

## AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES: DISCÍPULO DE GÓNGORA, MAESTRO DE SOR JUANA

El problema de cualquier autor que haya nacido y vivido después de Góngora, Quevedo o Calderón, es que inevitablemente será visto como epígono de los grandes ingenios, y el suyo siempre quedará opacado frente al de los maestros. El caso de los seguidores de Góngora es paradigmático, pues fueron muchísimos quienes intentaron ir detrás de su huella: su magisterio hizo estragos en la poesía de la Península y, de manera particular, en la novohispana. Muy pocos de esos continuadores, “fervorosos o solapados”<sup>1</sup>, aportaron alguna nota original o personal al estilo de su modelo. Sin embargo fue precisamente en Nueva España donde surgieron dos de los discípulos más aventajados: un español, Agustín de Salazar y Torres, formado en este lado del Atlántico, y sor Juana, quien quizás sea la única que se pueda parangonar con el cordobés. Y, curiosamente, entre estos dos autores hay ciertos paralelos y una estrecha relación literaria: no pocas veces fue Salazar y Torres el modelo de sor Juana: la monja no sólo continuó sus hallazgos métricos y exploró sus maneras de variar los temas tópicos, sino que también tomó de él conceptos, ideas o imágenes, modificándolas apenas.

Agustín de Salazar y Torres nació en Almazán en 1636<sup>2</sup>. A los nueve años, lo trajo a México su tío Marcos de Torres, obis-

<sup>1</sup> JOSÉ ARES MONTES, “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, *RFE*, 44 (1961), p. 283.

<sup>2</sup> Corrijo la fecha de nacimiento, según nuevas investigaciones. En el prólogo a la *Cýthara de Apolo*, escribe VERA TASIS: “Nació don Agustín, día del sabio Fénix africano [día de san Agustín: 28 de agosto], en aquella antigua Numancia... aviendo nacido el [año] de [16]42” (f. 3r; uso la 2ª ed.: Antonio González de Reyes, Madrid, 1694). Sin embargo, THOMAS O’CONNOR (en su ed. de la comedia *Elegir al enemigo*, Binghamton University, Binghamton, 2002, p. ix) rectifica la fecha, gracias al hallazgo de la fe de bautizo de Salazar y Torres.

po de Yucatán, y después virrey de Nueva España. Aquí estudió humanidades y teología, y empezó a escribir y publicar sus primeras obras. Es, pues, un poeta de la segunda mitad del siglo XVII, “cuando el gongorismo, en un otoño todavía dorado y tenazmente persistente, se desvía, en parte, de la ruta trazada por el autor de las *Soledades*, para seguir por la que le abre, con delirante pompa barroca, el gongorista Calderón de la Barca”<sup>3</sup>. Entre los pocos críticos que se han ocupado de este autor, el aspecto que más ha llamado la atención es su precocidad intelectual y artística<sup>4</sup> (he aquí uno de los paralelos con sor Juana). Una de las anécdotas más recordadas, citada por varios estudiosos para alabar (o para denostar) la influencia de Góngora, es la que relata Vera Tasis en el prólogo ya mencionado:

en aquel sabio colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aún menos de doze años 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 exercitado en su inteligencia y lectura (f. 4r-v)<sup>5</sup>.

Algunos años después, será sor Juana, otro milagro de precocidad, la que acapare esos asombros<sup>6</sup>. ¿Por qué fue causa de

<sup>3</sup> JOSÉ ARES MONTES, art. cit., p. 284. Sobre la evolución del gongorismo a partir de Calderón, GERARDO DIEGO hace una afirmación lapidaria, pero no carente de fundamentos: “poco a poco y con las desigualdades que exige el principio del método impuesto, nos hemos internado en el siglo XVII adelante; y ya en más de una ocasión habremos notado junto a la sombra de Góngora, otra incipiente, la de Calderón. He aquí el enemigo. El que debe cargar con más de la mitad de las culpas que se le abonan en cuenta a Góngora. El peor gongorismo no es sino calderonismo. Calderón reduce a cuatro o seis moldes, agotados genialmente por él, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado, pero libre. Da la fórmula para adquirir un culteranismo barato de bazar a precio único; y, en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto” (*Antología poética en honor de Góngora*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 44).

<sup>4</sup> La corrección en la fecha de su nacimiento obliga a ser más cautos con esta idea, tan enfáticamente expuesta por su amigo y editor Vera Tasis.

<sup>5</sup> “¡Pobre niño!”, exclama ARES MONTES (art. cit., p. 285), mientras ALFONSO REYES amonesta: “Contra el fácil diagnóstico de los que aconsejan a la infancia el *Paquín*, no se entonteció con los años” (*Letras de la Nueva España*, F.C.E., México, 1948, p. 78). Pero ahora sabemos que no tenía casi doce años cuando recitó y explicó las obras de Góngora, sino casi dieciocho.

<sup>6</sup> “¿Sería el clima mejicano el que maduraba frutos tan tempranos?”, se pregunta, con cierta sorna, ARES MONTES (art. cit., p. 285).

admiración este curioso oficio de la inteligencia? La respuesta es simple: porque para Vera Tasis, como para Salazar y Torres, sor Juana y sus contemporáneos, la fuente de la poesía era la cultura. La poesía de entonces era más culta, más libresca que la poesía que conocemos del romanticismo para acá. En este marco hay que ubicar la imitación que Salazar y Torres hace de Góngora y la que hace sor Juana de Salazar y Torres.

Como sor Juana, Salazar y Torres demostró muy pronto auténtica vocación por las letras y por los estudios eruditos, y un manejo, también temprano, de buen oficio, como versificador y como poeta. Un primer reconocimiento de este hecho son los elogios de Calderón de la Barca en la Aprobación a la primera edición de la *Cýthara de Apolo*. Según E.M. Wilson, el juicio del dramaturgo debió estar influido por su amistad personal y por la temprana muerte del amigo<sup>7</sup>; sin embargo, a pesar de que el elogio en este tipo de textos preliminares era de rutina, el tributo del dramaturgo a la habilidad, artificio y capacidad técnica de Salazar suena sincero y, como veremos, no es injustificado:

He visto las *Obras pósthumas* de don Agustín de Salazar; 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 *in scriptis* se censura; y, aviendo hallado en ellas, no sólo quanto imaginava prometido, pero mucho más de lo que esperaba imaginado, 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 buenas costumbres, hallo que no debe negarse a su fiel amigo don Juan de Vera la licencia que pide para imprimirlas...<sup>8</sup>

Por supuesto, Vera Tasis comparte esta alta apreciación del amigo:

Sus metros fueron los más dulces y heroycos, 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

<sup>7</sup> “Seven Aprobaciones by don Pedro Calderón de la Barca”, *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, Gredos, Madrid, 1983, t. 3, p. 610.

<sup>8</sup> Calderón era 36 años mayor que Salazar; la censura muestra una auténtica admiración por su joven amigo y seguidor. ¿Significará su elogio el reconocimiento de un “mejor gongorismo” en Salazar?

el verso no haze la poesía, sino la ficción imitadora... Consiguen algunos, ya por arte, o ya por natural afluencia, componer versos, usurpando vanamente el renombre de Poetas, quando sólo les compete el cognomento de Versificadores...

En 1653 llegó a Nueva España el virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Para su recibimiento, Salazar y Torres compuso la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Alburquerque, su virrey* (Hipólito Ribera, México, 1653)<sup>9</sup>. Debía gozar ya de cierto prestigio como poeta y –muy probablemente, como sucedería después con sor Juana y su *Neptuno alegórico* para la entrada de los virreyes marqueses de la Laguna– esta composición le ganó la simpatía y protección del duque de Alburquerque, junto al cual se mantuvo hasta su muerte. Poeta del *establishment*, a pesar de su juventud, en 1654 participó en el certamen dedicado a la Inmaculada Concepción, convocado por la Real y Pontificia Universidad de México (*Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654), en el que se midió con poetas y letrados mucho más formados que él, como Luis de Sandoval Zapata, María Estrada de Medinilla, Francisco Bramón, Juan de Guevara (futuro colaborador de sor Juana en la comedia *Amor es más laberinto*). Ganó el primer lugar en el tercer certamen, cuyas exigencias eran: “doze redondillas de pie quebrado, significando en ellas el miedo con que quedó el demonio después de vencido”:

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

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

Ea, ya estoy empeñado;  
empiésola. Vaya, pues:  
por Dios que el assumpto es  
endiablado.

<sup>9</sup> No incluida en la *Cýthara*; hasta ahora este impreso está perdido. Lo mencionan JOSÉ MARIANO BERISTÁIN Y SOUZA en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, de 1816-1821 (ed. facs., UNAM-Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1980) y JOSÉ TORIBIO MEDINA, *La imprenta en México*, de 1893 (reed.: UNAM, México, 1989).

Fiero dragón (con él hablo),  
 esté atento: ¿quién creerá  
 que en aquesta copla está  
 el diablo?<sup>10</sup>.

Como la gran mayoría de las poetas de Nueva España, Salazar tenía muy al día su lectura de “otros” poetas españoles, no sólo de los grandes. En estas redondillas se nota la presencia de Polo de Medina, Anastasio Pantaleón, y otros autores de ingenio fácil y efectivo. Se le reconocía este linaje, y por eso Juan de Guevara, secretario del *Certamen*, lo presenta como “segundo Anastasio Pantaleón de nuestros tiempos”. Con malicia digna de su modelo y notable para su juventud, con buen dominio del chiste de medio tono y de los juegos de palabras, en fin, con ingenio no despreciable, Salazar y Torres logra trabar el tema requerido por el certamen con uno de los rasgos más persistentes de este tipo de jocosidad: la reflexión sobre la factura del poema. Ningún otro de los competidores explotó este recurso.

Esta misma facilidad para los equívocos le otorgó otro primer lugar, también en el certamen tercero, en la categoría de romances:

Para el tercero certamen prosigue la humanidad diciendo que a Palas llamó la Antigüedad Tritogenia por el pavor que causava al más erguido contrario, por llevar la cabeça de Medusa gravada en su cristalino escudo, cuyo diseño servía de covarde susto al que más intrépido blasonava asegurados triumphos a su esfuerço. Éste en nuestra triumphadora Palas fue el primer encuentro con que, valerosa Iudic, cortó la cabeza al demonio... Pidióse que con toda agudeza se escribiera un romance, discurriendo un escudo en cuyos quarteles se distribuyeran los despojos que esta imperial Aurora [la Virgen María] avía sacado de aquella primera guerra con el demonio (s.f.).

A pesar de los rígidos modos y maneras propios de los certámenes, se puede notar alguna diferencia, en cuanto a soltura y gracia, entre las composiciones participantes:

SALAZAR:  
 Divinidades, María,  
 os quiere dezir de chança

ENEBRO<sup>11</sup>:  
 Oy el instrumento toco  
 de la Iudic más perfecta

<sup>10</sup> *Certamen poético*, ed. cit., s.f.

<sup>11</sup> Juan de Enebro obtuvo el segundo lugar.

oy mi Musa, porque sabe  
que estáis, Señora, de gracia.

y todo lo que tocare  
será con toda limpieça.

Por fuerça he de compararos  
a la Tritogenia Palas  
(¡qué gentil comparación!:  
vos divina y ella humana).

Del Olofernes pecado  
desvaneció la sobervia,  
que aunque del riesgo burlava,  
dio en el riesgo la cabeça.

Estas composiciones son los primeros, y únicos testimonios conocidos, de los comienzos de Salazar<sup>12</sup>. El grueso de su obra está reunido en su *Cýthara de Apolo*<sup>13</sup>, que consta de dos partes: la *Primera* contiene su poesía y la *Segunda* sus nueve comedias. En cuanto a la *Primera parte*, las dos ediciones reproducen exactamente lo mismo, a pesar de la promesa de Vera Tasis de que en una segunda impresión publicaría varias cosas que aún no había podido conseguir<sup>14</sup>.

Ares Montes critica, otra vez con algo de sorna, la exageración de Méndez Plancarte en sus elogios al poeta, así como su insistencia en considerarlo mexicano, cuando para Ares Montes es tan español como cualquier poeta peninsular. No considero inmerecidos los elogios de Méndez Plancarte, y no comparto con ninguno de los estudiosos la necesidad de apropiarlo para una u otra nación. Salazar y Torres pertenece a una época bien determinada de la poesía hispánica: la de los epígonos gongorinos; y su poesía nos pertenece, sin importar el lado del Atlántico.

Poco se ha ocupado la crítica de este poeta. Eguiara y Eguren no le escatima elogios:

<sup>12</sup> En 1660 regresó a España el duque de Alburquerque. Salazar y Torres dejó Nueva España y comenzó una nueva etapa como poeta y dramaturgo de cortes europeas.

<sup>13</sup> Tuvo dos ediciones, la primera impresa por Francisco Sanz (Madrid, 1681) y la segunda por Antonio González de Reyes (Madrid, 1694).

<sup>14</sup> Observación de ARES MONTES, art. cit., p. 288. En la edición de 1681, Vera Tasis dice que quedaron fuera: el *Epitalamio* (a las bodas de Margarita María, hija de Felipe IV), dos autos sacramentales, una comedia burlesca, una jornada de la comedia de Minos y Britomartis, un tratado intitulado *Espejo de la hermosura*, dos fábulas jocosas, unos *Metamorfoseos mexicanos*, a imitación de Ovidio. En la *Segunda parte* de la edición de 1694 añadió Vera Tasis la loa para la comedia de Tetis y Peleo. El editor no fue muy riguroso en la selección del material: incluyó en la Primera parte, con mínimas variantes, el *Orfeo* de Jáuregui. Y está también la acusación de Gaspar Agustín de Lara, citada por Ares Montes, de que varias poesías y una comedia, sin aclarar cuáles, no son de Salazar. Hasta ahora, que yo tenga noticia, de las dos partes de la *Cýthara* sólo se ha descartado “oficialmente” la fábula de Orfeo.

Mereció ser contado entre los primeros poetas eruditos de España, como si sobre él hubiesen concurrido todas las Musas y las Gracias, para que descubriese y encontrase con felicísimo numen, cual si en sus propios labios se hallasen, aquellos poemas dulces y elegantísimos, levantados, en medio de tropos y figuras, y si el lector halla tropiezo en ellos, atribúyalo a la juvenil edad del autor y a los tiempos que corrían, que no pedían otra cosa<sup>15</sup>.

Ya en el siglo xx, Menéndez y Pelayo salva a Salazar y Torres de entre los autores infectados por el “veneno del gongorismo”: “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*”<sup>16</sup>. Cejador refiere su activa participación en las tertulias literarias de la Península: “su nombre se halla en todas las academias y certámenes de su tiempo. Es poeta suelto, festivo; pero desde México trajo el gongorismo bien metido en el cuerpo”<sup>17</sup>. Alfonso Reyes resalta su “buen habla” y su musicalidad desde sus composiciones para el certamen de 1654: “Usa con igual soltura el lápiz, la acuarela y el óleo, y va de las risas a la gravedad religiosa... Fue a hombrearse con los ingenios de España y podemos imaginarlo, aunque en menor temple, como un segundo Ruiz de Alarcón”<sup>18</sup>. Finalmente, Octavio Paz lo reconoce como poeta “exquisito, en el que a la musicalidad del verso se alía la sensualidad de la escritura”, cuya obra es “un abanico de influencias”: “se mueve sobre todo entre Góngora y Calderón, pero estas poderosas personalidades no lo aplastan”<sup>19</sup>. Veamos, pues, si entre los ecos de Góngora podemos reconocer la voz de Salazar, y el eco de ésta en una gongorina tan ilustre como sor Juana.

<sup>15</sup> *Biblioteca mexicana* (1745), pról. y vers. esp. B. Fernández Valenzuela, est. prel., notas, apéndices, índices y coord. general E. de la Torre Villar, con la colab. de R. Navarro de Anda, UNAM, México, 1986, t. 2, p. 572.

<sup>16</sup> *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, pp. 71-72.

<sup>17</sup> JULIO CEJADOR Y FRAUCA, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, Gredos, Madrid, 1935, t. 5, pp. 207-208.

<sup>18</sup> *Letras de la Nueva España*, ed. cit., p. 78.

<sup>19</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1985, p. 81.

## EL MAESTRO

De manera muy general, cuando se habla del gongorismo de algún autor se enumeran recursos como los cultismos, los hipérbatos, usos sintácticos latinos como el ablativo absoluto o el acusativo griego, las hipálages o trueques de atributos. Parece simplemente recorrerse la lista de los típicos usos gongorinos, sin verificar que en efecto aparezcan, y, cuando es posible corroborarlos, sin analizar su funcionamiento. Creo que en el caso de Salazar y de sor Juana, ese “gongorismo” va más allá del mero recuento de elementos formales, y da cuenta de una intención estética, determinada, sí, por una “moda”, pero ejercida honesta y gozosamente con total convicción y disciplina.

Ya señalé que desde sus primeras composiciones, las del certamen de 1654, Salazar dio muestras de ingenio, de curiosidad formal y de cierta originalidad (en la medida que estos textos podían tenerla). Conforme el dominio del oficio se lo permitía, fue proponiéndose modelos más complicados, y, como no podía ser menos, Góngora se le impuso como *el modelo*.

Para empezar a trazar el influjo del cordobés en Salazar, señalo dos composiciones que muestran al poeta no influido, sino apabullado por Góngora. La primera, con la que abre la parte de la *Cýthara* dedicada a la poesía sacra, es un centón para otro certamen en honor de la Inmaculada Concepción<sup>20</sup>, en el que –como reza el epígrafe– se “describe la visión del capítulo doze del Apocalipsis, con solos versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*” (*Cýthara*, I, pp. 259-262). El capítulo 12 del Apocalipsis es el de la visión de la Mujer y la serpiente, pasaje en el que se apoyó la teología mariana para fundamentar el misterio de la Inmaculada Concepción. El “método” de las *Soledades* es la silva, aunque Salazar emplea un esquema de rimas mucho más fijo que Góngora, pues buena parte de la silva es de pareados, lo que, para la técnica del centón, implicaba mayor dificultad (además de que la silva, tratándose de un texto de certamen, es bastante extensa: 93 versos). Los versos proceden, en su mayoría, de las *Soledades*, el *Polifemo* y el *Panegírico al duque de Lerma*, y por momentos están trabados con ingenio:

<sup>20</sup> No hay más noticias; es muy probable que se trate de alguna justa en la que Salazar participó ya estando en España, puesto que sus participaciones en el certamen novohispano de 1654 no están recogidas en la *Cýthara*.

Adonde luz de lumbre misteriosa  
campos ilustra del Olimpo ardiente,  
viste el ayre la púrpura del día.  
Al sol sus arreboles,  
Virgen tan bella, que hazer podía  
tórrida la Noruega con dos soles;  
divinos ojos que en su dulce oriente  
dan luz al mundo, quitan luz al cielo;  
oy a sus rayos corre amor el velo,  
matutinos del sol rayos vestida;  
ciñó sus sienes bellas  
de antárticas estrellas.

Es un texto que parece vacuo y ampuloso, pero hay que tener en cuenta que no es sino un ejercicio, con sus muy notorias dificultades. Es muy probable que así lo haya concebido el mismo Salazar.

La segunda composición es más ambiciosa: una *Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora* (*Cýthara*, I, pp. 34-38). En el centón, prácticamente, lo único que entraba en juego era el dominio memorístico de los grandes poemas gongorinos y cierto ingenio para ir entretejiendo los versos. En esta *Soledad* un sentido poético va dando forma a la evocación. Formalmente, el poeta vuelve a separarse de su modelo al acercar demasiado las rimas e, incluso, acudir repetidas veces a los pareados. Salazar no alcanza la perfecta y precisa trabazón musical de Góngora y se vale de las rimas para lograr cierta cadencia. Fuera de esta discrepancia, el poema muestra un esfuerzo aplicado, consciente y esmerado por usar casi cada uno de los típicos recursos gongorinos: hipérbatos (no muy violentos): “Del blanco cisne la progenie hermosa”, “segunda de las ondas Cytarea” (no hay un solo caso en el que hipébraton se extienda más allá de un verso); cultismos: “Gloria mayor de la *purpúrea* diosa”, “tanta *purpúrea* flor regó el Letheo” (expresiones apenas separadas por dos versos); “levantó la cabeça siempre *undosa*”; las muy frecuentes fórmulas *A, si no B*: “De aljófares bañada, / si no de quanta perla coronada / concha parió eritrea”, “no en concha nacarada, / en hoja sí de nácar congelada”; hipálage: “Un Adonis robusto, / un Alcides hermoso”; etc. Como en Góngora, el recurso esencial es la alusión por medio de perífrasis, principalmente mitológicas: los murciélagos son la “nocturna tropa de las aves, / que, imitando, si no excediendo a Palas, / holocaustos negaron a Lieo”; el jabalí es el “susto de Venus”, “segundo terror de

Erimanto”. En suma, el poema está montado sobre el andamio musical y metafórico de las *Soledades*.

El asunto de la composición es más bien secundario: empieza a amanecer y los rayos del sol despiertan a la ninfa Cíanes; sale y se acerca al río; cuando está a punto de ser atacada por un jabalí, un joven (“Adonis robusto, / Alcides hermoso”) la salva y se enamoran. La sencillez del episodio (expuesto en los últimos cuarenta versos) es también un homenaje a su modelo; el trabajo está en el despliegue de su arte culterano, encadenando imágenes que se funden una con otra; aludiendo más que describiendo. Por ejemplo, la descripción del amanecer (como en sor Juana la del anochecer en el *Primero sueño*) ocupa 115 de los 153 versos:

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...

En estos dos textos la imitación es evidente y confesada; más aún: es la finalidad de las composiciones. En muchísimos otros casos, aunque sigue habiendo imitación, el trabajo es de evocación. Un primer ejemplo es el *Canto amebio* (*Cýthara*, I, pp. 10-24), dilatada sucesión de coros cuyo modelo son los versos 767-844 de la *Soledad I*. El *Canto* de Salazar es mucho más extenso que el de Góngora y constituye un auténtico abanico de for-

mas métricas. Con habilidad, el poeta se las ingenia para seguir la perfección de su modelo; esto es, a pesar de la variedad, mantiene el riguroso paralelismo, propio de la estructura amebica: cada coro y su réplica son exactamente iguales en la forma, la dimensión y el tema. Prueba del homenaje es el siguiente pasaje, casi un calco del canto “Ven, Himeneo, ven” de la *Soledad I*:

Ven, o Cupido, y las azules plumas  
ligero entrega al ayre vagoroso;  
asiste, pues, o hermoso  
nieta 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.

Aquí está, además, la perífrasis “nieta de la espumas” para designar a Cupido, procedente del verso 521 de la *Soledad II*: “Dividiendo cristales, / en la mitad de un óvalo de plata, / venía a tiempo el nieta de la espuma”<sup>21</sup>.

El *Canto* de Salazar va más allá de una aplicada recreación del modelo. Todo el poema es un ensayo de nuevas formas métricas y los resultados son muy dignos de tomarse en cuenta. Por ejemplo, este canto alternado entre una Musa y una Piéride:

MUSA	Tus rayos solos, Cintia, en nueva esfera afrenta son 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 canto de cada personaje es una copla de romance: el primero con los dos versos iniciales endecasílabos y los dos finales

<sup>21</sup> SALAZAR usa esta perífrasis para referirse a Cupido varias veces (*Cýthara*, II, p. 10: “En lo instable eres, Amor, / nieta del mar, si es posible, / que puedan tener las llamas / de las espumas origen”; o p. 45: “El Amor nieta del agua / se apellida, pues en ella / cuna a su madre la dieron / rizadas espumas crespas”).

octosílabos; el segundo replica a manera de espejo, pues invierte el orden de los endecasílabos y octosílabos. Salazar no es sólo un fervoroso y aplicado seguidor de Góngora: es un innovador; nada temeroso de explorar otras posibilidades expresivas, a partir de los moldes probados. Muy conscientemente dije “posibilidades expresivas” y no “métricas”, porque Salazar no cae en las ridículas manías formales propiciadas por los requisitos, muchas veces estrafalarios, de la poesía de certamen o de academia.

En cambio, la *Fábula de Adonis y Venus (Cýthara, I, pp. 169-172)*, más en la estirpe del *Polifemo*, es una muestra del peor gongorismo de Salazar: su composición más culterana, en la que —escribe José María de Cossío— “pareció tratar de superar cuanto en delirante barroquismo se había hecho hasta entonces”<sup>22</sup>. Es un romance que narra espaciosamente los pasajes más visuales y plásticos de la fábula: el jardín del encuentro, la majestuosa pompa de la llegada de Venus, la artificiosa belleza de Adonis, el encuentro de los amantes, sus amores (que, como en la Sicilia del *Polifemo*, “encienden” los jardines); luego relata Salazar, más sintéticamente, el ataque del jabalí y la muerte de Adonis, y en apretadísima síntesis (una sola cuarteta) el dolor y el llanto de Venus<sup>23</sup>.

Salazar acumula gran cantidad de cultismos, algunos ya bastante comunes (*purpúreo*), otros menos frecuentes (*amatunto*, *pululante*, etc.). Recurre también a los latinismos semánticos más característicos de Góngora (“Buela el niño, dulce abexa, / a las rosas que produjo, / rigor estuvo en su rostro, / *vinculadas* a ligustros”; “castigara al hijo Venus, / mas cometido el *insulto*...”). Y hace sus propias aportaciones (algunas bastante osadas): “con *noctívagas* estrellas”, “de la *thurifera* Arabia”, “*portátil* de plumas monte” (refiriéndose al sombrero de Adonis)<sup>24</sup>, “*fúlgido* acero”.

Al parecer, su intención es evocar en este solo romance los dos grandes poemas mitológicos de Góngora: el *Polifemo* y la

<sup>22</sup> *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 652.

<sup>23</sup> SALAZAR complica la alusión mitológica al encajar en las dos últimas cuartetas, sin razón aparente, la historia de Jacinto: “Cayó, qual Jacinto bello, / y en el inclemente surco, / cediendo al severo arado, / inclina los ojos mustios. // Venus al ¡Ay! retrocede...”.

<sup>24</sup> SALAZAR lo presenta con un artificio muy de Góngora: una comparación, cuyo segundo elemento es una perífrasis mitológica: “Portátil de plumas monte / era el sombrero, e, importuno / céfiro, en blandos embates / colores dexa confusos. / No bate tan rizas alas / el ave sola en el mundo, / si fragante enciende pyra / de sándalo y calambuco [el ave Fénix]”.

*Fábula de Píramo y Tisbe*. Como el primero, la fábula de Salazar es seria y comienza con la dedicatoria a la duquesa de Alburquerque; como el segundo, es un romance con la misma asonancia *u-o*. Prueba de esta doble inspiración es la imitación consciente y literal de versos específicos de uno y otra. Venus llega en su espléndido carro tirado por cisnes, y al bajarse:

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

En esos “cinco argentados puntos” están, en serio, los “seis [o diez] argentados puntos” del pie de la negra alcahueta de la *Fábula de Píramo y Tisbe*<sup>25</sup>.

Más adelante, Cupido hiere a Venus:

y cayendo aguda flecha  
(assí Amor remata el gusto),  
tersa de cristal aljava  
halló en el pecho desnudo.

Esa “aguda flecha” disparada por Cupido procede de la octava 31 del *Polifemo*: “carcaj de cristal hizo, si no aljava, / su blanco pecho de un arpón dorado”.

En el idílico jardín, lugar de encuentro de los amantes, hay una fuente:

Dorada oprimiendo vassa  
en mármol de Paro esculto,  
desperdicia agreste Fauno  
los tesoros de Neptuno;

y, heredero de su plata,  
dilata claro discurso,  
maldiciente con las piedras  
y traviesso con los juncos.

<sup>25</sup> “Llegó en esto la morena, / los talaes de Mercurio / calzada en la diligencia / de seis argentados puntos” (vv. 209-212). Ésta es la lectura de ANTONIO CARREIRA en su edición de los romances (Quaderns Crema, Barcelona, 1998); pero en su *Antología poética* (Castalia, Madrid, 1986) había preferido la lección “de diez argentados puntos” (el chiste es que la “morena” tenía un “piezote”).

La idea de la descripción proviene de los vv. 293-296 del romance de Píramo y Tisbe: “Sus pasos dirigió donde / por las bocas de dos brutos / tres o cuatro siglos ha / que está escupiendo Neptuno”.

En la “Égloga de Amor. Canta Cupido enamorado de Cintia” vuelve Salazar a la métrica de las *Soledades* para presentar un Cupido que, olvidado de Psiquis, canta su dolor por el desdén de Cintia. El canto de Amor, herido con sus propias armas, es dulce, conmovedor y acariciante. Para su elaboración, el poeta recurre a Góngora, con acierto, tanto en la variación de recursos formales como en la recreación de momentos de gran intensidad lírica y emotiva:

El lidio dios, de Psiquis olvidado,  
incendio que nació de las espumas,  
ya de nueva beldad aprisionado,  
las cadenas sustenta en vez de plumas,  
con que tal vez su anhelo  
el abismo penetra, escala el cielo (*Cýthara*, I, p. 3).

Inmediatamente, al comienzo del poema, la primera evocación de Góngora: “incendio que nació de las espumas”, recreación de la perífrasis gongorina (antes mencionada) para aludir a Cupido: “nieta de la espuma”. Luego, el canto del atormentado Amor es un digno homenaje al canto del no menos atormentado Polifemo:

¡O Cintia! –el Amor dixo, y a este acento  
el cristal se enfrenó, calmóse el viento–:  
¡O Cintia, más süave, más divina  
que el blanco lylio que nevó la Aurora,  
quando corriendo al mar la azul cortina  
del mar sereno la campaña dora;  
más bella que el sol mismo quando infante  
en los braços del Alva su luz crece,  
si primero en tus ojos no amanece,  
de sus rayos amante,  
rigiendo tu beldad su monarquía,  
luz venerada de la luz del día.

Procede entonces Amor, para convencer a la esquivada, a enumerar, no sus riquezas, como Polifemo, sino su omnipotencia: de su “eterna monarquía” han sido “vil trofeo” todas las Ninfas,

“se ve ardiendo Neptuno, / Júpiter con amor, con celos Juno”; y si es tal su poder entre los dioses, ¿qué será entre los mortales?: “Tan altas fueron las hazañas mías, / que aun la memoria mi valor desprecia / de la ruina fatal que llora Grecia, / de las que el Xanto ve cenizas frías, / que mis ínclitas glorias / de las ruinas componen sus memorias”. Tal es el lamentable estado de Amor, que los Cupidillos, por llorar las prisiones de su “caudillo”, han soltado la cuerda y roto los arpones: “¡O dolor sin segundo, / que por que pene Amor, descanse el mundo!”. Cierra la composición una estrofa enumerativa, con remate plurimembre, en el más elegante estilo del maestro:

A quexas tan süaves,  
a tanta melodía,  
lloraron las riberas,  
quexáronse las fieras,  
doliéronse las aves,  
faltó el sol, gimió el aire, murió el día.

No cabe duda de que Salazar traía a Góngora “en la sangre”. Toda esta Primera parte está salpicada de giros y evocaciones de la obra del cordobés; y es indudable el gusto y oído educado de Salazar en la selección de esas expresiones. He aquí una pequeña muestra: amanece y “roxos claveles, blancos alhelíes, / que *ámbares espirando* en cada aliento, / vida del prado son, alma del viento” (p. 9); o en un retrato de Cintia: “El breve nácar, que al abril colora, / *ámbar concede* al prado venturoso...” (p. 10)<sup>26</sup>; los trueques de epítetos: “Oye las glorias de aquella que, amada / de más de un afecto, ha sido sin duda / por bella y esquiva, *Palas desnuda, / Venus armada*” (p. 12); la sugerente imagen de la luz crepuscular, que en Góngora tiene varias formulaciones: “...pues las *dudosas* luces superiores, / los reflexos passaron por ardores” (p. 24)<sup>27</sup>; la perífrasis del gallo, pero para referirse a él

<sup>26</sup> GÓNGORA: “Todo es gala el africano, / su vestido espira olores...” (“En un pastoral albergue...”, vv. 93-94); “Ámbar espira el vestido / del blanco jazmín...” (“Esperando están la rosa...”, vv. 45-46).

<sup>27</sup> Aparece por primera vez en el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, de 1594: le anochece al caminante perdido y va “... con pie incierto, / la confusión pisando del desierto”; la retrabaja y repite en el *Polifemo*, cuando describe al labrador que se recoge con sus bueyes al atardecer, “pisando la dudosa luz del día” (v. 72); no conforme, GÓNGORA vuelve a la carga en la *Soledad I*: el peregrino, naufrago, cuando ya la luz confunde el mar y el agua, escala la montaña “entre espinas crepúsculos pisando” (v. 48).

mismo: “Cada día que amanezca / seré, al mirar vuestros rayos, / *canoro nuncio del sol*, / con licencia de los gallos”<sup>28</sup> (p. 108); ingeniosas y sutiles recreaciones: “De Jacinto infelize / explicaron sus penas / en el papel sucinto / de mal formadas letras” (pp. 27-28)<sup>29</sup>; la imagen de las “líquidas centellas” para aludir a las lágrimas: “Ama mi pecho, y, del ardor severo, / *sudan* mis ojos *líquidas centellas*” (p. 43), expresión en la que Salazar sintetiza los dos usos gongorinos: las centellas húmedas para aludir tanto a las lágrimas como a las gotas de sudor<sup>30</sup>, o, de manera algo más elaborada: “¿Qué es esto, Cintia? Suspende / de los dos hermosos astros / las *centellas del cristal*, / ascuas en forma de llanto” (p. 127); el énfasis expresivo logrado por medio de la supresión del artículo: “Ciega, pues no ve su riesgo, / la llama busca enemiga / *mariposa*, que su muerte / por descanso solicita” (p. 161)<sup>31</sup>.

En este recuento gongorino no podía faltar el registro escatológico, del cual el cordobés es maestro indiscutible y obligatorio *lexikon*. Siguiendo muy de cerca esta lección, Salazar compuso unas redondillas “a una dama purgada” (*Cýthara*, I, pp. 115-116): “Musa, ponte pedorreras, / si es que pródigo me soplas, / para escribir una coplas / passaderas...”; no hay término escatológico que no figure en estas redondillas: *provecho*, *provechoso/a*, *servicio*, *servidor*, *palominos*, *necesidades*, *cámara*, etcétera:

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

<sup>28</sup> GÓNGORA: “...cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es *del sol nuncio canoro*...” (*Soledad I*, vv. 293-294).

<sup>29</sup> GÓNGORA: “En viéndola, dijo: «¡ay!», / el jacinto, y al papel / lo encomendó, de sus hojas, / por que se pueda leer” (“Esperando están la rosa...”, vv. 41-44).

<sup>30</sup> Las lágrimas de Angélica cuando ve a Medoro: “... ya es herido el pedernal, / ya despide el primer golpe, / centellas de agua...” (“En un pastoral albergue...”, vv. 33-35); el sudor de Acis: “...húmedas centellas / si no ardientes aljófares sudando...” (*Polifemo*, vv. 187-188).

<sup>31</sup> En la carta de 1613, en que responde los ataques a las *Soledades*, escribe Góngora: “...no he quitado [a la lengua española] los artículos, como parece a vuesa merced y esos señores, sino excusádoslos donde no eran necesarios” (*Epistolario completo*, ed. A. Carreira, concordancias A. Lara, Hispania Helvética, Zaragoza, 1999, p. 2).

No creáis en peregrinas  
bellezas, que es sin razón,  
pues de la cámara son  
las meninas...

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

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...

La autoparodia es también una lección aprendida de Góngora. En su obra más ambiciosa, *Discurso del autor en el teatro de la vida humana, desde que amanece hasta que anochece, por las cuatro estaciones del día...* (pp. 67-104), Salazar hace una imitación burlesca de las *Soledades*, pero al mofarse de su modelo también lo hace de sí mismo. Recurre al mismo lenguaje y recursos estilísticos que emplea en serio en otras composiciones. Unas veces con donaire, otras con un poco de desgarró, hace un recorrido burlesco por los temas tópicos de la poesía barroca (esto es, sus temas) y juega con las imágenes y metáforas consagradas por este mismo discurso:

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 porque 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.

Aquí se burla de su descripción del amanecer (cf. *supra*). En otro pasaje, parodia la imagen de Cupido que él mismo presenta en los coros del *Canto amebeo*:

Pero tú, hijo de Marte,  
 amor cruel y fiero,  
 en fin, de un dios guerrero  
 engendrado y nacido  
 para nocibos 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.

También repasa, burlándose, los tópicos del retrato petrarquista: la bella ideal aparece aquí como una hermosa dama, sí, pero muy “de carne y hueso”: glotona, amante de leer comedias y de exhibirse en el balcón:

En fin, comen y beben las hermosas.  
 Ahora, ¡qué de cosas  
 pudiera yo dezir 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 zelos.  
 ¡Ha fortuna crüel, que tal consientes!,  
 que no naciesse un hombre mondadientes.

Como parte de este mismo proceso paródico de “realización” (en el sentido de “hacer real”), aquellas hermosas, presentadas con los acusativos griegos caros a Góngora: “Desnuda el brazo, el pecho descubierta” (“¡Qué de invidiosos montes!”), “Desnuda el pecho anda ella” (romance de Angélica y Medoro) o “...calzada / coturnos de oro, armiños vestida” (“Montaña inaccesible, opuesta en vano...”), se transforman en una labradora, “y que no era la Nimpha certifico, / *nieve el pecho y armiño 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”.

Pero no todo es parodia; Salazar mantiene equilibrada tensión, también aprendida de Góngora, entre burla y auténtico lirismo. Buena muestra es el pasaje dedicado a la cetrería (homenaje a las *Soledades*), en el que mezcla los registros serio y chusco: con precisión describe cómo prepara el cazador al búho: “Y el páxaro agorero / ofrecía a las cuerbas por despojos / el oro de sus ojos, / que este metal de suerte las inclina, / que a su esplendor se arrojan presurosas...”, y luego la irrupción chusca: “Y ay en el mundo infinidad de cuerbas / con esta propiedad de codiciosas”. Junto a estas salidas de tono (menos artificiosas y elegantes que las de su modelo), Salazar recoge imágenes de vieja y honda raigambre lírica, como la de las chozas humeantes al atardecer, imagen, como la de la luz del crepúsculo, muy del gusto de Góngora:

Ya cessavan del todo las tareas  
del que avienta y que trilla,  
y es porque ven que en la cercana villa  
humeavan las altas chimeneas<sup>32</sup>.

O, siguiendo con las imágenes del atardecer, la de la puesta del sol, pero no la más convencional del astro sepultándose en el mar, sino esta otra recreación no menos afortunada: “Mas ya se puso el sol en el poniente, / *siendo urna un monte a su esplendor luziente...*”.

Como es natural, en la Segunda parte la influencia de Góngora decrece frente al gran –y lógico– modelo que es Calderón. Los giros gongorinos son escasos y aislados<sup>33</sup>. Sin embargo,

<sup>32</sup> La imagen viene desde la “Égloga I” de VIRGILIO: “...ya a lo lejos humean los tejados de los caseríos y las sombras descienden cada vez mayores de los elevados montes” (vv. 82-84). GÓNGORA la usa en el romance de Angélica y Medoro con un matiz más locativo que temporal: “A su cabaña los guía, / que el sol deja su horizonte, / y el humo de su cabaña / les va sirviendo de norte” (vv. 61-64); vuelve a emplearla, de manera más artificiosa y con un sentido netamente temporal, en la *Soledad I*: “...tal sale aquella que sin alas vuela / hermosa escuadra con ligero paso, / haciéndole atalayas del Ocaso / cuantos humeros cuenta la aldehuela” (vv. 638-641).

<sup>33</sup> Por ejemplo: el uso de *vincular* en el sentido forense, tan frecuente en la Primera parte, aparece aquí una sola vez (p. 43); la perífrasis del mar como *sepulcro undoso*, dos (pp. 19 y 30); el estribillo, “De Amor el mayor trofeo, / *ven. Himeneo, ven, ven, Himeneo*”, en la comedia *La mejor flor de Sicilia. Santa Rosolea* (pp. 104 *et passim*); las partes relacionadas con las perífrasis de Cupido

me atrevería a decir que los pasajes en que Salazar vuelve a lucir su educado lirismo son los que elabora a partir de alguna evocación gongorina. Por ejemplo, esta hermosa descripción del amanecer y del descubrimiento de la belleza en el baño de Procris, en boca de Céfalo, hecha en el más genuino espíritu gongorino:

Por la luziente, por la vaga esfera  
 precipitava el Alva su carrera,  
 ahuyentando con cada movimiento  
 quanta sombra empañava el firmamento,  
 dexando con dudosos resplandores  
 muertos los astros ya, vivas las flores...  
 Ocúltéme admirado  
 en un sauce de hiedras coronado,  
 y en tan duros enojos,  
 mi corazón fue imán, norte sus ojos.  
 Su beldad admirando,  
 apenas me aparté del agua, quando  
 ella al cristal undoso,  
 baxel de yelo, entrega su hermosura;  
 y Amor, artificioso,  
 en las ondas procura,  
 viendo sus ojos, ciego,  
 violar el agua con lascivo fuego.  
 En la dorada arena  
 Pocris el pie nevado estampó hermosa;  
 más de alguna azuçena  
 y nacarada rosa  
 entendió en sus primores  
 que parto de su planta eran las flores...<sup>34</sup>

(cf. *supra*, n. 15); estos dispersos homenajes al *Polifemo*: “¿Qué atrevimiento os conduce / a penetrar la maleza / destos riscos, cuyas cumbres / hasta aora humana huella / no ha pisado, y con fatiga, / o mal, o tarde penetran / del bruto la veloz planta, / del ave la pluma crespa?” (de la “Loa” para la comedia *El amor más desgraciado. Zéfalo y Pocris*, p. 51), o “La primera luz del mundo / vi en el inculto hospedage / destas rocas, destas breñas, / donde mal, o nunca, o tarde / llegan los rayos del sol” (*El mérito es la corona*, p. 297; cf. GÓNGORA: “un torrente es su barba impetuoso, / que (adusto hijo de este Pirineo) / su pecho inunda, o tarde, o mal o en vano / surcada aun de los dedos de su mano”, *Polifemo*, vv. 61-64).

<sup>34</sup> *El amor más desgraciado. Zéfalo y Pocris*, pp. 58-59. O. PAZ cita este pasaje como ejemplo de la musicalidad de la poesía salazariana (*op. cit.*, pp. 81-82).

También aparece el motivo, caro a Góngora, de la joven que, fatigada por el calor, se adormece junto a una fuente, haciendo “florece” el idílico jardín con los *lilios*, *azucenas*, *jazmines*, de su delicado cuerpo:

Cansada, pues, de dar muerte,  
o cansada de dar vida  
a las flores, a los brutos,  
que unas con la huella anima,  
y otros con el plomo hiere,  
a la margen se reclina  
de un arroyo, cuyas ondas,  
fulminadas de su vista,  
cristalinas llamas vierten,  
centellas nevadas rizan.  
No hubo flor en la ribera  
que no llore su ruina;  
mas ¿qué esperaban las flores,  
quando las ondas ardían?  
De las destrozadas fieras,  
las blancas manos teñidas  
laba en el cristal undoso,  
sin que el cristal las distinga;  
corta el agua, y más que aljófar,  
blancas centellas salpica,  
de cuyo ardor las arenas  
fueron doradas cenizas;  
con la mano enciende el agua,  
sin valerse de su vista,  
que eran ociosos los rayos  
donde la nieve encendía...<sup>35</sup>

En *También se ama en el abismo*, Circe reclama a Glauco (quien, requiriendo de amores a Escila, entra al mar cual tempestad): “Suspende, gallardo joven, / el acelerado passo, / y de tu noticia logre / saber qué estruendos son éstos /... / pues neutral duda la vista, / entre tantas confusiones, / *si el mar es montes de nieve, / si es mar de riscos el monte*” (p. 151); la imagen expresada en los dos últimos versos proviene de Góngora, *Soledad I*, v. 44: “No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, confusamente / *montes de agua y piélagos de montes*”.

<sup>35</sup> *El encanto es la hermosura*, p. 237.

## LA DISCÍPULA

Sor Juana conocía bien la poesía de su época y, como trataré de demostrar, había leído con gran atención la obra de Salazar y Torres: su fina sensibilidad supo encontrar los diamantes, aunque estuvieran engastados pobremente. Ya José María Cossío encontró el modelo del romance decasílabo con comienzo esdrújulo<sup>36</sup>: un poema de retrato que, a un suntuoso conjunto de imágenes y metáforas, une ese metro absolutamente singular y novedoso; se trataba de una de esas joyas que el genio de sor Juana no podía dejar pasar:

Oygan aun los sordos escollos,  
muévanse las inmóviles selvas,  
párense de los mares las iras,  
Fílida, al copiar tu belleza.

Piélogo tu divino cabello,  
suéltalo, y verás que se anegan  
Ícaros los más altos deseos,  
náufragos en las ondas más bellas.

Diáfano de tu rostro el espacio,  
fértiles dos abriles obstenta,  
cándidos los jazmines se vencen,  
púrpura a las rosas enseñan...

Víctima se recelan tus labios,  
díganlo los que suaves obstentas  
ámbares que ignoraron las flores,  
nácares que dudaron las perlas (*Cýthara*, I, p. 128).

Lámina sirva el Cielo al retrato,  
Lísida, de tu angélica forma.  
Cálamos forme el sol de sus luces;  
sílabas las estrellas compongan.

Cárceles tu madeja fabrica:  
Dédalo que sutilmente forma  
vínculos de dorados Ofires  
Tíbares de prisiones gustosas.

Cátedras del abril tus mejillas  
clásicas, dan a mayo estudiosas,  
método a jazmines nevados,  
fórmula rubicunda a las rosas.

<sup>36</sup> "Sobre la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz", *BRAE*, 32 (1952), p. 45.

Lágrimas de la Aurora congela,  
 búcaro de fragancia, tu boca,  
 rúbrica con carmines escrita,  
 cláusula de coral y de aljófara (sor Juana)<sup>37</sup>.

Sor Juana escogió esta poco usual forma para componer uno de sus retratos más hermosos, dedicado a la condesa de Paredes. Es fenómeno común que el poeta más conocido acapare las innovaciones; como señala Antonio Alatorre<sup>38</sup>, varios autores (entre ellos, Joseph Vicéns, el adicionador del *Arte poética* de Rengifo, Agustín Pérez de Castro, jesuita del siglo xvii, Menéndez y Pelayo, Henríquez Ureña y Abreu Gómez) han considerado la novedosa versificación invención de sor Juana (aunque antes que ella, y seguramente también a partir del romance de Salazar, la usaron dos poetas novohispanos: Diego de Ribera en una jácara de 1673, y Gabriel de Santillana en un villancico de 1688). La composición sorjuanina es superior a la de Salazar. Gerardo Diego la incluyó en su *Antología* gongorina, juzgándolo como uno de los poemas de la monja más dentro de la manera del poeta cordobés:

Olvídese el duro artificio de los esdrújulos. O mejor, no se olvide, puesto que el poeta lo ha querido así, y ha de obtener de tan estrecho y violento ritmo, elásticos, escultóricos efectos. La máxima realidad de un género, el retrato, vencida victoriosamente por la máxima irrealidad, por el supremo, escandaloso artificio de una técnica poética y estrófica. Buena lección de Góngora que sor Juana adapta a las exigencias simetrizantes, barrocas de la época. ¿Hay algo más parecido al espíritu, a la forma de la ornamentación barroca de retablos y fachadas que estrofas como ésta, en la que cada verso se monta sobre el inicial esdrújulo del siguiente en un ascensional alarde de torneada arquitectura, tan idónea, después de todo, a la delicia escorzada del modelo?<sup>39</sup>

Sin menoscabo del arte de sor Juana, lo que llama la atención es que se trata de un gongorismo mediado por Salazar. En efecto, la construcción metafórica del romance es aún más sun-

<sup>37</sup> Uso la edición de MÉNDEZ PLANCARTE: *Obras completas*, F.C.E., México, 1951, núm. 61, t. 1, pp. 171-173; en adelante señalo entre paréntesis número de composición, tomo y página.

<sup>38</sup> *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 159.

<sup>39</sup> *Op. cit.*, pp. 52-53.

tuosa y artificiosa que la de su modelo y, además, la monja aporta un registro que no está en el original: la carga erótica. Haya una intención amorosa en el poema de Salazar, pero ésta suena libresca: proviene de la idealización erótica de la amada, propia de la lírica petrarquista; en sor Juana, en cambio, el tono exaltado no es sólo resultado de su gusto por el alarde virtuoso, sino de la pasión que lo inspira<sup>40</sup>. Por eso este romance es perfecto: a la intensidad del contenido, del sentimiento, corresponde una construcción poética brillante y admirablemente trabada.

Vuelve sor Juana a seguir muy de cerca otro retrato de Salazar (“Pinta la belleza de una dama en lo conciso de esta décima”, *Cýthara*, I, p. 165):

Son ojos, cejas, cabello,  
negros, corvas, dilatado,  
y lisa, breve y nevado,  
tu frente, nariz y cuello,  
blancas manos, pecho bello,  
las mexillas fuego y nieve,  
los dientes un yelo alevé  
que incendio en tus labios fue,  
estrecho el talle, y el pie  
es, como el retrato, breve.

Sor Juana toma la idea de este poema y estrecha aún más la identificación poema-dama, al grado de establecer una especie de relación “mimética” entre el discurso poético y el supuesto referente en la siguiente décima

Tersa frente, oro el cabello,  
cejas arcos, zafir ojos,  
bruñida tez, labios rojos,  
nariz recta, ebúrneo cuello;  
talle airoso, cuerpo bello,  
cándidas manos en que  
el cetro de Amor se ve,  
tiene Fili; en oro engasta  
pie tan breve, que no gasta  
ni un pie (núm. 132, t. 1, p. 261).

<sup>40</sup> “Por una especie de pudor, quienes han admirado [esta] poesía tan nueva y tan desusada –y tan alarmante para la gazmoñería de entonces y de ahora– han trasladado su admiración del contenido a la forma, del «mensaje» a la «estructura»” (ANTONIO ALATORRE, “Avatares barrocos del romance [de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz]”, *NRFH*, 26, 1977, p. 411).

Deshace el recurso original de la doble correlación trimembre de los cuatro primeros versos; se limita a una enumeración de los rasgos de la dama en cinco versos bímembres. Conserva la rima aguda en *-é* de los vv. 8 y 9, y la deja como tercera rima (la que cierra la décima), resquicio por el cual introduce el juego mimético del pie tan breve que para su descripción no hace falta un verso completo.

Los poemas de retrato eran parte casi obligatoria en el repertorio de cualquier poeta de esos tiempos. De ahí la búsqueda de artificios, a veces de una osadía genial (como es el caso del romance decasílabo ya citado); otras veces se echa mano de recursos formales que representan alguna novedad o gracia extra. Aquí Salazar desplegó una variedad notable y sor Juana lo siguió muy de cerca; por ejemplo, el retrato en ecos:

Pintar un bello *retrato*  
*trato*, y serán los *aciertos*  
*ciertos*, si Pocris *reparte*  
*parte* de sus rayos bellos.

En su rostro, sin *desmayo*,  
*mayo* viste de *refresco*  
*fresco* pensil, que *vergel*  
el Amor hizo de Venus  
(*Cýthara*, I, p. 129)<sup>41</sup>.

El soberano *Gaspar*  
*par* es de la bella *Elvira*:  
*vira* de Amor más *derecha*,  
*hecha* de sus armas mismas.

Su ensortijada *madeja*  
*deja*, si el viento la *enriza*,  
*riza* tempestad, que *encrespa*  
*crespa* borrasca a las vidas  
(núm. 41, t. 1, p. 119).

Con este mismo artificio, Salazar elabora una cuarteta de romance 8-5-8-8, colocando los *ecos* en los dos últimos versos; sor Juana recoge la idea y confecciona unas curiosas redondillas *abba* (lo que aumenta la dificultad de los *ecos*):

MUSA        Los dos bellísimos arcos  
de tus dos cejas  
con divinas *armas armas*,  
con hermosas *muestras muestras*

PIÉRIDE    Las pestañas de tus ojos  
son la defensa,  
porque si con *llamas llamas*,  
en ellas mil *flechas flechas*  
(*Cýthara*, I, pp. 18-19).

De amor fue sólo el exceso,  
Templo, para fabricarte;  
pues aunque *adornarte Arte*  
pudo, no es *exceso eso*.

Templo en la fe que atesora,  
a Dios fábrica sin tasa,  
y en esta no *escasa Casa*,  
cuando se *enamora, mora*  
(núm. 332, t. 2, p. 191).

<sup>41</sup> Aquella carga erótica, que faltaba en el romance decasílabo, está apretadamente contenida en la última cuarteta de esta composición: “Lo demás, que tiene *oculto*, / *culto* mayor lo *contemplo*, / *templo* en que el Amor *prepara* / *ara* a sacrificios ciegos” (*loc. cit.*). Hay otro retrato, también romance en ecos, en *Cýthara*, I, pp. 140-141.

El artificio de sor Juana es algo más complicado porque no se trata del recurso de las *parole identiche*, sino de un auténtico juego de ecos.

En tres de sus villancicos, sor Juana usa un novedoso tipo de lira, con notable efecto lírico: seis versos con dos endecasílabos: el primero dividido entre los versos segundo (heptasílabo) y tercero (un tetrasílabo formado por un bisílabo repetido); el segundo, al final de la estrofa, con el *plus* de ser cuatrimembre:

De tu ligera planta  
el curso, Fénix rara,  
para, para,  
mira que se adelanta,  
en tan ligero ensayo,  
a la nave, a la cierva,  
[al ave, al rayo  
(núm. 251, t. 2, pp. 60-62).

¡Oh pastor, que has perdido  
al que tu pecho adora!  
Llora, llora:  
y deja, dolorido,  
en lágrimas deshecho  
el rostro, el corazón,  
[el alma, el pecho  
(núm. 263, t. 2, pp. 79-80).

La hermosa Catarina  
que la gloria gitana  
vana, vana,  
elevó a ser divina,  
y en virtudes trueca  
de Débora, Jael, Judith, Rebeca  
(núm. 312, t. 2, pp. 163-164).

La inspiración de estas hermosas liras está en Salazar, que las usa en varias ocasiones (con una diferencia: el verso final es un octosílabo):

M. Quando Paris severo  
dio el premio a la más bella,  
ella, ella,  
lo mereció primero;  
no lo niega ninguno,  
Paris, Venus, Palas, Juno...

P. 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*, I, pp. 16-17)<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Hay más casos: el comienzo de la jornada segunda de la comedia *El amor más desgraciado*. *Zéfalo* y *Pocris*: “*Zéfalo*: Cobarde pensamiento, / mi vida

Se puede decir que el arte de sor Juana es superior, quizás más maduro, reposado, como fruta llevada a sazón, pero, honor a quien honor merece: el hallazgo métrico es de Salazar.

Éstas son algunas de las lecciones “formales” aprendidas en Salazar. Pero la fina y sagaz intuición de sor Juana encontró más diamantes en ideas o imágenes dignas de recordación y, por ello, de un mejor engaste. En una larguísima silva, “Oración que escribió el autor siendo presidente de una Academia” (*Cýthara*, I, pp. 24-33), Salazar habla con su pensamiento, exhortándolo a esforzarse para salir airoso con la tarea de componer el poema de apertura de las sesiones de la 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 ossadía  
que de atrevidas plumas  
escarmientos observan las espumas.

Ejemplos tópicos, e imágenes recurrentes, de la osadía o del fracaso fueron Ícaro y Faetón. Aquí Salazar alude a Ícaro (por la mención de las *plumas*, el *vuelo* y el *sol*). En su romance-respuesta al caballero del Perú, sor Juana (núm. 48, t. 1, p. 137) envuelve con parecidos ropajes el tópico de la falsa modestia:

Mas si es querer alabaros  
tan reservado imposible,  
que en vuestra pluma, no más,  
puede parecer factible,  
¿de qué me sirve emprenderlo,  
de qué intentarlo me sirve,  
habiendo plumas que en agua  
sus escarmientos escriben?

También en el *Primero Sueño*, en la descripción del anochecer, de esa noche cada vez más dueña de todo el orbe, para enfati-

restituye, / huye, huye / el grave sentimiento, / quitando en mis desvelos / amor, pena, rabia y celos. /... / *Moscón*: No cesse mi lamento, / sino el dolor prosiga, / siga, siga, / pues por darme tormento / me ha puesto ya en el potro / esto, aquello, estotro, lo otro” (*Cýthara*, II, p. 65). Aquí, la lira sirve a dos registros: serio en las intervenciones de Zéfalo, chusco en las del gracioso Moscón (cf. también pp. 103 y 198).

zar cómo el sueño y el silencio van estableciendo su dominio, sor Juana sintetiza (vv. 147-150):

El sueño todo, en fin, lo poseía;  
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba:  
 aun el ladrón dormía;  
 aun el amante no se desvelaba.

Son el amante y el ladrón paradigma de los seres más nocturnos, y por lo tanto, precisas y efectivas imágenes de la avanzada y densa noche. Como ilustración de esa persistente “nocturnidad” se presentan esos personajes en el poema de las “Estaciones” de Salazar, pero aquí, al contrario, como señales del comienzo del amanecer: empieza a salir la luz, y los seres “más” nocturnos, el amante y el ladrón, se recogen (*Cýthara*, I, p. 69):

En las casas, abiertas  
 estaban las ventanas y las puertas,  
 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 ladrones.

En el *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*, por la victoria de la armada de Barvento sobre los franceses<sup>43</sup>, sor Juana comienza disculpándose por la flaqueza de su genio: “No cabal relación, indicio breve / sí, de tus glorias, Silva esclarecido, / será el débil sonido / de rauca voz...” (vv. 1-4), y pide inspiración al ilustre conde de Galve (vv. 12-19): este influjo animará “la dulce llama ardiente del pecho escaso” y, aunque el resultado no sean “partos sazonados”, procederán de “lumbres claras”. Así pasa con el rayo, pues rasga a la nube preñada de agua, la hace desatarse en torrenciales lluvias, para que luego esa misma nube rasgada produzca el rayo (vv. 25-37):

<sup>43</sup> Esta silva abre el florilegio compilado por SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1691): España estaba aliada con los ingleses contra Francia, y con la ayuda de barcos de guerra de los aliados, el virrey conde de Galve atacó a los franceses que amenazaban con apoderarse de la isla Española.

Así preñada nube, congojada  
 de la carga pesada,  
 de térreas condensada exhalaciones,  
 sudando en densas lluvias la agonía  
 –víbora de vapores espantosa,  
 cuyo silbo es el trueno  
 que al cielo descompone la armonía–,  
 el pavoroso seno  
 que concibió la máquina fogosa  
 (que ya imitó después la tiranía  
 en ardiente fatal artillería),  
 rasga, y el hijo aborta, luminoso,  
 que en su vientre aun no cupo vaporoso.

Como ha señalado Antonio Alatorre, esta imagen “es una de las muchas muestras de la admiración que tiene sor Juana por Agustín de Salazar y Torres”<sup>44</sup>:

En el fuego el rayo ayrado,  
 que de la nube preñada  
 vívora ardiente, al nacer  
 rompe las duras entrañas... (*Cýthara*, II, p. 6).

En un villancico a la Asunción de 1679, sor Juana emplea el muy socorrido recurso de los juegos de oposiciones (núm. 252, t. 2, p. 63):

*De hermosas contradicciones*  
 sube hoy la Reina adornada:  
 muy vestida para pobre,  
 para desnuda, muy franca.

La expresión “de hermosas contradicciones” es una resonancia clara de Salazar. En la comedia *También se ama en el abismo*, Glauco explica a Escila su pasión en los siguientes términos (*Cýthara*, II, p. 154):

Si es la hermosura (dezía)  
 aquella música acorde,  
 que no entienden los oídos

<sup>44</sup> “Hacia una edición de sor Juana. (Segunda parte)”, *NRFH*, 54 (2006), p. 136.

y que los ojos la oyen<sup>45</sup>,  
 como tú, enigma divino,  
 tanta perfección compones,  
 si ay contradicción hermosa  
*de hermosas contradicciones...*

También evocación de una idea de Salazar podría ser la imagen del soneto sorjuanino “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”: “...pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos”; compárese con el siguiente pasaje de la comedia *El amor más desgraciado...*: “Ven, Aura, ven süave /...Infúndele amorosa / algún descanso a mi rebelde pecho; / y el corazón, piadosa, / *que ya adviertes en lágrimas deshecho*, / con manso aliento goze tus favores...” (*Cýthara*, II, p. 83)<sup>46</sup>.

Ya he mencionado lo difícil que resultaba lograr cierta originalidad o novedad en los poemas de retrato. Se podía innovar, bien por medio de una forma métrica inusual y sorprendente (el caso del romance decasílabo con comienzo esdrújulo), bien tomando las metáforas convencionales (luceros/ojos, alabastro, marfil, nácar/rostro, jazmines y azucenas o rosas/mejillas, rubí o coral/boca, etc.) como punto de partida (como el elemento “literal”) de una nueva construcción metafórica: “*Alencastro y Ayorque* / son sus mejillas, / porque mezcladas rosas / son sus divisas” (sor Juana, “Pintura de la excelentísima señora condesa de Galve, por comparaciones con varios héroes”, núm. 80, t. 1, p. 208): “Alencastro” (Lancaster) está por la rosa roja y “Ayorque” (York), por la blanca; “*Églogas* sus dos mexillas, / la jurisdicción del tiempo / enseñaban en sus campos, / ya con rosas, ya con yelos” (Salazar, “Retrato de una dama compuesto de varios metros”, *Cýthara*, I, p. 144); en este contexto, una innovación de Salazar es la sustitución de las flores de las mejillas por los meses primaverales: “Diáfano de su rostro el espacio, / fértiles dos *abril*es obstenta” (del romance decasílabo; cf. *supra*); “...la hermosa Antandra, / en cuyo divino prado / se coronan los *abril*es / y se matizan los *mayos*” (*Cýthara*, I, p. 115). Sor Juana encontró pro-

<sup>45</sup> Salazar compara la perfecta proporción que conforma la belleza con la de la armonía musical, pero esta “música sólo puede ser percibida por los ojos”; en otro contexto (el de la queja amorosa por la ausencia del amante), cf. los célebres versos de SOR JUANA: “Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos...” (núm. 211, t. 1, p. 313).

<sup>46</sup> Cf. también, en relación con esta imagen, la posible influencia de otro “modelo menor” de sor Juana: León Marchante (MARTHA LILIA TENORIO, “Sor Juana y León Marchante”, *NRFH*, 50, 2002, p. 560).

ductiva la idea: “Cátedras del *abril* tus mejillas / clásicas, dan a *mayo* estudiosas” (de su romance decasílabo); “...De sus mejillas / están, de miedo temblando, / tamañitos los *abriles*, / descoloridos los *mayos*” (núm. 256, t. 2, p. 68; en plural, como el segundo ejemplo de Salazar).

No he pretendido agotar los indicios gongorinos en Salazar, ni los de éste en sor Juana; por prolija que fuera esa enumeración, al final, acabaría dando cuenta de un fenómeno totalmente reconocido: la absoluta generalización (y trivialización) de recursos e imágenes procedentes de Góngora. He tratado de presentar los casos más evidentes, más representativos y en los que todavía puede percibirse una genuina intención estética, y no sólo un calco sin mucho sentido. En el caso de Salazar, el influjo de Góngora puede rastrearse en formas más sutiles: la enseñanza del cordobés trasciende hacia toda una concepción del lenguaje poético, que —reconozco— es parte del bagaje lírico barroco, pero que en Salazar no es resultado de un seguimiento servil, sino de un auténtico sentido artístico. En este marco hay que entender, como entendió sor Juana, su búsqueda formal y sus múltiples hallazgos. En relación con la obra sorjuánica, la lección de Salazar y Torres se extiende de tal modo que cabría preguntarse cuánto del “gongorismo” de la monja no viene directamente de Góngora, sino del modelo menor que fue Salazar. La hipótesis es improbable (el gongorismo flotaba en el ambiente y podía provenir de muy diversas fuentes), pero la productiva admiración de la monja por el poeta español es indiscutible.

MARTHA LILIA TENORIO  
El Colegio de México

