Edna Margarita, “La poesía de Agustín de Salazar y Torres”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1998, pp. 28-48. Por otra parte, “La metáfora pintar-describir es un motivo frecuente en los retratos literarios. Ejemplos: Polo de Medina «quiero pintar al vivo / tu cara o rostro, de belleza archivo» (*BAE* 42 193); Francisco de Trillo y Figueroa: «Si el borrar tu retrato, Anarda hermosa / castigo es sacro de pincel segundo [...]» (*Obras* 275); Salazar y Torres (cf. nota 6). Y entre los retratos de Sor Juana: «A Belilla pinto 7 (tengan atención) [...]» (núm. 71; «Agrísima Gila [...] / por San Juan de Lima / te quiero pintar [...]» (núm 72); y el «Retrato de Lisarda» (Martha Lilia Tenorio, art. cit., p. 19, n. 11).

²⁰ Luis de Góngora, “Hanme dicho hermanas”, en *Romances*, ed. A. Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, t. 2, 1998, pp. 419-218.

sin marlota, turbante, ni terlices;
 si visteis a Catón (con más narices)
 colgado de un figón en la espetera;
 visteis, Cintia, la efigie verdadera
 de mi cara colores colores y matices
 Demás de esto, soy tonto un tanto quanto,
 y tan puerco, que puedo ser poeta;
 y ay, con todo esto, quien por mi se muere.
 De insulso, á nadie quiero, sin ser Santo;
 siendo yo tal, juzgad como discreta,
 que tal debe de ser la que me quiere (*Cýthara...*, p. 63).

Desde el título mismo se hace evidente una fuerte carga de ironía que se deduce al leer el resto del poema. Salazar para construir el chiste establece términos de comparación –o de semejanza– con hombres de armas degradados en su vestimenta (además de la alusión a la nariz de Catón), características risibles que configuran su pintura. Es claro que la función laudatoria del retrato cambia. En este poema la burla se construye en tres instancias: primero, el poeta hace mofa de la función poética del retrato; segundo se burla de sí mismo, “y tan puerco, que puedo ser poeta”; y por último se burla de las “gracias” de su dama porque afirma irónicamente “siendo yo tal, juzgad como discreta, / que tal debe ser la que me quiera”. Salazar y Torres parodia con ingenio y novedad el canon petrarquista. Este final tiene sus bases en la técnica retardatoria, ejercitada en tantos sonetos y poemas del Barroco que refrenan la comprensión hasta el último verso²¹.

Se trataba de composiciones en las que el ingenio radicaba en la capacidad de crear el chiste a través de parodias, metáforas grotescas y equívocos. Sin duda, volvemos a caer en clave: el objetivo era sorprender y maravillar a un público que más que nunca era cómplice en el ejercicio creativo.

Después de que el mismo poeta se ha expuesto a la burla y ha desacralizado el código de la poesía petrarquista, puede hacer alarde de su humor parodiando el retrato de la dama en tres “Coplas cuyo arte y cuyo intento declaran las primeras sílabas”. La primera intitulada “pintando a su Dama fea, la diz un favor”:

Es fea, negra, y horrible
mi enemiga siempre horrenda,

²¹ Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 99.

*ví vora feroz, que espanta,
da ma, con cara dueña.*

La segunda copla se intitula “pintándola hermosa, la dize un disfavor”:

*Mos tró su beldad la aurora,
tren zas desatando y luego
co mo vio a Daphne , corrida,
na ció luz y murió yelo.*

Y en la tercera “píntala fea y la favorece”

*Es tonta, puerca, bellaca
di gna de que la aborrezcan,
vi vaz, zahareña, falsa,
na da hermosa y toda fea (Cýthara..., p. 63).*

Las composiciones no denotan gran factura o caudal expresivo, ni están hiladas finamente. Sin embargo, lo que el autor se propone es crear dos planos de lectura, precisamente en eso consiste esta novedad: el acróstico. Nuestro autor recrea un diálogo directo entre la parodia y el modelo parodiado. En la primera y tercera copla, la perspectiva del realismo grotesco trae a cuento, por medio del acróstico, el género alto; en la segunda, a la inversa, usa el código petrarquista para referirse, subversivamente, a la fealdad real de la dama. Este tipo de creaciones tienen base en la agudeza y búsqueda de la diversión a través de la sorpresa. Jugar con la palabra fue divertimento barroco.

Otro ejemplo de esta naturaleza son unas redondillas “A una Mondonga que llamó Sastre a un Letrado, y él le retrata con los términos más adecuados”:

*De sastre, siendo letrado,
oy tu lengua me dibuja,
y aunque es oficio de aguja
no por eso me he picado
Sólo por no desmentir
tu dictamen engañoso
Isabel, será forzoso
el cortarte de vestir.
Oy en ser tu sastre anhela
mi desseo interesado;
pero, niña, ten cuidado,
porque me ha de sobrar tela.
Pero no me has de obligar*

a que vista tu cabeza,
 pues si es el pelo la pieza
 no tengo de qué cortar...
 De tus cejas mi desvelo
 no se ha atrevido a cortar,
 porque pueden denunciar
 a quien corta contrapelo.
 Te juro que es cosa estraña
 lo que en tus ojos divulgo,
 pues como están con repulgo,
 no se les ve una pestaña...
 Conozco que con trabajo
 tus manos he de adornar,
 porque aunque saben hablar,
 tienen lengua de estropajo.
 Como no es descomedida
 tu atención, no he visto el pie,
 aunque en vestirle bien sé
 que para él no avrá medida.
 Perdona que mi cuidado
 Obrar mejor no ha podido,
 Pero bien sé que el vestido,
 Isabel, te está pintado (*Cýthara...*, p. 106).

En estos versos –como en las redondillas anteriores– se parodia el canon invirtiendo sus tópicos en una clave grotesca. Ahora, no hay solamente una desviación (como en los casos que se preserva el código), sino una irrisión de los elementos que conforman un retrato: cejas paradas, ojos sin pestañas, manos con lengua de estropajo que además del significado usual (descuidadas o rasposas) es “apodo que se aplica al que habla y pronuncia mal [...]”(*Dicc. Aut.*), y por último pies imposibles de vestir. Llama la atención que en esta composición el autor cree sus propias equivalencias con el léxico del oficio de sastre y *vista* la fealdad de la criada en esos términos. En este sistema de alusiones también se dibuja el código petrarquista. La descripción comienza desde el pelo (por la inversión del código, ya no es cabello) hasta los pies. Evidentemente estamos presenciando la desmitificación de todas los tropos del código alto, por medio de metáforas y correspondencias novedosas.

Por otra parte, el ejercicio paródico de Salazar también se instala en lo escatológico. La burla de Salazar va más allá de lo grotesco en unas redondillas que compuso “A cierta Dama purgada, a quien otras daban vaya en el día que se purgó”. En este poema utiliza un

estilo que podría parecer bajo, sin embargo, su ingenio descuella en los equívocos. La escatología y el doble sentido logran la hilaridad esperada:

Musa ponte pedorreras,
si es que prodigio me soplas,
para escribir unas coplas
passaderas.

Para la ninfa mas bella
oy escribo en conclusión,
todos los conceptos son
para ella.

Respondo, pues, en juyzio
a su troba ingeniosa,
que ha sido muy provechosa
y de servicio.

A Venus sus adivinos
dos palomas la copiaron;
pero a Isabel la pintaron
con palominos.

Quiero contar en rigor
un suceso no común,
que le sucedió con un
su servidor.

Este tal es de Isabel
tan querido sin enojos,
que ella, y las demás, los ojos
ponen en él.

Es de todas las deidades
el servidor el non plus,
con él comunican sus
necesidades.

Isabel no pudo más;
y assí fue con él un día
a un negocio que traía
muy de atrás.

Vióse la niña apurada,
porque la suerte inconstante,
por detrás y por delante,
la hizo cerrada.

Y como los elementos
tienen sus divinas fraguas,
empeçó a soltar las aguas
y los vientos.

Y como se remontó
águila entre sus amantes,

algunas plumas bolantes
diz que soltó.

Al rüido que sonava,
las demás ninfas llegaron,
y por el olor sacaron
lo que passava.

Amantes los más leales,
que os ardéis en vivas llamas,
mirad, que tienen las damas
arrabales.

No creáis en peregrinas
bellezas, que es sinrazón,
pues de la Cámara son
las meninas.

Sabed, que soles y estrellas
sueltan suspiros sin cuento;
aunque esto es cosa de viento
para ellas.

Que aunque muy satisfechas
de que en su beldad reparan,
sabed que todas disparan,
y no flechas.

Todas tienen mil primores,
si el labrar se le antoja,
porque hazen de seda floxa,
sus labores.

Estas, que todo lo encienden,
corchetes de Satanás,
bien sé yo que sueltan más,
que no prenden.

De Antonia y Clara, a porfía
dizen los que amantes penan,
que son cielos, porque truenan
cada día.

De Ignacia y Luisa, que hermosas
son en cuerpo y en semblante,
por detrás y por delante
son airosas.

Bernarda y Teresa, crea
de sus penas el Amor,
que si suspiran, no es por
su chimenea.

Y solamente Beatriz
tan bello milagro esconde,
que no huele mal por donde

la perdiz.
Esto les dixo discreta
Isabel, y ellas con arte
callaron, porque fue en parte
muy secreta.

La ridiculización de las damas llega al extremo que raya en un realismo desvalorizante. El efecto burlesco, sin duda, se logra en el contraste léxico de las palabras usadas en sentido escatológico. Veamos sólo algunas de esas palabras que le permiten eludir el término grosero: “Proverse” tiene el sentido usual y también “desembarazar y exonerar el vientre” (*Dicc. Aut.*) Esto es, “la música de viento de la dama ha sido sustanciosa”²². En el verso siguiente está el caso de “servicio”: “se llama también el vaso que sirve para los excrementos mayores” (*Dicc. Aut.*). Por otra parte, “Palominos”: además de su significado usual de “pollo”, “en estilo jocoso y festivo se llaman aquellas manchas del excremento que suelen quedar en las camisas” (*Dicc. Aut.*). “Ojo”: “llaman en el estilo familiar al orificio de la parte posterior” (*Dicc. Aut.*). “Cámara” por “cámara del rey”, esto es, aposento real, y también en el sentido de excremento: “Cámara: se llama también al excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar retirado y secreto” (*Dicc. Aut.*).

Con estos eufemismos nuestro autor inscribe el poema en el código del retrato burlesco, al mismo tiempo que busca su principal fuente de inspiración en la letrilla de Góngora “¿Qué lleva el señor Esgueva?”. Hay referencias evidentes en palabras como cámara: “Lleva este río crecido, / y llevará cada día / las cosas que por la vía / de la cámara han salido...” (vv. 3-6); palominos: “Lleva, no patos reales / ni otro pájaro marino, / sino el noble palomino / nacido en nobles pañales...” (vv. 43-47); y ojo: de aquél, digo, acrecentadas / que una nube le da enojo [en-ojo], / porque no hay nube deste ojo / que no truene y que no llueva” (vv. 27-30)²³.

El catálogo de tópicos se invierte por la acción de un realismo, que algunas veces raya en lo grotesco. Salazar con su poesía enriquece con agudeza e ingenio el canon de la tradición burlesca.

²² Cf. las anotaciones de Martha Lilia Tenorio en *Antología de poesía novohispana*, en prensa.

²³ Luis de Góngora, “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980, pp. 139-142.

Pasemos ahora a la obra más ambiciosa de Agustín de Salazar y Torres y a nuestro gusto la mejor lograda en el ámbito de la poesía festiva. Es un extenso poema (1217 versos distribuidos en cuatro estancias) intitulado: “Discurso del autor en el teatro de la vida humana, desde que amanece hasta que anochece, por las quatro Estaciones del día...” Es, también, una de las composiciones que la crítica decimonónica ha rescatado de todo ese “fárrago de gimnasia verbal”. Así escribía Menéndez y Pelayo: “Nutrido con tal leche literaria [el gongorismo], todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra vez, como en su linda comedia *El encanto es la hermosura*, que mereció ser atribuida a Tirso, y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las estaciones del día*”²⁴. Éste es el poema más representativo de la obra de Salazar y Torres, en él evidencia un manejo formidable de sus modelos, pues logra a través del chiste desarticularlos y mostrar el andamiaje poético. Está dividido en cuatro Estaciones correspondientes a las cuatro partes del día; él escribió las tres primeras Estaciones y los 27 primeros versos de la cuarta, el resto es de Vera Tassis. En estas estancias, el poeta se inscribe para narrar, desde el yo lírico, todas las escenas que presencia. La estación primera comienza con una descripción del amanecer donde ya se anuncia el tono general del poema:

El alva hermosa y fría,
que bien puede ser fría y ser hermosa,
como muger casera y hazendosa,
con la primera luz del claro día
se levantó aliñando paralelos,
barriendo nubes y fregando cielos.
Salía con las crenchas destrenzadas,
el jaque descompuesto,
y echada por los ombros la basquiña;
sólo un zarcillo puesto,
que por que el Sol que viene no la riña,
y regarle el salón del Mundo presto,
dexó prendido el otro en la almohada;
la saya arremangada
y el manteo de buelta sólo baxo.
Dexando el estropajo,
que del cielo labó los azulejos,
por dar al orbe luzes, y reflexos;

²⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, pp. 71-72.

tomó la regadera,
y desaguando una tinaja entera
(que estaba serenada de la noche,
del cielo en los desvanes,
en que tuvo en remojo tulipanes)
y una jarra con rosas y alhelies,
en los zaquizamies,
antes que el sol sus rayos desabroche
(si los rayos del sol tienen corchetes),
regó las plantas y roció las flores;
y, salpicando a algunos ruyseñores,
a entonar empezaron mil motetes,
con sonora armonía,
mas nada de la letra se entendía.

Matizó de colores los regazos
de las altas montañas,
y peynando de sombras las marañas,
dexó caer los braços,
luego apretó los puños a menudo
y dio mil esperezos,
otros tantos bostezos,
y en uno y otro remató estornudo,
que con la madrugada
salió la Aurora un poco acatarrada.

Bordó de plata las espumas canas
de los ríos undosos,
y de los turbios charcos cenagosos
oyó callar las ranas;
cantaron los silgueros
y callaron los grillos,
con los páxaros tristes y agoreros,
verbi gracia, lechuzas y cuclillos,
los montes y las lámparas dexaron,
y a las hondas cabernas se baxaron.

Ya empezaban las voces y bullicios
de los viles mecánicos oficios,
si no en valor, en el trabajo iguales;
y el de los oficiales
al canto de los páxaros ayuda,
pues cada qual canoro la saluda
con blanda voz que al Zéfiro regala,
con la dulce canción de lili lala,
o con la que en estilo heroyco admira,
cuyo concepto acaba en tararira.
Como el titiritero

que, después de tener el teatro a oscuras,
 enseña al auditorio las figuras,
 poniendo en el tablero
 las escondidas luces,
 arremedando al cielo los capuzes,
 la clara luz del día
 las figuras del mundo descubriría.
 La comparacioncilla tiene gala,
 y aunque lo diga yo no ha estado mala.
 En las casas abiertas
 estaban las ventanas y las puestas,
 y apagados velones y candiles;
 y ya los alguaziles
 y la canalla vil de porquerones
 la ronda despedían;
 y es, porque ya también se recogían
 amantes y ladrones²⁵.
 Entonces, se escondieron las estrellas
 debaxo de los montes y los cerros,
 sin oír de la Aurora a las centellas
 maullar los gatos, ni ladrar los perros.
 Y al callar ellos, canoro pico,
 al matutino albor cantava el gallo,
 al compás del relincho del cavallo
 y al acorde rebuzno del borrico,
 cuya música, siéndole importuna,
 hizo apearse del coche a doña Luna,
 en que se paseó la noche entera,
 y mandó meter en la cochera,
 con ser tiempo de río.
 El alva, pues, mirando ya vacío
 uno y otro horizonte,
 y que Pyrois y Etonte
 (dos cavallos del Sol napolitanos)
 venían abollando con las manos
 del sossegado mar la tersa plata,
 cada qual con su manta de escarlata,
 boló con alas de jazmín y rosa
 a dorar otros valles y otras cumbres,
 siguiendo de la noche tenebrosa
 las apagadas lumbres,
 por aquellos senderos

²⁵ Sor Juana vuelve a rendir tributo a Salazar y Torres en el *Primero sueño* (vv. 149 y 150): aun el ladrón dormía / aun el amante no se desvelaba”. Sin embargo, ella utiliza estos versos, al contrario de Salazar y Torres, en serio y para referirse al anochecer.

que le iban enseñando luzeros.
Iba llorando, y sola,
a despertar su llanto y su trabajo
a los que, pies con pies y boca a baxo,
del mundo habitan la otra media bola,
que antípoda se llama.

Aquí Salazar se burla de la descripción de los amaneceres gongorinos de las *Soledades* que tantas veces imitó. No obstante, al burlarse de su modelo, se ríe de sí mismo. El chiste es de buena ley: aparece la aurora desarreglada haciendo lo pertinente para que el sol no la riña. Prepara el escenario, y después de poner el rocío y de salpicar a algunos ruiseñores para moverlos al canto (entre otras acciones), el sol hace acto de presencia en su carro. La desviación en el código gongorino recae en las nuevas características de los personajes mitológicos. Éste es el motivo de hilaridad. Por otro lado, encontramos la primera mención de la factura del poema: “La comparacioncilla tiene gala, / y aunque lo diga yo no ha estado mala”. Salazar quiere evidenciar que es consciente de su trabajo poético, su autoría y su inscripción. En concordancia con esto, el poeta se vuelve personaje y aparece en escena:

Entonces yo saltando de la cama,
que duermen poco los enamorados,
afligidos de pulgas y cuydados,
salía a gozar del día,
que como el conde Claros con amores,
reposar no podía;
calçándome escarpines y calcetas,
si es que suelen traerlos los poetas,
acabé en la golilla y el sombrero,
y, compelido de un dolor severo,
me salí por aquellos andurriales;
y dexándome atrás los arrabales,
ya que me vi en el campo a cielo abierto,
movido de un amante desconcierto,
fui por el prado, chamelote o raso,
diziendo mil amantes desatinos,
que no dixo más tierno Garcilaso:
“¿Por qué y por qué? –dezía–,
o dulcíssimo bien del alma mía,
cuyos ojos divinos,
quizás, tiene cerrados
el dulce, blando y apacible sueño;
¿por qué aun en él no mires mis cuidados?;

¿por qué y por qué conmigo zahareño
 siempre el hermoso ceño
 ha de estar de través con mi fortuna?
 Si es que en pena tan triste e importuna
 ver mi muerte deseas,
 plegue a Dios que antes ciegues que tal veas.
 Dime, bella homicida,
 lleve el diablo tu vida,
 ¿es delito adorarte:
 no quería Belerma a Durandarte?
 ¿Dulcinea no amava Don Quixote?
 ¿Y la reyna Ginebra a Lançarote?
 Y aunque no los iguale en bizzaría,
 ¿Angélica la bella no moría
 por un alarbe como fue Medoro?
 ¿No soy christiano yo, y él era moro?
 La misma diosa Venus ¿no seguía
 a su cojo marido,
 aunque de ollín teñido?
 Pues dime aora, por cierto,
 ¿era mejor ser cojo que ser tuerto?
 Pásife, ¿no se andava desalada
 de vacada en vacada
 tras un toro mohíno?
 ¿Será mejor un toro que un cochino?
 Semíramis, si llegas a mirallo,
 diz que que quiso a un caballo;
 pues di, ¿por qué me das tanta molestia?;
 ¿no seré yo mejor, bestia por bestia?
 ¿Quieres, como Aretusa desdeñosa,
 que por huir a Alfeo
 (que al feo huyes también, pues me aborreces)
 verte mudada en fuente presurosa,
 y lo que antes en carnes, mi deseo
 busque después en peces?
 Pero tus esquiveces,
 como a Anaxarte [*sic*], en roca han de mudarte:
 que aun sin estar en nada convertida
 eres mucho más roca que Anaxarte!
 Pero tú, hijo de Marte,
 amor crüel y fiero,
 en fin, de un dios guerrero
 engendrado y nacido,
 para nocivos fines,
 para daños, estragos y temores,

entre el tintirintín de los clarines
y entre el tantabalán de los tambores;
a ti, digo, Cupido,
de magestad tyrana y absoluta,
hijo de Venus y de sus maldades,
que la veleta fue de las deidades;
y en fin, hijo de puta:
¿por qué, dime, le diste a Mariquilla
tan grande preeminencia en mi albedrío,
que no le quiera suyo, y no sea mío?
Dime, mocoso, ¿fuera maravilla
que me mirara un poco cariñosa?
¿Conmigo sólo quieres ser injusto?
¿No sabes tú que no ay muger hermosa
que no tenga mal gusto?
Pues si de mí se hubiera enamorado,
¿qué peor gusto pudiera haber hallado?
Y si la descarada
fuera, como muger, interesada
(que no lo es su belleza)...

La apariencia del poeta, antes miembro honorario de alguna academia, así como sus cuitas se tornan risibles; la primera, a causa de la pobreza que se refleja en su facha y, la segunda, ya no por la amada, sino por las pulgas. Desde que sale al raso diciendo “mil amantes desatinos / que no dijo más tierno Garcilaso”, la burla está echada, el poeta –sin ningún rasgo de ternura– se niega a seguir sufriendo resignadamente. Además, hay mofa de todo lo que rodea a la esperanza contemplativa. Lo que antes, en el código petrarquista, era obligatorio y placentero padecer, ahora es causa de maldición. Por otro lado, llama la atención que Salazar parodie la imagen de Cupido que en otras composiciones (por ejemplo, “Canto amebeo”) había sido causa de alabanza y de un suave lirismo.

Sus reproches continúan:

¿quién como yo le ha dado más riqueza,
pintando sus cabellos y su mano?
¿No sabes tú, tyrano,
que ya fuese de gracia o de justicia,
mis versos liberales
a Milán apuraron los cristales,
y el azavache agoté a Galicia?
Tanto, que por la dulce mi enemiga,
ni de uno, ni de otro se hallará una higa.

Y despreciando aquestas buxerías,
 ¿no fueron tantas mis galanterías,
 que ofrecí a su belleza por despojos
 dos carbunclos, pintándola los ojos?,
 siendo así, que de piedra tan preciosa,
 sola una tiene el turco por gran cosa.
 ¿Qué perlas en sus dientes
 y qué rubíes no gasté en su boca?
 Mas ay, que yo soy bobo, y ella es loca;
 pues con lo que ella me ha desperdiciado,
 pudiera estar hoy día muy sobrado.
 Aquí llegaba quando
 ví que, dándome el sol en la mollera,
 el discurso se me iba calentando;
 pues ya Febo mediaba su carrera,
 a quien llamó Cenit la astrología,
 y los doctos llamamos mediodía.

Es interesante porque Salazar aprovecha la coyuntura festiva del poema para hacer una defensa de la poesía. ¿Qué más riqueza e inmortalidad que la que el poema le ofrece a la desdeñosa Marica?²⁶ Aún este motivo serio hace mucha gracia, pues el juego resulta de sacar de contexto las metáforas lexicalizadas y ponerlas en un plano real: sus versos “liberales” o generosos le dan tesoros invaluable. Posteriormente el sol interrumpe sus lamentaciones y empieza la *Estación segunda*. En esta estancia se separa más del petrarquismo e inicia la parodia de los elementos gongorinos:

Es la estación ardiente,
 en que es muy necesario y conveniente
 que escriban los poetas
 y el docto plectro tomen
 (que en fin algo han de hacer ya que no comen),
 si bien dirán que salen imperfectas
 las cláusulas sonoras;
 y aquesto lo colijo
de que Góngora dixo
que él escribía en las purpúreas horas
que es rosa el alba y rosicler el día,
de que se infiere que tal vez comía.

²⁶ Esta idea viene de Ovidio (*Amores*, lib. I, eleg. 10, vv. 60-63): “También se puede celebrar con versos a las muchachas que se lo han merecido. Ése es mi regalo; aquella a la que yo he querido se hace famosa gracias a mi arte. Se desgarrarán los vestidos, las piedras preciosas se romperán, y el oro, pero la fama que mis versos concedan será eterna”.

Recogíanse ya los segadores
 debaxo de las sombras más vecinas,
 dexando ociosas hoces y dediles,
 y huyendo los ardores,
 hacían de los árboles cocinas,
 con prevención de botas y barriles,
 cuyo dulce licor templó su anhelo
 y alivió su trabajo;
 mirando el triste jarro boca a baxo,
 mientras que le chupa mira al cielo.
 Ya con rápido vuelo
 la rama de los sauces pretendía
 la turba de calandrias y silgueros,
 y al fondo chapuzando iban los peces.
 En vez de dulces páxaros, se oía
 la música canora de morteros
 y la süave solfa de almirezes.
 El viento que, otras veces,
 con el ruido, en la selva pone grima
 y hace que el roble más robusto cruja
 y que el abeto mas valiente gima,
 metido en la cartuja,
 tal silencio en los bosques observaba,
 que aun sintiendo abrasarse, no soplabá.
 Y en medio de esto, el pescador de caña
 con qué paciencia estraña,
 con qué pachorra que se está en la orilla
 a ver qué pege pilla:
 ¡o gana de comer a lo que mueves!,
 que quando al triste el sol está abrasando,
 subiendo está y baxando
sus plomos graves y sus corchos leves
(¡qué lindo verso a Góngora le he hurtado!;
 por Dios, que yo pesqué y él no ha pescado;
 bueno es coger aquello que se acuerda).
 En fin, el pobre con su caña y cuerda
 juega a tira y afloja,
 hasta que del calor y la congoja,
 en vez de pececillo,
 viene a pescar el triste un tabardillo.
 La cansada chicharra
 de pizarra en pizarra
 (¡o lo que puede un duro consonante!)

Ahora se pregunta cuándo es conveniente que los poetas escriban. En esta disquisición el poeta aprovecha para presumir sus modelos y parafrasea un verso de Góngora. Se trata del comienzo de la dedicatoria al Conde de Niebla de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía / –¡oh excelso conde!–, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día...” (vv. 1-5)²⁷. En otra línea menciona un verso, casi literal, que está tomado de un pasaje de la *Soledad segunda*: “Sorda a mis voces pues, ciega a mi llanto, / abrazado (si bien de fácil cuerda) / *un plomo fió grave a un corcho leve...*” (vv. 465-467)²⁸. Sin duda Salazar utiliza estas referencias para reflexionar, en un tono jocoso, acerca del oficio imitativo de la poesía. Por tanto, la burla va hacia la poética de la imitación, además de la evidente (y risible) búsqueda de palabras adecuadas para la factura del poema: “La cansada chicharra / de pizarra en pizarra / (¡o lo que puede un duro consonante!)”. Muestra del andamiaje de la composición²⁹. En general este pasaje evoca la vida serrana de las *Soledades*.

Cantan las chicharras, en el hogar voltean los asadores y todos huyen del sol buscando el frescor de los rincones. Posteriormente, el poeta, sin sosiego, se vuelve espectador de la dama a la hora de la comida:

Mas ¿dónde, o pluma, remontada vuelas
y te estás desvelando,
quando todos roncando
y en apacible sossegado sueño
durmiendo están la siesta?
Sossiega un poco en tu pasión molesta.
Pero no puede ser que el dulce dueño
de mi cansada vida,
tyrana me convida
a que asista a su mesa mentalmente,
y sus acciones todas pinte y cuente.
¡Qué loco es quien afirma
que las damas no comen!

²⁷ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984. En adelante sólo indico el nombre y el número de versos.

²⁸ Uso la siguiente ed.: Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994.

²⁹ Sor Juana en sus *Ovillejos* utiliza con maestría este recurso; se narra en el aprieto de escribir el retrato, pretexto para inscribirse en el poema y discurrir en voz alta sobre la factura del poema: “Y cierto que es locura / el querer retratar su hermosura, / sin haber en mi vida dibujado, / ni saber qué es azul o colorado, / qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro, / aparejo, retoque, ni reparo” (*Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951).

Aqueste exemplo tomen
de la golosa causa de mi pena,
porque no sólo come, pero cena.
Ya, tyrana, te miro
que quando no te debo ni un suspiro,
das tu divino aliento
al viento, ingrata (¡o quien bebiera el viento!),
soplando el caldo, porque está caliente,
y soplando y sorbiendo juntamente:
¡quién fuera la escudilla!
Mas dexaras de asilla,
por no tocarme con tus manos bellas,
y se enfriaran las sopas sin comellas.
Apenas toca el pan con los cristales,
quando, aunque sea moreno,
de mijo o de centeno,
se hacen las rebanadas candeales;
y si un dedo le toca,
amassado con leche va a la boca.
Mas como ni cuydado, ni amor siente,
come bonicamente,
tanto, que el plato menos regalado,
no sólo queda limpio, mas fregado.
Si es dulce lo que come, es tan discreta,
que jamás se limpió en la servilleta;
luego los dedos al clavel aplica,
como la que se pica
con alfiler o aguja,
y la sangre se chupa, sin ser bruja.
¡O Amor, se te quitaran mil pesares,
si la vieras lamerse los pulgares!
Compuesto hechizo de jazmín y rosa,
que es el último extremo de golosa;
con perlas masca y con corales bebe,
pues sus dientes son nieve,
y sus labios son ascuas;
y ella está más contenta que mil pasquas
de saber que en su risa
en fuego o nieve es la prisión precisa.
Dicen los hombres sabios
que como siempre bebe con sus labios,
la vez que con la sed, Amor, la brindas,
bebe siempre con guindas;
y aun mi afecto repara
que su garganta es tan tersa y clara,

que lo que bebe (¡raro disparate!)
 se trasluce al pasar por el gáznate,
 como el sol quando pasa por vidriera;
 no hiciera más de si de Venecia fuera.
 En fin, comen y beben las hermosas.
 Ahora, ¡qué de cosas
 pudiera yo decir de Cupidillo!
 Pero aguarda, que tengo un gran cuydado,
 que ha cogido el palillo,
 y al partido rubí le ha trasladado.
 ¡Ay que me la ha besado!
 Levantaré los gritos a los cielos,
 que quien ama de un palo tiene celos.
 ¡Ha fortuna cruel que tal consientes,
 que no naciesse un hombre mondadientes!

Como en el poema “A un palillo de Sauce...”, Salazar humaniza a la dama: “¡Qué loco es quien afirma / que las damas no comen! / Aqueste exemplo tomen / de la golosa causa de mi pena, / porque no solo come, pero cena”. Los términos petrarquistas se vuelven cómicos cuando el poeta los opone a la realidad: “con perlas masca y con corales bebe, / pues sus dientes son nieve, / y sus labios son ascuas”. El efecto de la burla se ve aumentado cuando Salazar emplea justamente estas metáforas fijadas como si fueran sinónimos de los elementos reales, aquí sucesivamente la boca, los dientes los labios y su garganta que tan tersa y clara es que devela lo que pasa por ella, “extraño disparate” alega el poeta.

Posteriormente vemos a la dama dormir a tal punto que ronca:

...pero aora es preciso no dar voces,
 que ha dexado la mesa descompuesta
 y creo que se va a dormir la siesta.
 Y es cierto, pues se estrega las legañas
 de las negras pestañas,
 que tienen los que adoran
 ojos que de legañas se enamoran.
 Ya está dormida, y el Amor alerta;
 y como duerme la boquilla abierta,
 el lecho queda todo y la almohada
 del fragante resuello sahumada
 (aquesta voz, resuello en los dormidos,
 es la frase más culta de ronquidos);
 por que no la fatiguen los calores,
 mil alados Amores,

con ricas flechas y carcages ricos,
de las alas le forman abanicos,
batiendo apresuradas
las plumas matizadas
para hazerla más viento.
Pero, advertid: ¡qué loco atrevimiento!
¡Aun el oírlo espanta!:
que una mosca le va por la garganta,
y como mosca en leche se ha quedado,
y aun pienso que la mosca la ha picado.
Buela, pícara, buela;
si fueras abejuela,
que te engañara la açuçena hermosa
no fuera grande cosa;
o salamandra ardiente,
que a sus rayos llegaras reverente,
para vivir en fuego más divino;
o mariposa a quien forçó el destino
que en luces viva y que de llamas muera;
que a vosotras Marica lo sufriera
y hiciera de ello gala;
pero ¿a una mosca? Vaya en hora mala.
Mas perdonarla quiero,
que en casa se crió de un alojero,
y esta mosca venía
de una pastelería,
y no es justo con ella ser crüeles,
pues Marica se muere por pasteles.
Ved con la gracia que la picadura
de la mosca se rasca con blandura,
con las uñas piadosas y crüeles,
aliviando lo mismo que maltrata,
y en campañas de plata,
arando cinco sulcos de claveles.
¡Ay amantes fieles,
si sus uñas hermosas
señas dexan en sí tan lastimosas,
y esto es sólo rascando, no os engañen;
colegid lo que harán quando os arañen.

El poeta se muestra proclive a acentuar o enfatizar cada rasgo del modelo en un diálogo que permite la desmitificación de la dama, pero sin dejar de alabar su belleza. No hay ninguna característica grotesca, el carácter laudatorio del retrato se mantiene:

En fin, perdiera el juicio,
 si acaso le tuviera,
 mirando cuán ligera
 corre la edad, y el tiempo, que presume
 de cojo y rengo, todo lo consume.
 Y hablando con mi afecto, le decía:
 “¡Ay dulcísimo bien del alma mía,
 si una torre que al cielo se avezina
 resolvieron los años en rüina,
 con ser de cal y canto su estructura,
 siendo de mantequilla tu hermosura,
 de colegir se dexa
 que al fin, al fin, has de llegar a vieja!
 ¿Quién ignoró el poder de las edades?
 No duran peñas, ¿durarán beldades?
 Fenece la belleza,
 pero si acaba, en el pincel empieza,
 y el buril peregrino,
 ya retratada en mármol, o ya en lino;
 pero también se acaba la hermosura
 en estatua o pintura;
 porque una, al fin, se borra, otra se quiebra;
 la beldad sólo dura, que celebra
 el ingenio, que él solo se ha eximido
 de las leyes del tiempo y del olvido;
 con que, en mis rudos versos celebrada,
 tu beldad durará privilegiada,
 sin que olvido, ni tiempo la consuma,
 y en fin, eterna vivirá en mi pluma”.
 Hermosuras perfetas,
 mirad lo que debéis a los poetas;
 y advertid que es muy gran vellaquería
 enviarlos noramala cada día.

El *Discurso segundo* cierra con una disertación acerca de la utilidad de la poesía y de su preeminencia sobre las demás artes, pues ésta es la fuente de la eterna juventud. En primera instancia se presenta el *leitmotiv* de los poemas didácticos: el *carpe diem*. Ante la contundencia de este juicio ético, sin dejar de estar acompañado de la hilaridad depositada en los adjetivos “[...] el tiempo, que presume / de *cojo y rengo*[...]” o “siendo de *mantequilla* tu hermosura, el personaje-poeta, en su soliloquio, propone la inmortalidad que otorgan los versos. Este argumento le quita la gravedad al aspecto didáctico-moral. En “La

moraleja” está el chiste: como sólo el ingenio está eximido de las leyes del tiempo y únicamente a través de los versos la beldad dura, entonces la dama no tiene por qué desdeñarlo: “Hermosuras perfetas, / mirad lo que debéis los poetas; / y advertid que es muy gran bellaquería / embiarlos noramala cada día”. Paradójicamente, el autor, después de que se ha burlado de los elementos petrarquistas del retrato de la dama, se vale de la ejecución misma de este modelo para defender su oficio. Ejercitar esta tendencia lírica le otorga valor a los versos del poeta.

Comienza la *Estación tercera* de la tarde y el sol empieza a ponerse. Una vez más presenciamos, valga la redundancia, la desmitificación de las figuras mitológicas:

Mas dexando a una parte digresiones,
al tiempo que dexé los paredones,
mayor sombra caía
de los cercanos montes a los valles...
Ya el Sol apresuraba su carrera
en su coche dorado,
todo desabrochado,
limpiando con un lienço los sudores
que sus mismos ardores
en el ardiente siesta le han causado;
mas ¿qué mucho, si en monte, valle y sierra,
el jugo de la tierra
su sed ha consumido,
que ahora esté sudando lo bebido?
El látigo sonaba
con chasquidos veloces,
porque tirando coces
Etón casi la lança le quebrava,
y era que le picava
un tábano en la cola..
Tira la rienda, el látigo enarbola
el dios, por sossegar su orgullo fiero;
que como es de las sciencias presidente,
es un dios tan prudente,
que a sí mismo se sirve de cochero,
porque dize que es menos indecencia,
que sufrir de un cochero la insolencia.
De esta suerte camina,
roxo como un granate,
hacia donde se cría el chocolate,
o aquellos ingredientes por lo menos
que componen tan dulce golosina.

El blanco de las vayas son Aetón, uno de los caballos del sol, y Apolo mismo, quien no tiene cochero aunque tiene el cargo de presidente de las artes y ciencias.

Más adelante, Salazar remite la burla a un nuevo tema: la caza. Las frías madrugadas, las fatigadas selvas, los dogos y los fracasados cazadores son ridiculizados. Su alabanza no va hacia la caza leporina, ni tampoco a celebrar al cazador mañero “con la astucia vulgar de red o liga”. Al igual que su modelo cordobés, canta al noble deporte de la cetrería:

Mas con sonora lyra, Musa mía,
de la real cetrería
haz generoso alarde,
pues que la ves pintada con la tarde:
ya el búho prevenido
en el llano tenía el halconero,
y el páxaro agorero
ofrecía a las cuervas por despojos
el oro de sus ojos,
que este metal de suerte las inclina,
que a su esplendor se arrojan presurosas,
tenaces y proterbas;
y ay en el mundo infinidad de cuervas
con esta propiedad de codiciosas;
pero apenas al riesgo se avecina
la negra vanda, y al peligro vuela,
quando, desenlazando la pihuela
y quitando al halcón el capirote,
a la que va zorrera la da un bote;
pero ella de sus uñas se resbala,
y como flecha por el ayre sube;
mas el grisanio halcón el viento escala
y, alcándara formando de una nube,
ya remonta el altanero vuelo,
que aunque la cuerva se subiese al cielo,
allá fuera a buscarla,
con deseo de herirla y alcançarla,
haciendo en las estrellas escarceos,
que siempre vuelan tanto los deseos;
pero ella va volando, y él siguiendo,
y como en uno y otro el subir crece,
por Dios que ya ninguno no parece,
y que los cazadores van corriendo,

diciendo: “Tó, tó, tó. Bien hemos quedado:
todos se han ido y esto se ha acabado”.
Admite Marica el buen deseo,
pues no puedo pintar lo que no veo...

Salazar más que una burla, rinde un tributo a tan majestuoso episodio de cetrería en la *Soledad* segunda. El estilo jocosos hace aparición al final cuando el poeta ya no alcanza a ver nada. En el siguiente pasaje el poeta saca de su catálogo de modelos canónicos a Garcilaso, Lope y Virgilio para contrastar su mundo idílico pastoril con la realidad de los cabreros:

demás de que me llaman los pastores,
cantando sus amores,
no como allá los pinta Garcilaso,
que los hace cantar a cada paso,
mejor que ministrilis.
Sus cabras conduciendo a los rediles
vienen, porque no dora
ya Febo la campaña;
pero de la cabaña
salía a recibirles la pastora;
y que no era la Nimpha certifico,
nieve el pecho y armiños el pellico,
pues sólo era su aliño
de sayal un corpiño,
y las manos, que no eran de manteca,
los mechones pelaban de una rueca;
de buriel el manteo, y hecho andrajos;
con dos dedos de costra en los zancajos.
¡Que sea tan desdichado, que no tope
los pastores de Lope
en su Arcadia fingida!
Bien sé los que describe Sannazaro,
porque era en ellos el ingenio raro:
pues decían concetos,
componiendo sonetos
y haciendo lyras, rimas y canciones
muchísimo mejor que requesones.

Al establecer esta dialéctica, Salazar sigue homenajando a sus maestros. En medio de tanta belleza evocadora el poeta recuerda las gracias y encantos de su dama:

Mas dime, Amor, qué hará ahora Mariquilla,

porque ella rara vez en la almohadilla
se aplica a hacer hacienda,
porque ocupa la tarde en la merienda;
ahora me la pinta
con su palillo en cinta³⁰,
porque en esta labor es mucha cosa
lo que ella es de hacendosa:
quarenta vezes dexará la media,
como se ofrezca leer una comedia.

En lo que es muy austera
es en que nunca ha sido ventanera³¹;
con tal prudencia mide sus acciones
su deidad soberana,
que jamás la verán a la ventana;
pero está todo el día en los balcones,
y allí los coraçones,
con el cordel de llantos y de queexas,
dexas, Amor, ahorcados de sus rexas;
y el mío, desdichado
como el más apretado,
ahorcándose por ver su hermosa esfera,
con un palmo de lengua está de fuera.

Allí quando se asoma
y por templar su vista, el fresco toma,
oye el ruido de afectos infinitos,
que andan por el calor como mosquitos,
y jamás los ahuyentan sus enojos,
por más que enciendan pólvora sus ojos
(aquesta noticilla fue importante
y tiene novedad, passo adelante).

Si alguna vez me mira de repente,
abrazando su calle con mis quejas
—y sólo que me vea la suplico—,
luego arruga la frente,
enarquea las cejas

³⁰ “Palillo”: “se llama también una varilla, por la parte inferior aguda, por la superior redonda, con un agujerillo en medio, adonde se encaxa la aguja para hacer media. Tiene poco más un palmo de largo, y se pone en la cintura para que esté firme” (*Dicc. Aut.*). Como se constata en los versos siguientes, Salazar y Torres usa “palillo” en esta acepción, pero también en el sentido (también registrado por *Autoridades*) de “significar lo insubstancial y poco importante o despreciable de alguna cosa”.

³¹ Martha Lilia Tenorio (*Antología de poesía novohispana*, en prensa) anota: “se llamaba «ventanera» a las muchachas que gustaban de exhibirse en las ventanas, lo cual era considerado deshonesto; hay varios refranes al respecto; entre otros, Correas cita los siguientes en su *Vocabulario*: «Moza que se asoma a la ventana cada rato, quiérese vender barato» (M 1134), «Moza ventanera, o puta o pederera» (M 1138), «Mujer en ventana, o puta o enamorada» (M 1322), «Mujer ventanera, uvas de carrera» (M 1342), «Sufiré hija golosa y albendera, más no ventanera» (S 970)”.

y retuerce el hocico;
y aun en esto no para,
pues volviendo la cara
hacia otra parte, pone el abanico
de suerte que no pueda ni aun miralla,
por que su luz no goce sin pantalla.
Pero ¿de qué, ligero, me lamento?,
si ha sido tanto su aborrecimiento,
que el día que me ve más aliñado,
con bascas me ha mirado
(¡o casos infelices!)
y escupiendo, la mano en las narices.
Mas ya se puso el Sol en el poniente,
siendo urna un monte a su esplendor luciente,
ya en luto el mundo la tiniebla espesa,
y mi dolor no cesa.
¡O dura infatigable suerte impía,
pues no muere mi pena y muere el día!

Salazar parodia el cortejo de vasallo (el poeta) a su dama con la misma técnica que ha venido usando: descripciones realistas que contrastan con el código petrarquista. Por otra parte, es notable cómo Salazar nos revela que es consciente de su búsqueda de novedad poética: “(aquesta noticilla fue importante / y tiene novedad, passo adelante)”.

Por último llega la noche en la última Estación del día y el poeta cierra esta composición con otra imagen cómica del Sol y la Luna:

Estavan ya los claros horizontes,
que es donde sólo vuestra vista llega
y por donde parece que se pega
el cielo con los montes,
con luz escasa, al caducar el día,
como vela que ardía
con tibia luz, que porque alumbra poco
quieren limpiarla el moco;
y, en lugar de atizarla,
suelen despavilarla,
apretando de modo
que queda obscuro todo;
pues por no ser con manos muy ligeras,
cortan luz y pavilo las tixeras.
Assí de aquel crepúsculo luziente,
que dexa el Sol al tiempo que se pone,
se apagó de repente

la tibia claridad, y la atezada
faz enseñó la noche tenebrosa,
negra bozal y herrada,
pues madre de delitos, sediciosa
ampara los insultos y trayciones,
y aunque traxo encendidos los velones
con cantidad bastante de mecheros;
no obstante, con su mano de vayeta
obscurece la luz del firmamento
y haze que todo se distinga a tiento.
Salió con tanta geta
la Luna, devanando escasas luces
en el ovillo azul del primer polo,
cortando al orbe fúnebres capuzes,
por la muerte del Sol, que era su hermano,
llamado don Apolo,
un Dios tal vez divino y tal humano.

Estas cuatro Estaciones se caracterizan por sus múltiples líneas argumentativas, pero sobre todo, porque Salazar demuestra su verdadero oficio al evocar todos los textos canónicos que han constituido su poesía seria: Góngora y Petrarca, entre los más sobresalientes. Como lo hemos comprobado, la mayoría de sus poemas son de impronta gongorina –incluyendo éste–, unas veces por el léxico, otras por la métrica, lo temas, los motivos y sobre todo por la búsqueda de la agudeza. En este poema burlesco nuestro autor posee la libertad de jugar desenfadadamente con los códigos altos, aun conservando las restricciones métricas. Tal como su modelo, el poeta discurre en la silva aestrófica³² que le permite extenderse tanto como exigen los detalles de sus descripciones burlescas. El texto demuestra, por una parte, su filiación a la poesía de imágenes consagradas, y por otra, la búsqueda de novedad: en eso consiste la renovación que está efectuando Salazar y Torres. Una de las características de los creadores del Barroco –señala Egido– es la búsqueda constante de los casos peregrinos y la novedad. Salazar presenta un estilo vario iniciado por Góngora el cual “[...] ofrece mayores posibilidades con la mezcla estilística y temática o con la inserción de episodios, paréntesis o silencios que rompen o detienen la aparente unidad”³³.

³² Aurora Egido (art. cit., *Crítica*, Barcelona, 1990, p. 97) señala que la silva fue el vehículo métrico más significativo de la renovación barroca.

³³ *Ibid.*, p. 95.

Ahora bien, existen otros elementos que contribuyen a esta búsqueda. Como lo mencionamos, este discurso poético destaca por las reflexiones sobre la factura del poema. Éstas se adecuan bien al ritmo, pues la composición tiene una perspectiva teatral. Por tanto, no nos deben sorprender esas “acotaciones” o “didascalias” sobre el acto poético que se está llevando a cabo. Esta perspectiva, también, se legitima en los aspectos visuales y el en el desdoblamiento del poeta como personaje. Recordemos, que la clave está en el título: “Discurre el autor en el Teatro de la vida humana...”. Estos aspectos junto con la parodia le dan frescura y novedad a la composición.

No olvidemos que el gusto literario y la buena valoración del poema dependían de las novedades que presentaba la obra. Salazar sorprende a través de la agudeza de su burla y del ingenio de esta perspectiva teatral. *Las cuatro Estaciones* parecen el resumen de toda su poesía festiva. El autor logra depositar la risa en su expresión verbal y así cumplir con el horizonte de expectativas del lector.

CONCLUSIÓN

Esta investigación nos deja vislumbrar una pequeña parte del ejercicio poético en tierras novohispanas. Hacer poesía no era una tarea fácil, aunque así podría juzgarse por el número de poetas que pululaban en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, no se trataba sólo de componer versos: se requería una conciencia del oficio; es decir, primero, poseer un caudal de cultura letrada que permitiera echar mano de la erudición, estar inscrito en la estética del momento, tener un vasto conocimiento de formas métricas y un fino oído para discernir el ritmo y la música del verso. Un ejercicio constante que sólo en algunos casos alcanzó el rango de literatura.

Para ser un verdadero oficiante de la palabra no sólo se procuraba la técnica, también era necesario el ingenio y la agudeza. En este sentido, muchos poetas sentaron las bases para defender el ejercicio poético, frente a los versificadores que ejercían sin ningún rigor esta labor y frente aquellos que los calificaban como un grupo de ociosos. Así, los poetas con linaje humanista buscaron, a través de apologías y, lo más interesante, en sus propios poemas, que se considerara su oficio como un trabajo “intelectual” dentro de la tradición humanística. Agustín de Salazar y Torres fue uno de estos poetas. A lo largo del estudio de su poesía hemos comprobado que en cada oportunidad pertinente, ya fuera en su poesía seria o en la festiva, reflexionó, defendió y autorizó su ejercicio poético. Él mismo llamó a la poesía el “Arte de las Artes” porque consideró que era la suma de todas las artes liberales y la única que podía immortalizar aquello que se describía. En este rubro, señalamos el gran valor que para él tenía la empresa poética e intelectual: esa osadía, que a pesar del fracaso, siempre sería un intento glorioso. Sin duda, este fue un síntoma en los poetas del Nuevo Mundo que buscaban la constitución de su oficio en una identidad poética, ya no en la concepción de mera “artesanía”. Encontraron esa identidad en el sistema estético del gongorismo. No olvidemos que la poesía novohispana estuvo inscrita en los cánones estéticos de la tradición peninsular del Barroco. Gracias a la circulación temprana de las obras de Góngora, la poesía de Nueva España –en especial en el siglo XVII– se rigió por esta preceptiva. Desde esta mirada estética, imitada fervorosamente por muchos, podemos concluir que la composición fue determinada por el horizonte de expectativas que venía marcado por la sed de novedades, aquellos lectores oyentes esperaban ser asombrados y deleitados a través de complicados artificios y de la oscuridad de los conceptos.

Salazar desarrolló su habilidad poética en los certámenes y en la academia en donde ensayó e imitó los versos del maestro cordobés. Estos cenáculos sirvieron para legitimar su calidad poética. En estas instancias se conminaba y estimulaba, a manera de reto, a imitar ese intrincado sistema lleno de erudición e ingenio, que funcionaba como “acicate al pensamiento”. Se comprendía que la estética gongorina era un catálogo de novedades que debía ser imitado.

Al lograr las innovaciones métricas en algunas composiciones, dentro de los parámetros de la imitación, Salazar muestra el dominio que tenía de la materia poética que trabajaba (incluso en aquellas en las que tan sólo rindió un homenaje). La factura de muchos de sus poemas nos evidencia que la novedad enriquece el modelo que se imita. La relevancia que recae en la creación de un recurso novedoso es que el poeta muestra una perfecta comprensión de su modelo y se puede dar el lujo de modificar motivos, temas y esquemas métricos. Salazar forja líricamente su voz propia y entabla un diálogo constante con sus modelos. Sus “audacias del pensamiento”, según lo vimos, aportaron una nota personal al estilo de Góngora, pues éstas fueron el medio para presentar sus credenciales de poeta-humanista. Una evidencia más de la necesidad del poeta novohispano de “pertenecer y poseer”.

Por otra parte, podemos considerar su poesía como un auténtico muestrario de cómo se ejercía la emulación, que consistía, la mayoría de las veces, en adecuar, de manera parafrástica, los pasajes y los giros expresivos gongorinos, que ya habían dado de sí, a un nuevo referente. Es precisamente en esto, la revitalización de los tópicos gastados, donde el ingenio de Salazar descuella. Desde el poema intitulado “celebra la brevedad de la rosa” en el que libera a la rosa de su fin funesto, pasando por la novedad métrica de los poemas de impronta gongorina, como el canto amebeo y la muestra de emancipación métrica (romance decasílabo con comienzo esdrújulo) en el “Retrato que escribió a una dama” hasta la serie de poemas burlescos que culminan con en “Discurso del autor en el teatro de la vida humana...” nos sorprende con correspondencias novedosas.

En las composiciones burlescas la evocación sigue siendo dialéctica, con la diferencia de que el modelo se invierte por medio de la parodia, cuestión que vuelve a revitalizar los tópicos gastados. En los fueros de este tipo de poesía Góngora también le abre paso y Petrarca le provee los motivos y el tema: logra vincular, según señalamos, el lenguaje suntuoso gongorino con la filiación petrarquista. Es evidente que Salazar no ocultaba la presencia de sus modelos pues, al

contrario de lo que el lector moderno cree, estas filiaciones le daban lustre y honra al poeta, y al lector una gran satisfacción pues tenía la tarea de reconocer las voces en el poema.

La burla se hace fundamentalmente a la tradición del retrato, en estas construcciones nuestro autor, antes inscrito al tratamiento serio de éste, apela a distintas técnicas para desacralizar todo este sistema metafórico: contrapunto a la manera de espejo, términos de comparación degradados, acrósticos, equívocos, escatología, entre otros recursos.

El poema, “Discurso del autor en el theatro de la vida humana...” o “Las estaciones del día, con el que cerramos este trabajo es, a nuestro gusto, el resumen de toda su poesía burlesca. Al igual que en las composiciones serias, Salazar reflexiona sobre la factura del poema; en esta ocasión con mucha más novedad pues hace evidente el andamiaje poético con el que todo poeta cuenta para elaborar un poema. Con un tono jocoso, Salazar y Torres quiere mostrar que es consciente de su trabajo poético, de su autoría y de su inscripción en la escritura. Este metalenguaje es un recurso muy recurrente en el poema que vuelve a reforzar el afán humanista del que hemos venido hablando. Con base en esto, apreciamos una apertura del campo de la burla; es interesante notar que todo puede perder su jerarquía: el poeta mismo, el sistema metafórico gongorino, el petrarquismo, la tradición bucólica y hasta el acto mismo de creación, no obstante, la poesía no pierde su lugar, su sentido continúa intacto. En la perfecta imbricación de todos estos elementos, nuestro autor se revela como verdadero oficiante de la palabra con un compromiso hacia aquello que constituye su “profesión”: el Arte de las Artes.

Finalmente, podemos concluir que Salazar mostró oficio, sapiencia, ingenio y una voluntad de asombro que superó a cada momento las expectativas de los lectores. Siempre hilando finamente entre sus composiciones la reflexión sobre la poesía. Con toda certeza podemos aseverar que ésta es la directriz de su poesía. Desde su perspectiva de epígono este fue el camino que él eligió para ejercer sus derechos de intelectual y poeta.

A pesar de no pertenecer al catálogo de autores consagrados, el análisis de la poesía de Salazar y Torres ha valido la pena, pues aunque no logró culminar su carrera literaria, lo que hubiera significado mucho más oficio y mayor logro en la factura de sus poemas, es ejemplo de un escritor, con auténtica vena poética, que sentó los precedentes de la escritura que la monja mexicana imitaría para consagrarse como una de las mejores de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cýthara de Apolo, varias poesías divinas y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo(1681)*, Madrid, 1694 (reimp).

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.

———, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, 2 ts., El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

ALMEIDA, José, “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: Siglo xvi”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, 41-43.

ALONSO, Dámaso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1994.

BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza Mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604.

BENÍTEZ LABORDE, Edna Margarita, “La poesía de Agustín de Salazar y Torres”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1998.

BLANCO, Carmen, *Les Rhétoriques de la Pointe, Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Éditions Slatkine, Genève, 1992.

BUXÓ José Pascual, *Góngora en la poesía novohispana*, UNAM, México, 1960.

———(ed.), *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*, UNAM, México, 2000.

CACHO CASAL, Rodrigo, “Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 (2003), 465-491.

CARILLA, Emilio, “Literatura Barroca como contención y alarde”, *Anuario de letras*, 5 (1965), 93-105.

———, *El gongorismo en América*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946.

CARREIRA, Antonio, “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, agosto 2001, núm. 12, 8-15.

CEBRIÁN, José, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, El Colegio de México, México, 1999.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Gredos, Madrid, 1935, t. 5.

CERVANTES DE SALAZAR, *Túmulo imperial a las exequias del invictísimo Carlos Quinto*, México, 1560.

CEVALLOS, Francisco Javier, “*Imitatio, Aemulatio, Elocutio*: hacia una tipología de poéticas”, *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), 501-515.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, “El Discurso en loor de la poesía, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”, *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, ed. Mabel Moraña, University of Pittsburg, Pittsburg, 1996, 91-109.

COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México, 1955.

CRUZ, Anne J., “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, *Edad de Oro*, 17 (1998), 49-57.

CRUZ, sor Juana Inés de la, *Inundación castálida (1689)*, ed. facs., UNAM, México, 1995.

———, *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951.

DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Francisco Martínez, Madrid, 1644.

EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990.

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, I. Escalante, Madrid, 1871.

FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, selecc., introd y notas P. Azara, trad. J. Maluquer y J. Sainz, Anthropos, Barcelona, 1993.

GALLEGO MORELL, Antonio (ed., introd. y notas), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972.

———, *El mito de Faetón en la literatura española*, C.S.I.C., Madrid, 1961.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, “Apéndice” a la *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, nueva ed. A. Millares Carlo, F.C.E., México, 1954.

- GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980.
- , *Romances*, ed. A. Carreira, 2 ts., Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- , *Epistolario completo*, ed. A. Carreira, concord. A. Lara, Hispanica Helvetica, Zaragoza, 1999.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1984.
- , *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 2001.
- , *Sonetos completos*, ed., introd. y notas Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1969.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca, “Los temas del *carpe diem* y la brevedad de la rosa en la poesía española”, *Dispositio*, 3 (1978), 243-293.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. y est. O. Arróniz Báez, con la colab. de S. López Mena, UNAM, México, 1998.
- , *Villancicos, romances y ensaladas y otros canciones devotas*, ed. M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed., introd. y notas E. Correa Calderón, 2 ts., Castalia, Madrid, 1987.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, 3 ts., Gredos, Madrid, 1979.
- GUEVARA, Juan de, *Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654.

- JAMMES, Robert, “Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora”, *Edad de Oro*, 2 (1983), 99-117.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Eight philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University, Stanford, 1964.
- , “El territorio del humanista”, en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. F. López Estrada, Crítica, Barcelona, 1980.
- LEONARD, Irving, *La época barroca en el México colonial*, trad. de A. Ezcurdia, F.C.E., México, 1993.
- LOCKE, Jessica, “*La navegación del alma*” de *Eugenio de Salazar: estudio y edición*”, tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2005.
- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1953, t. 1.
- MANERO SOROLLA, Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2002.
- MARISCAL HAY, Beatriz (ed.), *Carta del Padre Pedro de Morales (1579)*, El Colegio de México, México, 2000.
- MAURA Y GAMAZO, Gabriel, Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, t. 1.

- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, UNAM, México, 1994, t. 1.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1.
- MONTES, José Ares, “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), 283-321.
- MORAÑA, Mabel, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998.
- MURILLO, Esther, “Un barroco olvidado, Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras”, tesis doctoral, SUNY-Albany, 1995.
- O’CONNOR, Thomas, “Antecedentes inmediatos de la «Aprobación» del padre Guerra: el «Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar y Torres» de Vera Tassis”, *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de oro: Dramaturgia e Ideología*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1999, 159-167.
- OSORIO RAMÍREZ, Ignacio, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, UNAM, México, 1980.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra selecta*, ed. J. Ponce Cárdenas, Universidad de Málaga, Málaga, sf.
- PAZ Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982.
- PEÑA, Margarita (ed.), *Flores de baria poesía*, UNAM, México, 1980.

- PÉREZ SALAZAR, Francisco, “Los concursos literarios en la Nueva España”, *Revista de Literatura Mexicana*, 1 (1940), 290-306.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de las ciencias y artes*, Oficina Tipográfica, México, 1898.
- PLATÓN, *Fedón. Fedro*, introd., trad., y notas L. Gil Fernández, Alianza, Madrid, 1995.
- QUINTO HORACIO FLACCO, *Arte poética*, introd., vers. y notas. T. Herrera Zapién, UNAM, México, 1970.
- REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1946.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, UNAM, México, 1998.
- RUBIAL, Antonio, *La plaza, el palacio y el convento*, CONACULTA, México, 1998.
- RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *Introducción al estudio de los virreyes en Nueva España 1535-1746*, UNAM, México, 1954, t. 1.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El Arte poética en romance castellano*, ed. R. de Balbín Lucas, C.S.I.C., Madrid, 1944.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Diálogos*, 6 (1982), 63-70.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.

SCHONS, Dorothy, “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century”, *Hispanic Review*, 7 (1939), 22-34.

SINGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, *Triunfo parténico*, pról. J. Garcidueñas, Ediciones Xóchitl, México, 1945.

TENORIO TRILLO, Martha Lilia, “«Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), 5-29.

———, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, en prensa.

———, *Antología de poesía novohispana*, en preparación.

———, “La poesía novohispana a principios del siglo xviii: el manuscrito *Poemas varios* de fray Juan Antonio de Segura”, *Criticón*, en prensa.

———, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999.