

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Colegio de Lengua y Literatura Hispánica**

***LAS ESTACIONES DEL DÍA* DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y  
TORRES: ANTECEDENTES Y RECURSOS DISTINTIVOS  
DE LA POESÍA LÍRICA BURLESCA DEL SIGLO XVII**

**TESIS**

QUE PRESENTA:

**WENDY LUCÍA MORALES PRADO**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICA**

**ASESORA: DRA. ROCÍO OLIVARES ZORRILLA**

Ciudad Universitaria, D.F., 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a la Doctora Rocío Olivares Zorrilla su generosidad y paciencia al compartirme sus vastos conocimientos y su entusiasmo al emprender este trabajo conmigo.

Gracias a mi sínodo del examen profesional:  
Dra. María Dolores Bravo Arriaga,  
Dr. Arnulfo Herrera Curiel,  
Dra. Araceli Campos Moreno y  
Mtro. Sebastián Santana Jiménez

A mis papás Víctor Ramón y Lucía  
Y a mi manina Gaudalia Montaña

Y a Agustín de Salazar y Torres, a más  
de trescientos años de distancia.

# ÍNDICE

## **CAPÍTULO I: Notas biográficas de Agustín de Salazar y Torres.**

1.1. Marco Histórico	1
1.2. Infancia y juventud	8
1.3. Regreso a España y muerte	21

## **CAPÍTULO II: Antecedentes de la poesía satírica y burlesca.**

2.1 La sátira latina, hacia una definición	33
2.2 Edad Media	38
2.3 El Renacimiento italiano	46
2.4 España	52
2.4.1 Manierismo	59
2.4.2 Parodia	65
2.4.3 Lo burlesco	71
2.5 Notas sobre la métrica de la silva.	80

## **CAPÍTULO III: Análisis de *Las Estaciones del día***

3.1 Introducción. Criterios de edición y modernización ortográfica	99
3.2 Estación primera, de la mañana	106
3.3 Estación segunda, del mediodía	121
3.4 Estación tercera, de la tarde	137
3.5 Estación cuarta, de la noche	150

## **CAPÍTULO IV: Conclusiones**

Conclusiones.	153
Apéndice I .	166

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>170</b>
---------------------	------------

## INTRODUCCIÓN

La poesía burlesca del Siglo de Oro ha sido valorada por un conjunto de razones específicas que han condicionado su trascendencia hasta la actualidad, constituyéndose una interesante parcela de investigación, pues la poesía cómica del Siglo de Oro es informal, ingeniosa, entregada a la exploración verbal y de gran riqueza léxica. Esta poesía muestra el poema construyéndose ante el lector, manifiesta sus dificultades y trucos, al tiempo que supera los desafíos impuestos previamente gracias a una gran habilidad técnica.

El texto paródico de *Las Soledades* gongorinas contenido en *Las Estaciones del día* tiene una naturaleza intertextual congénita y representa la típica construcción híbrida. En este tipo de obras el contraste (parodia significa *contracanto*) entre lo serio, solemne, rígido y el humor, la gracia, la picardía, lo festivo y lo ridículo, es una fuente de novedades, sorpresas y reflexiones sanas sobre el mundo, pues la parodia es imitación burlesca que requiere alta destreza estilística y una gran noción de género literario. Recalca lo artificial y cansado de las convenciones del género manipulado y acostumbra bromear con procedimientos literarios desgastados, tras una reiteración evocatoria.

Podría pensarse que las parodias, como texto derivado, siguen al pie de la letra el texto parodiado o primigenio, pero, al menos en el barroco, no necesariamente es así. Existen textos en los que se parodia la tendencia literaria dominante, como el petrarquismo, por ejemplo. A veces no se trata de parodias completas ni sistemáticas, sino sólo de estructuras y detalles significativos que se hacen tópicos en la construcción de los géneros serios.

La parodia constituye así un rico ejercicio literario que vincula la lectura y evaluación personal de los tópicos representativos del siglo XVII por un autor contemporáneo; para el lector actual esta información es muy valiosa, pues conlleva

una crítica implícita sobre la afinidad o repudio del autor al usar ciertos recursos, el vigor o el cansancio de ciertas formas expresivas, etc. A menudo los autores presentan una reflexión de los tópicos, autores y tendencias dominantes de su tiempo.

Al tenerse en mente el texto parodiado y sus formas características podría pensarse que el paso siguiente es sencillo. Pero la habilidad de crear un texto secundario que, al mismo tiempo fuera autónomo y coherente tenía ciertos requisitos y desafíos: la capacidad de innovar y de crear sorpresas. Es evidente la habilidad de Salazar y Torres para constituir el poema, aparecen reflexiones sobre la poética de su tiempo y se reconocerá la habilidad del autor al presentar un texto en sus dificultades de gestación, entre otras características.

Sobre cualquier virtud, el texto paródico debía contener frescura: En el Siglo de Oro se distinguía la poesía *de pensado* de la *de repente* y este carácter casual, producto de la improvisación, del donaire y la coloquialidad son valores que merecen ser tomados en cuenta en *Las Estaciones del día*. Este texto, aparentemente menor, -aunque es el de mayor aliento de toda la producción lírica de Salazar y Torres- se nos presenta como un ejercicio pleno de experimentaciones expresivas, donde se entrecruzan habilidades literarias de todo tipo, que no dejan de lado el yo lírico del autor a través de marcas de oralidad. Para la crítica actual, la interacción directa entre autor del siglo XVII y lector de hoy -factor ausente en las obras palaciegas salazarianas- por medio de una obra no hecha por encargo, es un instrumento de análisis valioso, altamente rentable para la investigación.

En cuanto a la recepción actual de la obra poética de Agustín de Salazar y Torres contenida en el primer tomo de publicación póstuma titulado *La Cythara de Apolo*, se puede afirmar que ha merecido poca atención de la crítica especializada. La valoración española ha considerado desde hace tiempo el teatro de Salazar y el resultado ha sido el desarrollo y publicación de una tesis doctoral de las loas, titulada *Dramaturgia y Espectáculo del Elogio: Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, de Judith Farré Vidal. Existen también trabajos especializados de Thomas

Austin O'Connor, tanto artículos como ediciones de obra dramática. En México, sólo Alfonso Méndez Plancarte destacó su poesía para su antología de *Poetas Novohispanos*, y luego para Guillermo Schmidhuber el autor despertó interés en su faceta de dramaturgo, pues compuso *La Segunda Celestina*, obra teatral que concluyó Sor Juana Inés de la Cruz con una participación mínima. Esta vinculación con la décima musa le valió el interés de los investigadores especializados, hasta ahora.

Para sus contemporáneos, la precocidad y las “gracias equivoquistas” de Salazar y Torres le valieron el apelativo de “segundo Anastasio Pantaleón”<sup>1</sup>. A decir de Adolfo de Castro en la *Biblioteca de Autores Españoles*, Salazar y Torres en su vertiente jocosa se acerca a la faceta lopesca como Tomé de Burguillos<sup>2</sup>, Alfonso Reyes afirma que “Hay relieve en Salazar y Torres (...) va de las risas a la gravedad religiosa. Calderón lo apreció en sus días, fue a hombrearse con los ingenios de España y podemos imaginarlo, aunque en menor temple, como un segundo Ruiz de Alarcón.”<sup>3</sup> Algunos fragmentos poéticos fueron seleccionados por Alfonso Méndez Plancarte en *Poetas Novohispanos* (1945). Por lo demás, nuestro autor yace en la inmensa nómina de poetas del siglo XVII.

Antonio Alatorre reconoce que “es uno de esos poetas a quienes valdría la pena conocer más” y afirma, que “los críticos modernos, de Menéndez Pelayo a Guillermo Díaz Plaja, lo han desdeñado.”<sup>4</sup> A pesar de lo afirmado por el maestro Alatorre, se encontró un fragmento donde Marcelino Menéndez Pelayo está a favor de Salazar, dice que tuvo buena intuición pues “nutrido con tal leche literaria, todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra

---

<sup>1</sup> Alfonso Méndez Plancarte *Poetas Novohispanos. Segundo siglo 1621-1721* parte primera, México, UNAM, 1995, p. LXXIV.

<sup>2</sup> Adolfo de Castro, “Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII” en *Biblioteca de Autores Españoles*, M. Rivedeneyra, Madrid, 1854.

<sup>3</sup> Alfonso Reyes. *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 78.

<sup>4</sup> Antonio Alatorre “Avatares barrocos del romance” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, XXVI. También nuestro autor es tomado en cuenta frecuentemente en *Cuatro Ensayos de Arte Poética*, México, El Colegio de México, 2007.

vez, como en su linda comedia *El Encanto es la Hermosura* (...) y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del día*.<sup>5</sup>

En un extenso artículo de 1961, José Ares Montes, aunque no lo considera un gran poeta, dedica un análisis general de su obra lírica y particularmente, en *Las Estaciones del día* dice que está “al acecho del chiste y la ingeniosidad festiva, no carece de cierta gracia chocarrera” aunque le parece que Salazar “se dejó deslizar por la fácil pendiente del chiste, no siempre de buena ley ni de buen gusto; pero en esto, como en el resto, no hacía más que seguir la corriente de su época.” Le concede a favor, su habilidad y su “limpio espíritu jocoso, sin pretender hacer crítica ni cargar de segundas intenciones sus bromas.”<sup>6</sup>

En el año 2007, en el Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, la Dra. Martha Lilia Tenorio y la Dra. Rocío Olivares Zorrilla presentaron las ponencias “Agustín de Salazar y Torres, discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana” y “En torno a la filiación poética de Sor Juana Inés de la Cruz, el precedente de Agustín de Salazar y Torres” respectivamente.

En este orden de ideas se propusieron los siguientes objetivos generales: promover la difusión de la obra literaria de Agustín de Salazar y Torres y contribuir a los estudios de la poesía lírica burlesca del siglo XVII hispánico y los siguientes objetivos específicos:

- Trazar los antecedentes de la poesía satírica y burlesca desde su precedente grecolatino hasta el siglo XVII.
- Determinar el poema por su estilo métrico o forma de discurso (silva).

---

<sup>5</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana. Historia de la Poesía Hispano-Americana*. Librería General, disponible online <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/029130.pdf>, tomo I, p. 71.

<sup>6</sup> José Ares Montes, “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres, en *Revista de Filología Española*, Pamplona, 44 (1961) p. 283-320.

- Enumerar y señalar la función de los rasgos distintivos, a saber: burlescos, coloquiales, manieristas, petrarquistas y de reflexión metapoética presentes en la silva.
- Señalar los modos de enunciación mediante los cuales el autor se hace presente en el poema.
- Definir el carácter paródico, lúdico, casual y libre de la composición.

Así, en el primer capítulo de esta tesis se presenta un breve marco histórico resaltando la situación política española, contrastándola y complementándola con la novohispana para tener una visión global del tiempo de referencia y se presenta la semblanza del autor, donde se transcribe y se comenta lo que escribió su biógrafo Juan de Vera Tassis en el *Discurso de la vida y escritos de D. Agustín de Salazar y Torres*, incluido como prólogo en la *Cythara de Apolo*. Con estos datos, se comenta y se contextualiza la vida de Salazar y Torres ya que, aunque no se puede aumentar lo dicho por su amigo y editor, se entresacan datos relevantes evidentes en el siglo XVII, pero ocultos en la actualidad.

En el segundo capítulo se presenta un estudio que introducirá al lector en un recorrido por los antecedentes de la poesía que nos ocupa. De esta manera, se realiza una revisión cronológica de los caracteres generales de la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro, comenzando desde la antigua Roma hasta la Edad Media y el Renacimiento, enfatizando en esta etapa su marcada influencia italiana en el ámbito de la literatura hispánica y de ahí, se parte al siglo XVII, conocido como el siglo barroco. Se incluye además dentro de este capítulo, un análisis de la silva, por ser el modelo métrico de *Las Estaciones del día*. Se hace un recuento de las definiciones encontradas y se señalan las posibles necesidades expresivas que condicionaron su aparición, sus posibles orígenes y las distintas variantes que se encuentran, su variedad y riqueza, para concluir que *Las Soledades* gongorinas son el modelo concreto donde este esquema métrico culmina y finaliza su desarrollo en el Siglo de Oro.

Dentro del tercer capítulo se efectúa el análisis de la silva que por economía se llama *Las Estaciones del día* que se ubica en el tomo I de la *Cythara de Apolo* (1694), páginas 67 a 92, que obra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Estas páginas comprenden el poema titulado *Discurre el autor en el Teatro de la Vida humana, desde que amanece hasta que anochece, por las cuatro Estaciones del día, no olvidando la fiera ingratitud de su amada Marica, a quien ofrece este Tratado*. Este análisis tomará en cuenta los 825 versos de Salazar y Torres, y sin considerar lo añadido por el editor (430 versos) para finalizar las inconclusas *Estaciones del día* pues, si bien Vera Tassis completa el plan general de la obra, su aportación desluce comparando el conjunto de su antecesor.

El trabajo contenido en esta tercera parte, es un análisis comentado, esto es, se divide el poema en estrofas que se comentan intentado aportar luz sobre los recursos que Salazar utiliza, mencionados ya como antecedentes en la segunda parte de esta tesis, donde también se acotan sus identificaciones discursivas. El comentario comprende la identificación -no exhaustiva, por supuesto- primero, de figuras retóricas, segundo, de guiños intertextuales que presenta el autor a lo largo de *Las Estaciones del día*, y tercero, distintas reflexiones metapoéticas o modos de enunciación del autor y claves de oralidad, mediante los cuales se hace presente en el poema, dignas de apreciación en tanto muestran el momento vivo de la composición poética.

Se enumeran los rasgos distintivos comprendidos como burlescos, coloquiales, petrarquistas, etc. Se patentizará el carácter paródico, lúdico, casual y libre de la composición. El comentario se complementa con un glosario a pie de página, para simplificar la lectura.

Finalmente, en el cuarto capítulo se presentan las conclusiones generales del trabajo de tesis. Los criterios de edición y modernización ortográfica se establecen en el apéndice.

# CAPÍTULO I

## NOTAS BIOGRÁFICAS DE AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES

### 1.1 MARCO HISTÓRICO

La vida de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) se desarrolló bajo la clave de la vida cortesana, en el contexto del Imperio Español y su monarquía absolutista. Salazar y Torres conoció el vasto imperio hispánico peninsular y americano de la segunda mitad del siglo XVII y durante la vida de nuestro autor se sucedieron diversos acontecimientos que ilustran la decadencia del imperio en todos sus órdenes. Para identificarlos y tenerlos presentes como un telón de fondo, es preciso detenerse brevemente en la situación política española, contrastándola y complementándola con la novohispana para tener así, una visión global del tiempo de referencia.

A partir del descubrimiento de América por Cristóbal Colón el 12 de octubre de 1492, bajo el patrocinio de los reyes Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, el territorio de España se expandió de una forma desmesurada de tal forma que tenía, prácticamente, dominios en toda la tierra. La afirmación de Carlos V cuando dijo que en su reino no se ponía el sol, hacía referencia al enorme orgullo del monarca y se correspondía con la realidad de un territorio inmenso.

Durante el siglo XVII se presentan los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Al morir Felipe II, lo sucedió en el trono su hijo Felipe III, quien se caracterizó por

su carácter débil. Esa vulnerabilidad provocó que comenzaran los reinados de los validos, quienes gobernaban en el hecho y a partir de este momento, se precipitó el declive.

El reinado de Felipe III estuvo manipulado por Francisco Gómez de Sandoval, marqués de Denia y luego convertido en Duque de Lerma y posteriormente por su hijo, el duque de Uceda. Los excesos y los niveles de corrupción alcanzados por éstos y su entorno, llegaron a extremos nunca vistos. En su reinado también se expulsaron los moriscos de los reinos de Valencia y Aragón en 1609 y 1610. Con esta pérdida, se conformó la unidad religiosa y cultural en la península, a pesar del empobrecimiento humano, cultural y económico de la monarquía hispana, que tras el celo religioso, perdió más de 300.000 personas de sus cerca de ocho millones de habitantes.<sup>1</sup>

Finalmente, en 1621 Felipe III murió sucediéndole con 16 años su hijo Felipe IV. El valido en esta ocasión fue Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. Los problemas internacionales quedaron marcados por la guerra de los Treinta Años, de 1618-1648, volviendo los enfrentamientos con Holanda, Inglaterra y Francia. Se sucede además, un ciclo de malas cosechas y crisis de subsistencias. La grave situación de la Hacienda real no hizo sino empeorar su precaria situación, resultado de los elevados costos de sostenimiento del Imperio y del deterioro de la moneda sucedido durante el reinado de Felipe III.

El esfuerzo bélico desestabilizó los reinos peninsulares de la monarquía, y se

---

<sup>1</sup> Historia de España: <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/historia%20spain.htm>; [Consulta 10 de octubre de 2006] Todos los datos históricos, desde la página 1 a la 5, fueron tomados de este texto y lo que aquí aparece es una paráfrasis de ese texto fuente.

sucedieron conflictos internos en Cataluña, invadida por los franceses. Se le sumó, ese mismo año de 1640, la rebelión lusitana, donde el duque de Braganza se proclamó rey de Portugal. Ante tantas adversidades y enemistades por la política de Olivares, Felipe IV lo retiró en 1643. Para colmo de desgracias, ese año de 1643 fallecieron la reina y el heredero al trono. A Olivares le sucedió su sobrino Luis Méndez de Haro, como valido del Rey. Algún tiempo después en 1647, dos rebeliones estallaron en Nápoles y Palermo y aunque fracasaron, demostraban los grandes problemas que el Imperio hispano tenía para mantenerse unido en Europa.

La monarquía hispana estaba en bancarrota, cansada y ahogada en deudas. No tuvo más que negociar y ceder territorios: en 1648 se firmó la paz de Wetsfalia con los holandeses, en la que se reconoció una realidad de hecho desde hacía años: la independencia de las Provincias Unidas del norte, mientras los católicos Países Bajos quedaban bajo dominio del Imperio Español. Con Francia la paz fue más difícil de establecer, aunque abandonó sus planes sobre Cataluña. En 1652 Barcelona se rindió a las tropas de Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV.

Inglaterra estaba ocupada con su revolución. Ello no impidió que hacia 1655, el imperio bretón aprovechara el eterno conflicto hispano-francés para apoderarse de Jamaica. Finalmente, la paz de los Pirineos, en 1659, selló el fin de las hostilidades entre Francia y la monarquía española, con la boda de la infanta María Teresa (hija de Felipe IV) con Luis XIV, la entrega del hasta entonces catalán condado del Rosellón, la Cerdeña y algunas plazas flamencas a Francia.

En 1665 Felipe IV falleció, en declive pleno y estrepitoso del poderío español. Las vicisitudes dinásticas y familiares marcaron la decadencia europea del imperio

hispano. A la muerte de Felipe IV el heredero al trono, Carlos II, nacido del matrimonio con Mariana de Austria, tenía cuatro años y una débil salud. La reina nombró como valido a su confesor, el jesuita Everardo Nithard, también de origen austriaco como la reina. Ambos personajes extranjeros, reina y valido, a la cabeza de la corte no era en absoluto bien visto en los círculos peninsulares (es de destacarse que Salazar y Torres escribió numerosas obras bajo la protección de la reina Mariana). Uno de sus primeros actos de gobierno fue reconocer en 1668 la independencia de Portugal. (Salazar muere en Madrid, el 29 de noviembre de 1675) Entre 1677 y 1679, dada la juventud y debilidad de Carlos II, su hermanastro desempeñó las funciones de Gobierno. La pugna con Francia continuó y en la paz de Nimega, en 1678, España perdió el Franco Condado. La muerte de Juan José de Austria debilitó la posición política de la monarquía española. Francia continuaba sus avances, ocupando Luxemburgo.

El declive de la hegemonía europea del Imperio hispano coincidió con la larga crisis europea del siglo XVII. No sólo España padecía una situación desfavorable: Las epidemias, particularmente las grandes pestes de finales del siglo, de 1647 y 1652, de 1676 (un año después de muerto Salazar) y 1685, la expulsión de los moriscos, la emigración a América y el impacto de las guerras en territorio peninsular, sobre todo en Cataluña, debilitaron una población dependiente del ciclo agrícola, más la inestabilidad monetaria del siglo, que empobreció la economía peninsular.

La venta de cargos, títulos y la creación de mayorazgos registró un notable auge durante los reinados de Felipe IV y sobre todo con Carlos II, empujada la monarquía por la imperiosa necesidad de allegarse nuevos recursos. Estos

procesos, con particular incidencia en el reino de Castilla, favorecieron el ascenso social de numerosos pudientes y acomodados que accedieron al estatus nobiliario o consolidaron su posición económica con el prestigio social asociado a la ostentación de cargos municipales y al establecimiento de mayorazgos. La contrapartida fue el empeoramiento de las condiciones de vida de los humildes, perjudicados por las epidemias, las malas cosechas y el incremento de la presión tributaria y la devaluación de la moneda. En suma, los pudientes fueron beneficiados y los plebeyos perjudicados.

Al finalizar el siglo hubo síntomas de recuperación en el horizonte, la paz y la paradójica pérdida de presencia en Europa no dejó de ser un alivio para las exhaustas arcas de la Hacienda, y la reforma monetaria de 1680 trajo efectos positivos a mediano plazo. La progresiva normalización del comercio americano empujó en la misma dirección, mientras Cataluña apostaba por su posterior despegue comercial e industrial, pero esos factores favorables fueron signos que nuestro escritor ya no percibió.

La situación del núcleo del Imperio como se ha hecho notar, era complicada. A partir del descubrimiento de América y posterior conquista de México Tenochtitlan, luego Nueva España, los territorios americanos dotaron al Imperio grandes riquezas que al fin, de poco sirvieron para hacer contrapeso al constante gasto en guerras europeas que nunca terminaban. Hacia el siglo XVI, las nuevas tierras habían sido el lugar propicio para hacer realidad las utopías y ansias de riquezas; mas para el siglo XVII, América ya representaba un gasto oneroso para el Imperio.

La manutención de las instituciones, el cuidado de los naturales, las rebeliones esporádicas, el clima de tensión política y social por rencillas entre grupos de poder, eran pesos insostenibles para la pobre hacienda peninsular. Esta situación de crisis y desengaño por el fracaso del imperio, devino en un aparente abandono de la empresa americana. Fernando Rodríguez de la Flor advierte un silencio peninsular respecto a nuestro continente:

Las síntesis sobre América de la época son ilustrativas en ese punto (de la real voluntad de no saber, la irrisión del saber) por dos razones: por su escasez y silencio asombroso, lo que implica las figuras retóricas de la reticencia, omisión y disimulación, evocando mundanamente el drama acaecido, sobre el que las representaciones van a callar, renunciando a realizar síntesis interpretativas y valorativas. Ello es expresión de que es imposible en este punto trascendental alcanzar un compromiso entre la realidad y la ideología, ni siquiera en nombre de la necesidad sentida por el Estado de entonces de dominar y controlar un “imaginario” de la cuestión americana. Lo cual lleva a una indefectible crisis de los marcos epistemológicos que, como se ha dicho, resultan de la ineficacia de la ideología metropolitana para dar sentido a la circunstancia americana.<sup>2</sup>

Después de su descubrimiento, América fue terreno propicio para utopías que en Europa no tenían cabida. Luego de la conquista de 1521 la ciudad de México-Tenochtitlan estaba entre la brutalidad dramática de la conquista y la oportunidad de hacer realidad los sueños renacentistas. Para Jorge Alberto Manrique, a la anterior etapa activa que fue el siglo XVI, le sucedió una etapa reflexiva en el siglo XVII que afectó, sobre todo, a los criollos novohispanos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Barroco. *Representación e ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)* Madrid, Cátedra, 2002, p. 37.

<sup>3</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. Cit.*, p. 241.

Es importante resaltar que a diferencia de la percepción del corazón del Imperio, que la veía como un gasto, los territorios americanos presentaban todos los síntomas de una sociedad en ascenso, “Nueva España era un país enorme, un país próspero y un país pacífico. Hubo levantamientos, hambre, epidemias, motines, pero lo que caracterizó a los tres siglos fue la continuidad del orden público y no sus alteraciones.”<sup>4</sup>

Los descalabros económicos del Imperio, paradójicamente, beneficiaron a Nueva España que:

pudo satisfacer cada vez más sus requerimientos internos y atender menos los de la metrópoli. El comercio con España disminuyó, pero a pesar de la terrible baja demográfica, la economía novohispana pudo transformarse radicalmente: crecimiento del mercado interno, cambio del carácter de la mano de obra y su forma de empleo (desaparición de las encomiendas y contratación libre de peones) y en fin, desarrollo de la minería. Esto último fue determinante y contribuyó a rectificar el sentido de la crisis a favor de Nueva España.<sup>5</sup>

No sólo la economía novohispana estaba en pleno auge. La sociedad vivía un periodo de efervescencia porque en el territorio se gestaban intercambios y aportaciones culturales autóctonas e importadas. Gracias a la paz y la estabilidad que se vivía en aquellos tiempos, el ánimo popular estaba conforme con la constante celebración de fiestas que:

tendrán la solemnidad e importancia de un acontecimiento nacional. La entrada de un virrey o un arzobispo, la dedicación de un templo, las exequias de un personaje, una conmemoración religiosa, con sus

---

<sup>4</sup> Octavio Paz “Una sociedad singular” en *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, México, Seix Barral, 2002, p. 32

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 33.

procesiones, sermones y certámenes serán, a falta de otra más decisiva, la “historia” colonial por muchos años.<sup>6</sup>

## INFANCIA Y JUVENTUD

En festivo contexto de llegada de Virreyes está enmarcada la llegada a nuestro continente de Agustín de Salazar y Torres, quien vivió 33 años. Nació en Almazán, Soria, España el 28 de agosto de 1642<sup>7</sup> y murió en Madrid el 29 de noviembre de 1675. Las escasas noticias que se tienen acerca de su biografía provienen del prólogo a la edición de sus obras póstumas, que hizo su amigo Juan de Vera Tassis y Villarroel, “su mayor amigo” bajo el título de *La Cythara de Apolo*.<sup>8</sup> Para un comentario ágil y dinámico en este capítulo, me permito transcribir y comentar lo que escribió Vera Tassis, contextualizando la vida de Salazar y Torres, pues aunque no se puede aumentar lo dicho por su amigo y editor, es posible entresacar datos relevantes que fueron evidentes en el siglo XVII, pero que no lo son en la actualidad. Así, lo marcado en cursivas es cita textual del *Discurso de la vida y escritos de D. Agustín de Salazar y Torres*, de Vera Tassis, incluido como prólogo a la *Cythara de Apolo*. Al economizar en signos de puntuación y separaciones, en una especie de abrupción, se pretende marcar la cita y, al mismo tiempo, integrarla limpiamente al

---

<sup>6</sup> José Pascual Buxó. *Arco y Certamen de la Poesía Mexicana Colonial. Siglo XVII*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959, p. 13

<sup>7</sup> Se encontró otra posible fecha de nacimiento: En la reseña de la Nueva Revista de Filología Hispánica a la edición de *El amor más desgraciado, Céfalos y Procris* de Thomas Austin O’Connor, Antonio Alatorre menciona que Salazar nació en 1636, “a los nueve lo habrían traído sus padres a México” de tal suerte que llegó a Nueva España a los nueve años, en 1645 y debió haber llegado a Yucatán, si es que llegó con su tío. ¿Habría llegado a la capital novohispana, entonces, a los 12 años, en 1648? Es un poco difícil de creer que a su llegada participara de inmediato en el certamen de la Universidad, y así, la edad de su muerte serían 39 y no 33 años. Véase: Thomas Austin O’Connor, ed., *El amor más desgraciado, Céfalos y Procris*, Kassel, Reichenberger, 2003, Antonio Alatorre, reseña en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, No. LIII, pág. 567. Ya que el dato en el libro reseñado no aparece, se consigna aquí el mismo y se sigue utilizando para este trabajo la fecha proporcionada por Juan de Vera Tassis y Villarroel.

<sup>8</sup> *Cythara de Apolo varias y poesías, divinas, y humanas, que escribió Don Agustín de Salazar y Torres; y saca a luz D. Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo. Dedicadas a Don Ysidoro de Burgos Mantilla y Bárcena, etc. PRIMERA PARTE con licencia: en Madrid: por Antonio González de Reyes. Año de 1694.*

discurso general de este estudio. No obstante, las notas al pie irán siempre marcadas y se respetará la ortografía original, hasta donde lo permitan los criterios de edición marcados en el anexo .

La sociedad novohispana, pues, era una sociedad bullente y de “gozosa vitalidad, que no precisaba motivos excepcionales para desbordarse”<sup>9</sup> y por esta característica se encuentra un signo muy diferente al español en el barroco americano, ya que ambos periodos, a pesar de estar insertos en el declive del Imperio hispánico, tener una coetaneidad y factores en común, presentan dos maneras distintas de vivir y experimentar sus circunstancias inmediatas, tanto positivas como negativas.

La convivencia de todos los grupos étnicos fue un rasgo importante de la sociedad novohispana, así como su marcada estratificación. Los términos bajo los cuales se siguieron las reglas de convivencia fueron estrictamente los que marcó el grupo dominante español. En Madrid, a ocho años de la muerte de su amigo, Vera Tassis estableció la jerárquica bonhomía de Salazar y Torres, desde su signo astrológico, hasta sus padres *Don Juan de Salazar y Bolea y a Doña Petronila de Torres y Montalvo, tan ilustres por su antigua y aventajada Sangre, como se deduce de las clásicas historias de España...*<sup>10</sup> posteriormente, describe prolijamente su linaje, este detalle es irrelevante para la actualidad, en el que no se abundará. De hecho en América, los grupos indígenas y mestizos tendieron a definirse teniendo en cuenta el patrón español como el modelo a seguir, en una especie de “pigmentocracia” como la llamó Irving Leonard<sup>11</sup>. En todo caso, la sociedad colonial

---

<sup>9</sup> José Pascual Buxó, *op. Cit.*, p. 16.

<sup>10</sup> Agustín de Salazar y Torres “Discurso de la vida y escritos de D. Agustín de Salazar y Torres” en *Cythara de Apolo*, Ed. Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, 1689 (la primera edición es de 1681), p. 3.

<sup>11</sup> Antonio Rubial “La ciudad capital” en *La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Taurus, 2005, p.50.

estaba regida por los caprichosos patrones de la apariencia y la fama.

Definidos en torno a su origen étnico, en lo alto de la pirámide social se encontraban los españoles peninsulares (hacia el tiempo que referimos, había bastante población criolla) quienes detentaban los puestos correspondientes a la nobleza medieval, le seguían los integrantes del clero con sus respectivas ramas y además se encontraba la emergente burguesía.

En la base de la sociedad estaban las capas menos favorecidas: mestizos, indígenas, desprovistos del cobijo de su cultura y población negra, traída para ser explotada como esclavos. Con todo, los criterios étnicos no eran estrictos y era posible trasgredirlos de acuerdo a fines específicos por medio de la indumentaria y cambios superficiales. El mestizaje y sincretismo entre razas y estamentos sociales fue posible gracias a distintos espacios de convivencia comprendidos en el hogar, la calle y las mencionadas fiestas públicas.

El origen de la riqueza para el estamento superior de la sociedad novohispana procedía de la tierra, el comercio y los cargos públicos. La aristocracia estaba comprendida por terratenientes, hacendados, mercaderes y altos funcionarios.

El estamento privilegiado se estableció no sólo por la posesión de bienes y fuentes de riqueza, también estaba determinado, en buena medida, gracias a lo que podría llamarse, una actitud particular: “para todos ellos eran deseos fundamentales el afán de poder y el logro de riquezas y de prestigio en los que basaban su estatus.”<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 105

Esta actitud era favorecida por el Estado y la función ideológica del clero. Ambos formaban un estrecho maridaje en el que hubo, no obstante, frecuentes rencillas y desavenencias. Ambos apoyaban la consolidación del:

sistema escolástico medieval que veía a la sociedad como un organismo estático, inmutable y jerarquizado que respondía a un plan divino. Tres estamentos: clero, nobleza y burguesía tenían a su cargo el buen funcionamiento de la sociedad y su dirección hacia el bien común.

De esta manera los estamentos superiores participaban del plan divino en cuanto al mantenimiento del “bienestar social” y eran copartícipes del orden y la salvaguarda de los valores tradicionales y religiosos en los que, por supuesto, estaban basados sus privilegios y trato preferencial.

Cada vez que era nombrado un nuevo virrey, surgía una serie de expectativas para ganarse la voluntad del recién llegado y afianzarse así en las prebendas y privilegios que la clase aristocrática tenía hasta el momento. Además, el nuevo virrey no llegaba solo: lo acompañaba un séquito de allegados, advenedizos y parientes... y como sobrino del nuevo Virrey llegó el pequeño Agustín, acompañado de sus padres, pues su madre era hermana de un eminente personaje y la codiciada oportunidad de un alto cargo para su marido era de consideración familiar. No se sabe si Agustín tuvo hermanos. *No logró don Agustín mas que la infancia, donde mereció la cuna, porque de edad de cinco años<sup>13</sup> pasó a la Nueva España con su*

---

<sup>13</sup> Además de la variante en su fecha de nacimiento, existen variaciones respecto a su edad de llegada a Nueva España: En la segunda edición (1694) de la *Cythara de Apolo* que se tomó para este estudio, Vera Tassis menciona que llegó a los cinco años. José Ares Montes saca cuentas de que llegó a los tres, porque a Marcos de Torres y Rueda lo nombraron Obispo de Yucatán en 1644 y ocupó el cargo en 1645. Cierto, pero es posible que

*Tío, el Ilustríssimo señor Don Marcos de Torres (y Rueda), Colegial en el mayor de Santa Cruz de Valladolid, y Obispo de Campeche*<sup>14</sup>, *que murió Virrey de México*<sup>15</sup>, *donde tuvo al dichoso lado de su Docto, Prudente, Magnánimo, y generoso Tio la puericia, y adolescencia*<sup>16</sup>. Llegaban –y si habían sido favorecidos, también se iban con el virrey una vez terminado el cargo- artistas (poetas, pintores) atraídos por la posibilidad de lograr riquezas en Indias por algún cargo público u otro medio que su posición privilegiada les permitiera alcanzar. Como premonición futura, se dirá aquí, que como todo un poeta, Salazar regresaría a Madrid y desempeñaría cargos militares en la alta burocracia.

Este séquito no sólo evidenciaba el enorme aparato burocrático que cargaba cada nuevo administrador de los intereses de la Corona en Indias. Por encima de todos los intereses y tráficos de influencias, gracias a tener a sus favorecidos en puestos clave, se garantizaba la lealtad para la operatividad ejecutiva y fáctica del nuevo funcionario. En ese entendido, el nexo de parentesco era garantía de incondicionalidad para un virrey, en la mayoría de los casos. A veces la confianza a la parentela cobraba su precio, pues el obispo virrey Marcos de Torres y Rueda, enfermo y hacia el final de sus días, pagó cara la indulgencia con su yerno, Juan de Salazar, padre del pequeño Agustín:

...que Torres y Rueda, por enfermedad ó indolencia dejaba el

---

Salazar haya llegado con su familia cuando su tío fue nombrado Virrey, es decir, hasta mayo 1648 y en ese entonces, contaba con cinco años.

<sup>14</sup> Conviene aclarar que su tío fue Obispo de Yucatán (con Título de Gobernador de la Nueva España) no de Campeche. En Fernando Orozco Linares, *Gobernantes de México*, México, 1963, p. 57.

<sup>15</sup> Efectivamente, Marcos de Torres y Rueda estuvo en funciones menos de un año, del 13 de mayo de 1648 al 22 de abril de 1649 fecha de su muerte. Destaca en su gobierno, el nacimiento de la leyenda “El difunto ahorcado.” Asimismo, el 11 de abril de 1649, hubo un gran auto de fe, donde se castigó a 107 sentenciados, entre ellos 13 personas muertas a garrote vil. El obispo- virrey estaba muy enfermo para esa fecha y no pudo asistir, muriendo ese mismo mes, según diario de Gregorio Martín de Guijo, en Luis González Obregón, *Leyendas de las Calles de México*, México, Porrúa, 1997.

<sup>16</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 4.

despacho de los negocios a su secretario don Juan de Salazar, casado con Doña Petronila de Rueda, y ese secretario, abusando de las facilidades que le presentaba su empleo y su privanza con el virey (sic), vendía en provecho propio los oficios y los empleos, convirtiendo en granjería la justicia y especulando con los asuntos públicos por dádivas y cohechos; por eso la Audiencia no se contentó con embargar los bienes del obispo virey, que eran manifiestos, sino que además publicó bando para que todos cuanto tuviesen conocimiento de algunos bienes pertenecientes á Torres y Rueda, los presentasen, porque a más de cuatrocientos mil pesos se decía ascender la cantidad que había reunido y ocultado el secretario Salazar; pero no obstante aquel rigor, el monarca, ante quien apeló Romero (Nicolás Romero de Mella, albacea del obispo virrey), revocó las disposiciones de la Audiencia, y se mandó reparar públicamente la buena fama del obispo.<sup>17</sup>

Del obispo y no del yerno, se reitera. Agustín de Salazar y Torres nació, se educó, entró, se desarrolló y murió dentro del grupo social privilegiado, no importando las malas referencias de su padre en Nueva España, que por cierto, no eran un asunto menor: hay que recordar que en el siglo XVII la fama era un importante regulador de las relaciones sociales, según el cual había inclusión o exclusión. Al parecer, esto no le afectó mucho a nuestro autor, porque continuó en Nueva España su educación luego de la muerte de su tío, acaecida cuando Agustín contaba seis años.

*En la puericia se dedicó a la profesión de Humanas Letras*<sup>18</sup>, aquí Vera Tassis se está refiriendo a lo que hoy serían la educación media: “en estos colegios, se daban cursos de gramática o latinidad, retórica, poesía, esto es, todo el campo de

---

<sup>17</sup> Vicente Riva Palacio, dir. *México a través de los siglos*, Tomo Segundo: El Virreinato, México, Ed. Gustavo S. López, 1940 (facsimil de edición original) p. 616.

<sup>18</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 4.

letras humanas que hoy conocemos como enseñanza media o secundaria. Era entonces el latín un requisito indispensable (...) para el ingreso de las facultades superiores.”<sup>19</sup>

*..descubriendo al despuntar luzes la razón, un gallardo y fecundo ingenio que en la Universidad descollava entre todos sus contemporáneos donde ya amanecían doctos ardientes furores, que le inspiravan las festivas musas, a quien sin violencia se dedicó, ayudado de una feliz memoria, y de la lectura de los Poetas Griegos, Latinos, Italianos y Españoles, pues lo comprueba el ver, que en aquel Sabio Colegio de la Compañía de Jesús<sup>20</sup>... es posible que Salazar, si estuvo en la capital novohispana, haya estado en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, pero nada puede asegurarse. Se puede añadir que su educación jesuita revela dos cosas: primero, que nuestro autor continuó su vida en el grupo privilegiado, pues esta corporación religiosa estaba especializada en la educación juvenil de los selectos “en los colegios jesuitas se formaron los jóvenes de las más distinguidas familias criollas, aquellos que llegarían a desempeñar funciones directivas en la sociedad y ostentarían el poder económico en cuanto llegasen a la madurez.”<sup>21</sup>*

Y segundo, que Salazar y su prodigiosa retentiva tuvieron un feliz encuentro potenciado con la educación jesuita, pues *...teniendo aún menos de doce años de edad, después de aver recitado las Soledades y Polifemo de nuestro Culto Conceptuoso Cordoves, fue comentando los mas oscuros Lugares, desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos, que le*

---

<sup>19</sup> Ángel Santos. *Los jesuitas en América*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 305.

<sup>20</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 4.

<sup>21</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru. *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1989, p. 28.

*proponían los que muchos años se avían ejercitado en su inteligencia y lectura.*<sup>22</sup>

Esta precocidad es comentada por Alfonso Reyes “asombro que comprueba las observaciones de Grijalba sobre la precocidad de los novohispanos (...) contra el fácil diagnóstico de los que aconsejan a la infancia, el *Paquín* no se entonteció con los años.”<sup>23</sup> José Ares Montes, relacionando la precocidad de Salazar con la de Sor Juana, pregunta “¿será el clima mejicano el que maduraba frutos tan tempranos?”<sup>24</sup> Más que determinismos geográficos, la desproporción del semillero novohispano es resultado de una combinación peculiar que acaba en tétrica síntesis, según José Pascual Buxó: “aquellos niños monstruosos que sabían hacer versos castellanos y latinos y los recitaban en público con la general admiración y contento, son el resultado de los valores que exalta una sociedad y los métodos pedagógicos que se utilizan para su consecución.”<sup>25</sup>

A favor de Salazar, Marcelino Menéndez Pelayo menciona que, más que su memoria, otras habilidades intuitivas le parecen más heroicas en nuestro autor, pues “nutrido con tal leche literaria, 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* (...) y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del Día*.”<sup>26</sup>

El dato referido por Vera Tassis de que *en la Universidad se descollava*<sup>27</sup> se

<sup>22</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>23</sup> Alfonso Reyes. *Letras de la Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 78.

<sup>24</sup> José Ares Montes, *Op. Cit.*, p. 285.

<sup>25</sup> José Pascual Buxó. *Arco y Certamen de la poesía mexicana colonial*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959, p. 26.

<sup>26</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la Poesía Hispano-Americana*. Librería General, disponible online <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/029130.pdf>, tomo I, p. 71.

<sup>27</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 4.

refiere a la participación de Salazar con el *Romance del Escudo de María*, alabando a la Virgen y dando “vayas” al diablo en redondillas de pie quebrado, en el certamen literario de 1654 que la Universidad dedicó a la Inmaculada Concepción de la Virgen. En ese mismo certamen, en admiración y reconocimiento a sus dotes tan tempranas, lo llamaron “segundo Anastasio Pantaleón (de Ribera).”<sup>28</sup>

Entonces, Salazar tuvo éxito en su inclinación por los certámenes. Sin negar que nuestro autor era talentoso y de una prodigiosa memoria pues su dedicación era *sin violencia*, estas participaciones estaban de acuerdo con los preceptos de la formación jesuita en la que estaba inserto:

parte medular de la tan cotizada educación humanística de los Jesuitas era el aprendizaje de la métrica; los estudiantes eran sujetos a innumerables ejercicios escolares que incluían la memorización de textos dramáticos escritos para ser representados por ellos ante la sociedad en general.<sup>29</sup>

Se buscaba, además que los certámenes escolares se ligaran con una festividad civil o religiosa para que trascendieran el espacio meramente escolar y para mayor lucimiento en sociedad de los alumnos. Lucimiento para llegar a esferas superiores, por supuesto, como participantes y espectadores, emisores y receptores del ámbito donde pronto se desempeñarían.

...esta poesía, como casi toda la de la época, tiene mucho de arte colectivo; la individualidad del poeta cuenta relativamente poco. Los poemas se componían con arreglo a determinadas tradiciones

---

<sup>28</sup> Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas Novohispanos*. Segundo Siglo (1621-1721), México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. LXXIV.

<sup>29</sup> Beatriz Mariscal Hay, Ed. Introducción a la *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía*, México, El Colegio de México, 2000, p. xvi, xvii.

preestablecidas, a ciertas “maneras de poetizar” ya consagradas. Cada “tradición” o “escuela” poética tenía su repertorio de formas métricas, de temas y de motivos, de imágenes y metáforas, de recursos estilísticos. Cada nuevo poema constituía una recreación a base de elementos bien conocidos.<sup>30</sup>

La cumbre de las aspiraciones elitistas las tenía la corte. Todos los lucimientos en sociedad apuntaban hacia allá. La corte, el palacio, era el espacio en el que se mostraban los esquemas y criterios de comportamiento de lo que se conocía como refinado. Asimismo, la corte virreinal era punto de referencia y nexo inmediato de la corte europea, donde los ojos estaban puestos. América, pese a su entusiasmo desbordante y riquezas dadas al Imperio, nunca mereció visita de ningún monarca durante la época colonial, así pues, el virrey era lo más cercano a la lejana y atrayente figura del rey.

De acuerdo con este imperativo de aspiración social, cuando en 1653 llegó a Nueva España Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, Agustín de Salazar y Torres compuso a sus casi once años una *Descripción de la entrada pública en México del Excmo. Sr. Duque de Alburquerque*, publicada en México, por Hipólito de Ribera (1653)<sup>31</sup>. La simpatía del duque, ganada con este gesto, premió todos sus esfuerzos pueriles: le valió a nuestro autor la protección y el desenvolvimiento cortesano vitalicios.

Alfonso Méndez Plancarte aclara que cursó letras y artes en San Ildefonso<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Margit Frenk. Introducción a *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Fernán González de Eslava, México, El Colegio de México, Biblioteca Novohispana, 1989, p. 50.

<sup>31</sup> Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, tomo I, p. 359.

<sup>32</sup> Alfonso Méndez Plancarte. *op. Cit.*, p. LXXIV.

*En la adolescencia, después de aver estudiado Artes, Cánones y Leyes, se aventajó en la Sagrada Theología, y en la docta Astrología, entregándose a libros de erudición, para formar de todas estas generosas partes el cuerpo de la sabia poesía, a quien nunca olvidó.*<sup>33</sup>

Agustín estudió artes, lo que es el equivalente actual a la educación media superior, aunque tuviese el grado de Facultad:

Importa mucho destacar que, gradualmente, la facultad de Artes pasó a ser tenida, en casi todas las universidades, por una facultad “menor” especie de antesala o propedéutico para las demás calificadas de “mayores”(…) En la práctica, muchos de los matriculados en leyes y en cánones eran bachilleres en artes, aún sin obligación.<sup>34</sup>

Sus estudios universitarios, lo capacitaron para desempeñarse en la alta burocracia y el ejercicio notable de las letras. La Universidad era también un logro temprano de la Nueva España, pues fue abierta pocos años después de la conquista. Dividida en cinco facultades, y de acuerdo con su importancia, se enumeran teología, derecho canónico, civil, medicina y artes. “La Universidad, gracias a su monopolio para graduar, resultaba un eficaz medio de ascenso social. Pero para que un grado fuese en verdad provechoso, era indispensable el soporte de una familia o de un protector.”<sup>35</sup>

Los medios de una familia modesta difícilmente le hubieran permitido a Salazar pasar del grado de bachiller en artes. Pero extraña que Vera Tassis le

---

<sup>33</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos... en *op. Cit.*, p. 5.

<sup>34</sup> Enrique González González, Universidades, saber y sociedad en “Sigüenza y Góngora y la Universidad” en Alicia Mayer, coord. *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 191.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 195.

adjudique tantos estudios a Salazar y Torres, considerando la juventud con la que partió de nuevo a España, esta vez a Madrid. Cuando su amigo y editor póstumo afirma que Agustín estudió Cánones y Leyes, no es tan rimbombante como suena en la actualidad, porque la facultad de Leyes tenía “pocas cátedras y estudiantes, pues era frecuente obtener su título a partir de la licenciatura en Cánones”<sup>36</sup> Si se *aventajó* en Teología, es posible que, siendo tan importante, la haya estudiado por su cuenta, y la astrología figura como un interés peregrino, pues en ese entonces era una cátedra *exenta*, o “de apoyo” ligada a la desdeñada Facultad de Medicina.<sup>37</sup> Como reconoce Vera Tassis, los estudios de su amigo estuvieron en función de sus intereses poéticos, *para formar de todas estas generosas partes el cuerpo de la sabia poesía, a quien nunca olvidó...* por lo tanto, es posible que Salazar se haya aplicado en la astrología, porque esta materia se relacionaba con conocimientos herméticos que le serían útiles para la elaboración de poesías, sobre todo las personalísimas, dedicadas a personajes encumbrados.

En cuanto a las fuentes eruditas que Salazar estudió, algunas de ellas son explícitas en la *Cythara de Apolo*, sobre todo en las traducciones epigramáticas de poetas latinos y neolatinos<sup>38</sup> que destacan, según Rafael Herrera Montero, por su “inspiración erudita” como Jaime Juan Falcó, Sannazaro, Decio Ausonio, por quien habrá conocido la *Antología Griega*, Gerónimo Angeriano<sup>39</sup> por quien conoció seguramente su *Erotopaeginon*, conjunto de poemas amorosos tratados en tono lúdico que pudieron influir también en estilo de *Las Estaciones del Día* y demás sonetos y redondillas juguetones del autor.

---

<sup>36</sup> Antonio Rubial, *op. Cit.*, p. 206.

<sup>37</sup> Enrique González González, *op. Cit.*, p. 193.

<sup>38</sup> Véase Rafael Herrera Montero, “Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Madrid, Universidad Complutense, no 11 (1996).

<sup>39</sup> Las traducciones de epigramas se encuentran en las págs. 42 a 49 en Agustín de Salazar y Torres, *op. Cit.*

Incluso nuestro Agustín (¿o su editor Vera Tassis?) tiene tal familiaridad con el manejo de algunos autores, que hace verdadera labor filológica: en la Traducción VI de la página 45 se lee “es de Anacreonte, tradúxola Claudio Minois del griego al Latino en una Oda, y repitió el mismo concepto el Griego Theocrito, que tomó Alciato, y empieza assí:”<sup>40</sup> este tipo de afirmaciones “nos da la prueba de una atenta lectura, por parte de Salazar, no sólo de los *Emblemas* de Alciato, sino de la literatura erudita en torno a éstos”<sup>41</sup> Herrera afirma que las fuentes eruditas que leyó Salazar, eran accesibles en ese tiempo por medio de obras como los *Comentarios* de Mignault, por ejemplo.

Entre sus asociaciones, Herrera destaca además la figura de Propercio, “el cantor de Cynthia” vuelto importante, en tanto Salazar y Torres dedica la mayor parte de sus poemas amorosos a la misma “Cintia”. Otros autores que desfilan en la *Cythara de Apolo* son Escalígero, Pentadio, Meleagro, Angelo Poliziano, en fin, una nómina desconocida para el lector actual.

Herrera, filólogo en letras clásicas, afirma que Salazar en sus traducciones epigramáticas tiene un “gusto esencialmente erudito del traductor que conoce bien sus modelos”<sup>42</sup> y apunta que las influencias clásicas son nítidas en nuestro autor en otros dos tipos de composiciones: “en sus obras publicadas podemos rastrear la huella de otros autores latinos; aparte de los muchos ecos clásicos, más o menos directos, que se pueden hallar en sus sonetos y, sobre todo, en sus fábulas”<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Rafael Herrera Montero, *op. Cit.* p. 271-272.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 289.

Aunada a la preparación que recibió en suelo novohispano en su juventud, desde sus primeros años, la vida de Salazar y Torres lo determina, como a muchos poetas de su tiempo, a ser un satélite, girando en torno a la corte y sus lucimientos poéticos. Pero Salazar, acaso por el buen instinto que sorprendió a Menéndez Pelayo, reflejó su luz mejor que otros poetas en ambos extremos del Imperio.

### 1.3 REGRESO A ESPAÑA Y MUERTE

*...y siendo tan realçado su ameno y florido ingenio, no sin particular admiración de toda aquella Ciudad, porque España segunda vez le gozasse, quiso el cielo transplantarle desde aquellos occidentales clymas, a éstos, donde tuvo sus Orientales luzes, por medio del Excelentísimo señor Duque de Alburquerque, Virrey, y Capitán General, que avía sido en México.<sup>44</sup>*

Salazar y Torres llegó nuevamente a España en 1660, esta vez a la corte de Madrid, bajo la protección del 22º virrey, Francisco Fernández de la Cueva, Octavo duque de Alburquerque, marqués de Cuéllar, conde de Ledesma y de Huelva, grande de España, quien gobernó Nueva España del 15 de agosto de 1653 al 16 de septiembre de 1660, luego de la firma de la Paz de los Pirineos de 1659.

La protección de Alburquerque, a quien posteriormente Felipe IV nombró virrey de Sicilia, propició su instrucción y desarrollo esta vez como uno de los más activos dramaturgos de las fiestas reales en la Corte. Es sabido que Alburquerque tenía marcada tendencia hacia la literatura, las bellas artes, el teatro y las

---

<sup>44</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 5.

festividades.<sup>45</sup> “En el tiempo de su gobierno el duque de Alburquerque procuró honrar y proteger a los literatos y a los hombres de ciencias, y su palacio era el modelo de elegancia y buen gusto en la ciudad.”<sup>46</sup>

Se localizó también otro poeta, miembro del ateneo poético y protegido de Alburquerque: se trata de Antonio Coello y Ochoa, madrileño, mucho mayor que Salazar y Torres, pues nació el 1611 y murió en 1682. Fue servidor de Alburquerque en el sitio de Fuenterrabía. Escribió numerosas comedias en colaboración y la mejor de todas, *Dar la vida por una Dama o el Conde de (Es)Sex*, destaca su versificación “elegante y fluída.”<sup>47</sup>

Aunque su editor póstumo no lo menciona en su discurso, Agustín fue presidente de una Academia literaria, pues en la página 24 de la *Cythara*... viene una *Oración que escribió el autor, siendo presidente de una Academia*, y en la página 107, aparecen unas redondillas con un *Assumpto jocoso que se dio al Autor en una Academia y se explica en las mismas*.

*Entró, pues, en esta corte, celebrándose de todos la elegancia y el estilo culto de su claro sutil Ingenio, donde solo halló que adelantar lo que nuestro Cómico Fénix le enseñó (...) Don Pedro Calderón de la Barca (...). Salió, pues, tan aventajoso al feliz contacto de su erudición, que a pocos días lograron sus comedias en esta corte muchos merecidos aplausos, empleándose los primeros Señores della en las más*

---

<sup>45</sup> Ignacio Rubio Mañé. *El Virreinato*. Tomo II: 1535-1746 Expansión y Defensa, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 29. Rubio destaca, en el periodo de Alburquerque, el ataque a muerte que éste fue objeto por Manuel de Ledesma, un soldado demente, mientras el virrey supervisaba el avance de las obras de Catedral. Ledesma fue torturado y desmembrado para escarmiento público p. 34-37.

<sup>46</sup> Vicente Riva Palacio, dir., *op. Cit.*, p. 620-621.

<sup>47</sup> Emiliano Díez Echarri y José Ma. Roca Franquesa, en *op. Cit.*, p. 485.

*célebres fiestas de sus Reales Magestades.*<sup>48</sup>

En la corte madrileña fue discípulo de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), quien escribe una elogiosa aprobación a la *Cythara de Apolo* en su edición de 1681, cuando apareció sólo el primer volumen de poesía lírica, dedicado a la Reina Mariana:

Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín de Salazar y Torres, y saca a luz don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo, ofreciéndolas a la Cathólica Magestad de doña Mariana de Austria, nuestra señora augusta, Reyna Madre, por mano del excelentísimo señor don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, señor de las cinco villas, etc. Primera parte. Con privilegio. -En Madrid, a costa de Francisco Sanz, impressor del reyno y portero de cámara de su Magestad. Año 1681. Véndese en su imprenta, en la Plazuela de la calle de la Paz; 4.º Carta de remisión al marqués, y dedicatoria a la Reina, de Vera Tassis. -Discurso de la vida y escritos del autor. -Fama póstuma, de id. (Canción fúnebre, por Vera Tassis). -Aprobación de Calderón, 20 enero, 1681. -Id. del cronista don Juan Baños de Velasco, 20 febrero. -Privilegio real a favor de Vera Tassis, por diez años, 7 marzo, 1681. -Poesías laudatorias. (en la nota de la segunda edición.)<sup>49</sup>

En la aprobación “casi se percibe en el severo Calderón, una especie de envidia por la fantasía métrica de su amigo”<sup>50</sup>. Es posible que Vera Tassis haya abandonado la publicación del segundo volumen de la *Cythara* porque cuatro meses después de la publicación del primer volumen, Calderón falleció. La publicación de los dos volúmenes de la *Cythara de Apolo*, poesía lírica y teatro (comedias y loas), respectivamente, se realiza hasta 1694, dedicándolas esta vez a Isidoro de Burgos

<sup>48</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos... en *op. Cit.*, p. 5.

<sup>49</sup> Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. Cit.*, p. 360.

<sup>50</sup> Antonio Alatorre, “Avatares barrocos del romance” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI, p. 392.

## Mantilla y Bárcena.

Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín de Salazar y Torres, y saca a luz don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo. Dedicadas a don Ysidoro de Burgos Mantilla y Bárcena, etc. Primera parte. Con licencia. -En Madrid, por Antonio Gonçález de Reyes. Año de 1694. A costa de Alonso Montenegro, y Joseph Bascones Ayo, mercaderes de libros. Véndese en las Gradas de San Felipe; 4.º Dedicatoria de Montenegro al expresado Mantilla, deudo de Salazar. Discurso de la vida y escritos de éste, por Vera Tassis. -Canción fúnebre a la memoria del mismo Salazar, por Vera Tassis. -Aprobación legal de las obras de Salazar, dada por Calderón, a 20 de enero de 1681, en Madrid. -Licencia del Ordinario: Madrid, 1.º de febrero, 1681. -Aprobación del coronista don Juan Baños de Velasco: Madrid, 20 de febrero 1681. -Suma de la licencia del Consejo, dada a favor del librero Francisco Sacedon, en Madrid, a 23 de mayo de 1694. -Fe de erratas, octubre 4 de 1694. -Tasa, 6 de id., id. -Composiciones laudatorias de don Félix de Lucio Espinosa y Mato, de fray Nicolás García de Londoño, de fray Jerónimo Pérez de la Morena, clérigo regular agonizante, amigo del autor y que le asistió en su muerte, de don Alonso Pérez Altamirano de Rivadeneyra, su deudo, de don Pedro de Arce, de La discreta Belisa..., Musa de Manzanares, de don Francisco González de Bustos, de don Pedro Pablo Billet, parisiense (soneto francés), de don Francisco de Ataide y Sotomayor, de don Melchor Fernández de León, y don Gaspar Agustín de Lara. -Advertencia de Vera Tassis, donde menciona algunas obras de Salazar que varios poseían y ocultaban.<sup>51</sup>

Efectivamente, existió una disputa sobre la adjudicación de algunas obras teatrales de Salazar y Torres. En el prólogo de su *Obelisco fúnebre a la memoria de*

---

<sup>51</sup> Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. Cit.*, p. 360.

Calderón (Madrid, 1684) Gaspar Agustín de Lara aclara algunos errores de Vera Tassis, entre ellos, que don Agustín de Salazar y Torres, no era de Soria, “sino de Almazán, como su tío, el arzobispo de Méjico” (sic)<sup>52</sup> Y después añade:

Tampoco penetro el motivo de haber atribuido a don Agustín obras que tan manifiestamente se sabe que no son suyas, como es la *Fábula de Orfeo* -que es (el *Orfeo*) de Jáuregui-, y la comedia de don Juan Cuero de Tapia, caballero del hábito de Santiago, y regidor más antiguo desta corte (que yo he visto en sus borradores), y otras poesías de otros muchos ingenios que hoy viven...<sup>53</sup>

Sin embargo, no determina cuál es la obra de Juan Cuero de Tapia que falsamente, Vera Tassis le adjudicó a Salazar y Torres, ni Lara especifica las obras y los nombres de los otros poetas plagiados.

Así, en la corte madrileña destaca Salazar en su desenvolvimiento como dramaturgo, faceta en la que no se abundará, pues no es pertinente para este estudio, dedicado a la poesía lírica. *Aquí tomó dichoso estado, casando con Doña Mariana Fernández de los Cobos y Cea...Después que en esta amable unión avía vivido algunos días, pasó a Alemania con la señora Emperatriz (a quien escribió su Real Jornada, su Epitalamio y otras poesías festivas) en compañía del excelentísimo señor duque de Alburquerque, entonces virrey, y capitán general del reyno de Sicilia, adonde dio buelta, ocupando a Don Agustín en el puesto de Sargento Mayor en la provincia de Agrigento, y después le hizo su Capitán de Armas.*<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> La discusión está en *Ibidem.*, p. 360. También con base en los datos vertidos en la Universidad Complutense de Madrid. véase además: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/> [Consulta: 12 de octubre de 2006].

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 360.

<sup>54</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y obras... en *op. Cit.*, p. 5.

No queda mucho que añadir luego de la elocuencia de Vera Tassis, sino que Albuquerque lo empleó en obras cortesananas y también en puestos de burocracia mayor, y como nuestro autor tenía estudios que lo avalaran, era tal el cuidado, que Don Francisco lo favoreció hasta donde le fue posible.

A los 33 años y tres meses, el día 29 de noviembre de 1675, muere Agustín de Salazar y Torres, tras una larga enfermedad no especificada por su biógrafo-editor, quien sólo abunda que su vida *aviendo terminado con un apacible accidente, murió extenuado y atrófico (...) su enfermedad, aunque larga, fue sin perturbación del sentido, pues selló su vida, qual dulce numeroso Cisne, celebrando sus postrimerías al compás de su canto sonoro, con la comedia que intituló El Encanto en la Hermosura, (sic) y escribía por superior decreto.*<sup>55</sup>

Sin contentarse con un *apacible accidente* que refiere Vera Tassis -si es que los hay- cabría preguntarse si la muerte de nuestro joven autor fue provocada por algún factor epidémico de entonces. Uno era la peste (recuérdese que un año después de su muerte, en 1676, se desata la epidemia) y el otro, por el que se inclina la autora de esta tesis, eran las continuas enfermedades “de bubas” o sífilis-gonorrea, dupla de enfermedades indiferenciadas en aquel entonces. Lo mismo que Anastasio Pantaleón de Ribera<sup>56</sup>, Salazar hizo, en un romance en la página 117 de la *Cythara de Apolo*, una clara alusión al padecimiento de una enfermedad venérea, al mismo tiempo que declara ser un mujeriego empedernido. Males hermanos, al fin:

Alaba a una dama despreciando otras

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 3

<sup>56</sup> En el famoso “Desde la Zarza, señor.”

## Romance

Selvas, yo vengo a quejarme,  
Que ya las yervas me cansan,  
Pues desde que tuve bubas,  
Las Catalinas me matan.

*Viva la Salazara,  
Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

Yo, selvas, vivo olvidado  
De una belleza tyrana,  
A quien le canta un capón,  
Y a quien un gallo le canta.

*Viva la Salazara,  
Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

De beldades Catalinas  
Me ha dañado la abundancia  
Miente el refrán, pues que dize,  
Que lo que abunda, no daña.

*Viva la Salazara,  
Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

Una se inclina a la guerra,  
Y otra, de esquiva preciada,  
Si de Amor la pican flechas,  
Ella sola rasca rabias.

*Viva la Salazara,  
Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

No me acuse de grossero  
 En mi afecto Doña Juana,  
 Porque ya sé que se pica  
 Desde que tuvo la sarna.

*Viva la Salazara,  
 Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

Perdónenme de Teresa  
 Siendo mi año, las gracias,  
 Porque aunque es de mi instrumento  
 La prima, no he de tocarla.

*Viva la Salazara,  
 Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.*

En fin, viva su hermosura  
 Del mismo Amor adorada,  
 Toque al arma su belleza  
 Y la que cayere, cayga.

*Viva la Salazara,  
 Pues del Carpio de Amor es la Bernarda.<sup>57</sup>*

Dentro de su largo *Discurso a la vida y escritos de D. Agustín de Salazar y Torres*, Vera Tassis reitera dos asuntos con insistencia: primero, la admiración que le profesaron en Nueva España, y en la península ...*aquel divino furor con muchas plausibles admiraciones de todos*<sup>58</sup>... de donde parte para establecer el contraste con su rápido declive y desarrollar florituras verbales comentando la malograda vida

<sup>57</sup> Agustín de Salazar y Torres, *op. Cit.*, p. 117.

<sup>58</sup> *Ibid*, *Discurso a la vida y escritos...* en *op. Cit.*, p. 5.

de su amigo. Este discurso encomiástico va a tono con la honra fúnebre del autor publicado.

Segundo, Agustín fue envidiado e imitado, *embidiado fue Don Agustín de algunos; pero emulado de muchos y assí se vino a coronar de dichas*, porque estos dulces venenos fueron suficiente tributo ajeno a su talento: *pues solo se ha de tener por infeliz el que no llegó a la ventura de que le invidien, como afirman Seneca, Laercio, Cicerón, Tito Livio y otros*. Porque en cuestiones de dinero... definitivamente no vio ganancias, ni deseos de emulación o envidia de ninguno, pues *fue desposeído de los bienes temporales*. El editor destaca la envidia y la emulación para defender las obras de su amigo que ya se adjudican otros y en cuanto al factor dinero, se quisiera decir aquí, que la pobreza de los poetas en el siglo XVII era un mero artificio retórico, *captatio benevolentia*, pero en muchos casos era una amarga verdad.<sup>59</sup>

No obstante, los amados de las musas sacaban provecho del tópico real de la pobreza y la enfermedad venérea, no siempre en buena lid. Véase aquí la glosa del caso de Anastasio Pantaleón de Ribera, con quien Salazar tuvo, posiblemente, no sólo el precoz talento en común:

Murió el gran Pantaleón  
 Pero no murió su fama;  
 Que el cuerpo de tales obras  
 No será cuerpo sin alma

---

<sup>59</sup> Para citar un caso extremo, Jerónimo de Cáncer y Velasco, en la dedicatoria de sus poesías al Conde de Niebla de pide la “gran merced de un vestido”. Hizo unas décimas al Conde de Luna que comienzan “aviendo nueve meses que no le dan ración al poeta...” y murió tan pobremente, que hubo que costear su entierro con limosnas. Cuando murió Anastasio Pantaleón de Ribera, su protector, el duque de Lerma, pagó su funeral y aún se encargó de sus ancianos y desamparados padres. En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/> Eso sólo por mencionar autores ya citados y no las grandes figuras, como Quevedo, Góngora y Cervantes, quienes también tuvieron urgencias pecuniarias frecuentes a lo largo de sus vidas.

Murió pobre (fue poeta)  
 Y de bubas ¡qué desgracia!  
 ¡Dar a entender que tenía  
 poca lana, y esa en zarzas  
 influyó Apolo en su numen,  
 Venus, Señor, le guiaba;  
 Y Mercurio hizo a su vena  
 Que aún sin discurrir, sudara.<sup>60</sup>

A punta de citas de autoridades, Vera Tassis elabora una enorme digresión en defensa del oficio del poeta: *pues los poetas, en opinión de Homero, son dignos de toda reverencia, y partícipes de todo honor*<sup>61</sup>. Se intuye que su fervorosa apología gremial obedece al estado difícil, cada vez más precario de los poetas, vistos como gasto fatuo de una monarquía en bancarrota. *Confieso, que no aviendo Principes que entiendan la Poesia, ni la premian, adelantan, ni estiman, siendo los Reyes, y Príncipes quienes mas necesitan de su numerosa voz, por ser el ejercicio mas honesto gozar de la dulce Poesía*<sup>62</sup>...etc.

Cerrando el presente capítulo, es posible ver en la existencia de Agustín de Salazar y Torres una vida privilegiada; primero por sus propias circunstancias, segundo, por el inusitado talento y porque al llegar a España tuvo un desarrollo que siguió el paradigma de los poetas exitosos de su tiempo. Con su figura se consolida el estado de la tradición hispánica de todo un Imperio a finales del siglo XVII.

Este estudio no pretende revindicar a Salazar para la Nueva España por su

---

<sup>60</sup> Este Romance es obra del “discreto” Don Francisco Benegasi y Luján, quien lo escribió a Don Gaspar de Mendoza, véase Anastasio Pantaleón de Ribera en *op. Cit.*

<sup>61</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 7.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 7-8

formación, ni devolverlo a la España de su nacimiento y carrera dramaturgica; pero sí interesa manifestar la homogeneidad cultural que existía en todo el Imperio para que un virtuoso precoz pudiera desempeñarse con éxito de acuerdo a las exigencias particulares de cada continente: en América, poesía y en Europa, teatro.

En aquel certamen universitario de 1654, cuando el niño Agustín lograba la atención de la corte, ensalzando el recuerdo de su tío virrey y eludiendo el controvertido capítulo de su padre como secretario, los admirados novohispanos nunca pensaron que llamando a Salazar y Torres “segundo Anastasio Pantaleón” le vaticinaban, con macabra certeza, un éxito tan rápido como su muerte.

## CAPÍTULO II

### ANTECEDENTES DE LA POESÍA SATÍRICO BURLESCA

En el presente capítulo se realiza una revisión cronológica de los caracteres generales de la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro, comenzando desde la antigua Roma hasta la Edad Media y el Renacimiento, enfatizando en esta etapa su marcada influencia italiana en el ámbito de la literatura hispánica, de ahí, se parte al siglo XVII, conocido como el siglo barroco. El término barroco comenzó utilizándose con cierto matiz peyorativo, pero se fue asentando como categoría común para caracterizar a las manifestaciones artísticas que extreman el seguimiento del canon clásico, resultando paradójico y aún contrastante –viéndolo con los ojos del equilibrio estético renacentista- a causa de una particular cosmovisión alterada, provocada por desencanto del mundo real que no satisfacía las amplias expectativas que el Renacimiento había puesto en marcha.

Es necesaria una revisión cronológica de este tipo porque, en la poesía lírica que nos ocupa, los poetas barrocos españoles tienen una amplia gama de diferentes estilos, tonos y matices, y el poeta dispone de herencias culturales acumuladas, que van desde la tradición mitopoética grecolatina, pasando por toda la cultura de la religión judeocristiana, riquezas medievales, renacentistas, la reivindicación de lo popular y las aportaciones métricas italianas. Esto es patente, desde la poesía de elevada expresión formal de Góngora y Quevedo, pasando por la poesía al estilo de Félix Lope de Vega (1562-1635), llegando a la poesía jocosa de parodia o *contrafacta* tan frecuente entonces, como la poesía de Salazar y Torres que se analiza en esta ocasión.

## 2.1 LA SÁTIRA LATINA

Una parte de la poesía barroca es satírica, considerada ésta, según la entendían los preceptistas clásicos grecolatinos, como una poesía que pretende la reprensión de los vicios y costumbres nocivas:

La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es su oficio dezir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas (...) para que su reprehensión sea bien recibida, es menester açucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso.<sup>63</sup>

La composición humanista y renacentista se articula mediante la dicotomía temática del *laus* y la *vituperatio*, de herencia grecolatina también. Ambas macroestructuras están presentes en la literatura española barroca. Considerando que los preceptistas latinos seguían vigentes dentro de la poética del siglo barroco, se esbozarán algunas características de la sátira latina que se consideran útiles para entender el desarrollo de este tipo de literatura, repasando también la preceptiva medieval. Se comienza pues, por hacer notar que en la más primitiva literatura latina, “la sátira era un revoltillo de coplas, mimos, bailes, poesía burlesca de sal gruesa y canciones”<sup>64</sup> por otro lado, el origen de la palabra sátira refiere a la terminología culinaria ya que “*satura* viene de *Satura Lanx*: un plato lleno de primicias de todos los frutos de la tierra, ofrecidas a los Dioses.”<sup>65</sup> Es importante hacer esta precisión porque en la poética posterior, el término sátira se asoció equivocadamente con

<sup>63</sup> Francisco Cascales. *Tablas poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe. Ed. de Benito Brancaforte, 1975, p. 180.

<sup>64</sup> Rosa Albor, ed. *Introducción a Poesía Satírica y Burlesca del Siglo de Oro, antología*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, p. 11.

<sup>65</sup> Antonio Pérez Lasheras *Fustigat Mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994, p. 33.

diversas raíces, por ejemplo, la creencia que *satura* deriva de la palabra latina *satus* ('harto'), o la referencia constante a los sátiros y su imagen dentro de la preceptiva latina e incluso medieval. Sin embargo, estas asociaciones, aunque erróneas, tuvieron resultados positivos, pues enriquecieron el término.

El origen de la sátira latina está ligado íntimamente con lo popular y la representación corporal mímica, marco natural de la teatral, por supuesto:

Cánticos populares constituyen el germen de la sátira latina: *Carmina Triumphalia*, cantos entonados por los soldados que acompañaban al militar vencedor en su desfile triunfal por las calles de Roma, gritándole mordaces alusiones para evitar la envidia o la ira de los dioses, y las canciones burlescas (*Carmina Fescennina*) de las fiestas agrarias.<sup>66</sup>

La antigüedad grecolatina reconocía que el discurso encomiástico necesitaba un contrapeso en ambiente festivo, por medio de la burla y el ataque. Se distinguen dos tipos de tendencias en la sátira, de acuerdo con su tono moralizador: un tipo con predominio de elementos de risa burlona y búsqueda de lo grotesco, la subversión de lo establecido, tipificado por Juvenal, y otro tipo de sátira caracterizado por el tono grave, con afán correctivo de un individuo o una sociedad concreta, tipificado por Horacio, también llamado sermón.<sup>67</sup> Esta dicotomía es importante, ya que desde este primer momento, se advierten dos vertientes que más tarde, en adición con otros factores, culminarán en el nacimiento de la poesía burlesca del Barroco español.

En la manera de reprehender, hay una gran diferencia entre el

---

<sup>66</sup> Rosa Albor, *op. Cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> Pérez Lasheras, *op Cit.*, p. 33.

puro cómico y el satírico puro, que éste reprehende con suavidad o acerbidad más o menos; con más, como Juvenal, con menos y con algo de irrisión como Horacio.<sup>68</sup>

Como características generales de la literatura satírica latina, se destaca su variedad en autores y en obras, en términos de cantidad pero también de calidad, ya que sin un punto de referencia de tan alto nivel, el cultivo de la sátira en etapas posteriores hubiera sido soslayado. Por otro lado, la variedad estriba además en los diversos géneros donde la sátira se hallaba inserta: en el teatro latino destaca la presencia de Aristófanes, quien configura elementos temáticos primordiales que continúan vigentes en la elaboración de cualquier sátira:

La imaginación de Aristófanes no ha sido superada por ningún autor posterior: propone utopías futuristas de gobiernos en los aires, huelga sexual de mujeres, o gobiernos protocomunistas, como sofisticada crítica contra políticos y sus gestiones.<sup>69</sup>

También es importante la afirmación de Persio cuando dice que la sátira es un género literario propio de hombres libres, resaltando la discreción y la agudeza como fundamentales<sup>70</sup>. Esta necesidad de libertad se vincula en los tardíos tiempos latinos con la asociación de la risa y el divertimento como característicos en el equilibrio de la buena vida, entendida ésta como la alternancia del *otium* y el *negotium*. Cicerón, en el *De oratore*, y Quintiliano (VI,3), reconoce el uso social y cortesano en la risa y en lo ridículo.<sup>71</sup> Aunado a todos estos factores, se insiste en

---

<sup>68</sup> Fernando Cascales *op Cit*, p. 340-341.

<sup>69</sup> Rosa Albor, *op. Cit.*, p. 9.

<sup>70</sup> “Usa la lengua normal y corriente componiendo hábilmente, con agudeza, pero abriendo la boca con moderación, ducho en satirizar las corrompidas costumbres y poner al descubierto los vicios con un género literario propio de hombres libres” apud Pérez Lasheras, *op. Cit.*, p. 34.

<sup>71</sup> Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos*, en Nueva Revista de Filología Hispánica, LI (2003), núm.2, p. 466.

resaltar su proclividad a la mixtura y, hacia una definición, se establece lo siguiente, de acuerdo con Pérez Lasheras:

La definición de la sátira como “miscelánea” (mezcla, unión y entretrejimiento de unas cosas con otras; obra o escrito en que se tratan muchas materias inconexas o mezcladas, DRAE) nos da cuenta de su difícil y completa captación, resultando, desde sus comienzos, una mixtura literaria, cuyo carácter ambiguo se irá ampliando en los siglos posteriores. Al mismo tiempo, las diferentes contaminaciones acerca de su origen y etimología (la mención de los sátiros, sobre todo) concederá al concepto nuevas y fructíferas indefiniciones que la irán adscribiendo a la comedia, a la subversión de los valores del sistema y, sobre todo, a la risa como elemento muy necesario en ella.<sup>72</sup>

En la edad grecolatina estuvo el origen del tratamiento de índole moral respecto a la sátira: Horacio representaba el aspecto positivo de la burla, en tanto que reprende a la sociedad y, de esta forma, tiene cierta esperanza de que ésta obedezca y solucione esa mácula evidenciada en su comportamiento. Por otro lado, Juvenal caracteriza la risa cercana a la maledicencia, al hablar por hablar, a la risa sólo *porque sí*, con un carácter negativo porque niega toda esperanza de regeneración. La risa es considerada como un recurso de baja índole, y por eso, sólo debía ser usada como medio para apelar a la razón. El simple divertimento estaba seriamente criticado, sin embargo, hay distintas gradaciones “como parte de una amplia escala que va desde el serio tratado moralista, pasando por sátira ya picante, pero todavía con intención de corregir, para acabar en una literatura burlesca en que lo dominante es la comicidad, mientras que disminuye hasta finalmente desaparecer del todo el propósito de reprender vicios.”<sup>73</sup> Es precisamente la finalidad de lo cómico

---

<sup>72</sup> Pérez Lasheras, *op Cit.* p. 35-36.

<sup>73</sup> William Woodhouse “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro” en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, Istmo-Kossof, 1986, p. 752.

en sí mismo, la *risa porque sí*, que vincula la aparición de la literatura burlesca.

Si bien es cierto que nunca se abandonó este tipo de sátira que podemos llamar “juvenalesca”, a partir del siglo XVI posiblemente por influencia renacentista, se ve un cambio respecto a la valoración, ahora positiva, de Juvenal como modelo de autor satírico<sup>74</sup>. Esto implica que había buena cantidad de composiciones con principio burlesco, si bien los autores preceptivos<sup>75</sup> se quejan del evidente cambio en el paradigma moral. En este sentido, evidencian una clara ruptura con la interpretación y aplicación clásica del término *sátira*, que acabará cuajando en la literatura burlesca. Por el momento, es importante enumerar las características de la sátira:

1. No es un género literario. Se sirve de todos ellos, y su manifiesta mixtura presenta dificultades de caracterización. Si la hubiera, obedecería a una “actitud que manifiesta un propósito del escritor y cierta visión sardónica”.<sup>76</sup>
2. Es un ataque. Siempre, por antonomasia.
3. Dicho ataque satírico por lo general, es objetivo, directo y personalizado. Su emisor y remitente tienen especificidad y no hay máscaras. La sociedad atacada adquiere también caracterizaciones concretas, palpables e identificatorias.
4. El tono cómico no es indispensable. La risa suele ser un recurso secundario que sólo se justifica por fines moralizantes.
5. Se puede ver que la comicidad de la sátira se divide en dos tipos: de temas o asuntos, llamada también comicidad de situación o comicidad *in re* según los

---

<sup>74</sup> Fernando de Herrera escribe: Fue príncipe della (la sátira) en lengua Latina Iuvenal, porque es agudíssimo, i mui festivo i sentencioso i gravíssimo reprehensor de los vicios. Apud. Lasheras en *Op. Cit.*, p. 69.

<sup>75</sup> Francisco Cascales, Guillén de Biedma y Luis Alfonso de Carvallo, critican la denominada “risa lasciva” o la “mala y mordaz murmuración” según señaló Ignacio Arellano en *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, EUNSA, 1984, p. 24.

<sup>76</sup> Pérez Lasheras, *op. Cit.*, p. 104.

gramáticos latinos y la comicidad del lenguaje utilizado o *in dictum*, el humor o la burla puramente verbal. El humor situacional de la sátira surge frecuentemente en la parodia de géneros literarios (como sucede en *Las Estaciones del Día*, por ejemplo, claro ejemplo de parodia o *contrafacta*) sus formas y temas.<sup>77</sup>

6. La sátira, según Robert Jammes, se adivina cuando el artista del ataque participa activamente de acuerdo con los valores al uso, sin trasgresión alguna. Al contrario, la trasgresión social de las normas morales establecidas es lo que provoca su escozor. Entonces la sátira:

estriba en un sistema de valores que, fundamentalmente, no difieren de los valores de la ideología dominante: la cobardía, la mentira, la codicia, todos los vicios, denunciados por los moralistas y predicadores, todos los pecados capitales y, a otro nivel, las manías o costumbres ridículas son o pueden ser materia de sátira sea, por definición, un instrumento al servicio de la clase dominante, ya que puede alcanzar a los oficios, a las dignidades o a las personas más representativas de esta clase.<sup>78</sup>

## 2.2 LA EDAD MEDIA

Durante el periodo medieval, la sátira aparece determinada por la función admonitoria y la denuncia de vicios de las personas nobles, ya que de conformidad con su ámbito, las acciones negativas del estamento de la nobleza repercutían en el bienestar de toda la sociedad estamental. La burla y la irrisión satírica se debían utilizar con moderación: la comicidad pura estaba ligada a los estamentos inferiores.

---

<sup>77</sup> Rosa Albor, *op. Cit.*, p. 10.

<sup>78</sup> Introducción a *Las letrillas de Góngora*, Madrid, Castalia, 1991, p. 21.

Así, los personajes que constituyen la fábula cómica son de índole popular, a lo sumo son soldados o mercaderes y antes los segundos que los primeros. Los hechos de los principales y nobles caballeros no pueden ser objeto de burla, o sólo con la intención de moralizar, esto también está presente en la poética del Barroco. Sirve de precedente en la poética del Siglo de Oro la afirmación de que “es verdad que la literatura medieval está llena de elementos humorísticos, pero en ningún momento puede hablarse del humor como objetivo, sino como un medio”.<sup>79</sup> Hay que hacer notar que esto se infiere de las obras medievales, ya que la preceptiva poética, al modo que la conocemos, no ha comenzado aún:

La teoría literaria durante el medievo en España es pobre y poco dada a sistematizaciones y abstracciones. Suele repetir hasta la saciedad los mismos elementos y conceptos que imperaban en la Europa desde los años de la baja latinidad. La conciencia dominadora de la Verdad como principio y fin de todos los actos humanos obliga a pronunciar como fundamento esencial de todo el sistema de pensamiento la idea básica de utilidad. Con este medio de pensamiento, era más provechoso seguir teorías ya refrendadas que caer en la tentación de proferir otras que pudieran considerarse heréticas o poco ortodoxas.<sup>80</sup>

Esta aseveración debe complementarse con la mención de otros factores complejos que aparecen dentro de la literatura medieval, ya que permanecen valiosas aportaciones de este periodo en la literatura hispánica posterior. Por sólo mencionar algunas, tenemos como ejemplo, el paulatino pero perceptible desplazamiento entre la poesía satírica de índole moral hacia una preferencia

---

<sup>79</sup> Pérez Lasheras *op. Cit.*, p. 40.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 41-42.

inclinada a lo meramente cómico. También está presente la sátira en la cultura cortesana como entretenimiento de señores y en algunos ejemplos de la literatura trovadoresca.<sup>81</sup> Estos aspectos se refieren a normas estilísticas no escritas, a diferencia de las grecolatinas, sin embargo, fueron ampliamente practicadas.

En este apartado se incluye la participación de otros factores dentro del desarrollo de la poesía burlesca que aparecieron en la Edad Media. Se consignan aquí por ser de índole popular, obedecer a necesidades antropológico-sociales, que han merecido amplia y documentada investigación a partir del siglo pasado; fecha bastante reciente, considerando que la preceptiva literaria tiene un origen grecolatino. Si bien la poesía burlesca es un término del Siglo de Oro con bastantes dificultades de aprehender en un concepto, ello se debe a los factores que se tratarán en este apartado. El interés fundamental en esta ocasión es dejar patente la necesidad de entender los códigos ideológicos áureos para captar su noción de humor y poder hacer una decodificación aceptable.

Se ha mencionado en el apartado anterior que la sátira desde su nombre y sus comienzos en la edad romana aludía a mixtura, a un carácter misceláneo que le da un tono ambiguo que se va desdibujando en etapas posteriores. Asimismo, su asociación con entidades mitológicas como los sátiros, la va adscribiendo a la comedia y la vincula directamente con un carácter trasgresor y de subversión de valores establecidos<sup>82</sup>. En este carácter de cruce y mezcla de estilos es donde la producción medieval es bastante hábil: los *ludicra* medievales se hallan dentro de temas y géneros disímbolos que resultan difíciles para una sensibilidad clasicista

---

<sup>81</sup> Kenneth Scholberg, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1971. Véase al respecto la sátira en Cataluña durante los siglos XII y XIII, p. 48 y la sátira gallego portuguesa de los siglos XIII y XIV, p. 134-137.

<sup>82</sup> Pérez Lasheras, *op. Cit.* p. 35.

como la nuestra.<sup>83</sup>

En el periodo medieval residen las más valiosas aportaciones que podemos encontrar en cuanto a mixtura de géneros como antecedente al Renacimiento. De tipo popular y vinculadas con la oralidad, estas características son determinantes para la visión humanista primero y posteriormente, son llevadas a su máximo nivel en toda la producción literaria del Siglo de Oro.

La risa, como ya vimos, era considerada como un elemento ancilar de la moralidad, pero había otro concepto de risa presente desde la antigüedad grecolatina: lo cómico carnavalesco. Risa simplemente como descarga emocional, como necesidad humana. Un principio de divertimento sin razón o justificación moral alguna, donde los aspectos intrascendentes de la realidad cobran importancia y el humor se propone como válvula de escape, mecanismo humano que hace contrapeso a las vicisitudes y contrariedades de la cotidiana vida social.

La sátira a modo de invectiva (esto es, con un emisor y receptor determinados), por medio de comparación y contraste, era una práctica frecuente dentro de la poesía trovadoresca de la Edad Media. Destacan en su cultivo los trovadores de Cataluña y Aragón durante los siglos XII y XIII, quienes practicaban la poesía cortesana, “las armas de estos poetas son, en primer lugar, el vituperio, el insulto y el vejamen, vestidos de una comicidad ruda y obscena que les presta fuerza e interés; y en segundo lugar, la ironía, la socarronería y la burla amistosa.”<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México- Madrid- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 87.

<sup>84</sup> Kenneth R. Scholberg. *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971, p. 49.

Por otro lado, está la sátira gallego-portuguesa en los siglos XIII y XIV, donde se aprecia que las cantigas de escarnio y maldecir no son satíricas en sentido estricto, cuando se refieren a los mismos poetas y a las soldaderas, ya que sólo se proponen mover a risa. No sucede lo mismo cuando hacen mención de una especie de “prototipos” sociales que provocan repudio: rícohomes, advenedizos, religiosos, avaros, agoreros y vanidosos, los que casan a sus parientes por dinero y homosexuales.<sup>85</sup>

Los tonos y técnicas de esta corriente trovadoresca eran muy variados, y más que los autores, los asuntos determinan los recursos a utilizar, que eran múltiples y bastante complejos. Se puede mencionar como ejemplo, que:

Los ataques varían desde las denuncias groseras a las burlas amistosas, llegando a la indignación moral innegable. Los poetas usan fingidas defensas, elogios injuriosos, consejos chistosos, exageraciones grotescas y descripciones caricaturescas. Se entregan libremente a juegos de palabras y a sutiles equívocos.<sup>86</sup>

También aparecen otros factores importantes para esta tesis en los trovadores gallego-portugueses, como son las burlas y parodias del amor cortés y la poesía idealista-heroica. Este tipo de burlas alcanzaron la categoría de parodia por medio de la imitación de formas y técnicas, al servicio de la risa, ya que “dentro de la sátira burlesca cabe la parodia, composición en la que se imitan las características o espíritu de un autor, de una clase de autores o de una obra específica, para ridiculizarlos.”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 12.

La sátira llega al castellano hasta el siglo XIV donde aparece la gran figura de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. Su fama como satírico es tal, que se le reconoce como “el ‘príncipe’ de los satíricos españoles antes de Quevedo.”<sup>88</sup> Utilizaba solamente la parodia temática y mediante el *Libro de Buen Amor* evidencia el relajamiento de la moral, el cambio en los modos de pensar y la confusión resultante de un mundo que cambia con demasiada rapidez.

Finalmente, la sátira en Cataluña en los siglos XIV y XV tiene las características propicias para el germen de la literatura burlesca, pero con raíces profundamente medievales. Lo primero se advierte porque el deseo de hacer reír predomina sobre el carácter moralizante. Lo medieval porque continúan los insultos y las groserías intercambiados entre poetas (práctica fructífera en el Siglo de Oro y hasta la fecha) y se identifican los ataques favoritos de la sátira hispánica contra las malas costumbres y flaquezas personales: contra excesos en beber y en comer, en el vestir, en la vida sexual, contra la avaricia y la cobardía.

En la producción medieval, como se puede ver, predomina la sátira y en su variedad específica, la invectiva. Si bien la producción de obras de tipo popular era intensa, se destaca que la mayoría de las obras de autores conocidos haya estado relacionada con el estamento de la nobleza de una u otra forma.<sup>89</sup> Sin embargo, esto no quiere decir de ninguna manera, que esa “cultura de la risa” se haya manejado como oficial, porque en ese sentido:

La risa en la Edad Media estaba excluida de las esferas oficiales,

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 302.

rigurosas, de la vida y de las relaciones humanas. La risa había sido apartada del culto religioso, del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada. El tono de seriedad exclusiva caracteriza la cultura medieval oficial.<sup>90</sup>

El espacio lúdico de risa carnavalesca tiene su sentido como complemento de esa cultura oficial plena de seriedad. Es verdad que como hemos visto, la poesía trovadoresca ofrecía elementos jocosos y lúdicos que prevalecen en la tradición hispánica áurea, pero ejercidos a un nivel y espacios homogéneos, como entretenimiento de señores y allegados. En el carnaval era donde entraban en juego factores de índole antropológica que daban un sentido de permanencia y restauración del orden cíclico vital, en los que participaban todos los estamentos sociales.

La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez.<sup>91</sup>

Esta lucidez estaba fuertemente arraigada en un sentimiento de pertenencia y festejo a los tiempos humanos más felices. Era la participación activa en la bonanza del mundo, un festejo agradecido a la fertilidad de la naturaleza, allende las esferas del poder. La risa aparece como un acercamiento amistoso y franco de una identidad humana escondida en el desazón diario, pero patentizado mediante la fiesta, entendida como una ruptura del orden cotidiano:

---

<sup>90</sup> Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 70-71.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 69.

La cultura cómica medieval preparó las formas a través de las cuales se expresaría esta concepción histórica (del Renacimiento). Eran formas esencialmente relacionadas con el tiempo, los cambios y el porvenir. Derrocaban y transformaban el poder dirigente y la concepción oficial. Imponían el triunfo de las buenas épocas, de la abundancia universal y la justicia. De allí surgió la nueva conciencia histórica, que encontró su expresión más radical en la comicidad (...) Las imágenes de la fiesta popular estaban al servicio de la nueva concepción histórica, todas, sin excepción (...) hasta las manifestaciones carnalescas mas complejas. Se produce una transformación acelerada de las formas elaboradas en el curso de los siglos: se despide alegremente al invierno, al ayuno, al año viejo, y se acoge con alegría la primavera, los días de abundancia, de matanza de las reses, los días de nupcias, el año nuevo, etc., es decir, los símbolos de cambio y renovación, de crecimiento y abundancia que sobrevinieron a lo largo de los siglos (...) En aquella época era absolutamente imprescindible utilizar la risa no oficial para acercarse al pueblo, que desconfiaba de la seriedad y tendía a identificar la verdad libre y sin velos con la risa.<sup>92</sup>

La risa entonces, bien como elemento inserto en la poesía cortesana, o bien como parte de un festejo de origen carnalesco, se puede rastrear como manifestación vital dentro de la cultura medieval *no oficial*. El cultivo de ambas – y posiblemente, su mezcla ya desde entonces – preparó el fermento del que se nutrió el espíritu renacentista, cuyo afán universal de conocimiento y fijeza de formas populares, permitió el paulatino ascenso de la cultura popular a estratos ideológicamente más fortalecidos, que dieron origen a las grandes obras literarias

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 92-94.

que ahora conocemos.<sup>93</sup>

Para explicar el desplazamiento del rechazo a la preferencia por la risa y el humor, el horizonte renacentista es muy provechoso.<sup>94</sup> La palabra y la expresión cobran una importancia capital. Según Pérez Lasheras, “A partir del siglo XVI, el hombre renacentista concibe la palabra como un instrumento con el cual poder dominar las cosas que le parecen extrañas y para escudriñar en la verdad la esencia de la realidad.”<sup>95</sup> Este argumento también lo maneja Bajtin, para quien la risa es una forma de conocer, ya que “es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste de forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*.”<sup>96</sup>

### 2.3 EL RENACIMIENTO ITALIANO

La influencia italiana es otro factor determinante, que liga la agudeza, la sátira y el carácter burlesco. Hacia 1452, el italiano Poggio Bracciolini conjunta el *Liber Facietiarum*,<sup>97</sup> una recopilación de temas narrativos de origen popular y anécdotas de hombres ilustres. El uso de la lengua latina para fijar manifestaciones de la cultura popular suponía dos consecuencias: el enriquecimiento considerable del latín registrando una cultura vital, y por otro lado, la cultura callejera por medio de la escritura, ascendía al plano literario, es decir, lo que se conocía como *nobilitare*. A similitud de sus coetáneos, Bracciolini justificaba su compilación con el argumento de

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>94</sup> La literatura hispánica áurea tiende a la moralización en la mayoría de sus obras. En ocasiones, puede encontrarse una mezcla de intencionalidades, estilos y registros en un mismo texto. Estas mixturas son manifestaciones formales de un conocido periodo de crisis del Imperio Hispánico que abarcó todos los órdenes. Véase José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

<sup>95</sup> Pérez Lasheras, *op. Cit.*, p.147.

<sup>96</sup> Mijail Bajtin, *op. Cit.*, p. 65.

<sup>97</sup> Del latín, **facecia** quiere decir: Chiste, donaire, o cuento gracioso *Diccionario de la Real Academia Española*, en lo sucesivo, *DRAE*.

esta práctica en la edad grecolatina. Por otro lado, señala la utilidad de los temas leves, ya que por medio de ellos se descarga la tensión de los estudios y pensamientos graves. “Esta función liberadora, probándose en su distracción la agudeza y la amenidad, caminaba ya hacia una recepción cortesana. La propuesta, la experiencia partía de una reconocida autoridad humanista y el *Liber Facetiarum* alcanzó un extraordinario éxito a través de sucesivas ediciones y traducciones.”<sup>98</sup>

Además, existen otras obras que codifican la risa dentro del uso social y cortesano, que aparecen a principios del siglo XVI en Italia: En 1509 el *De Sermone*, de Giovanni Pontano, en 1528 aparece *Il Cortegiano* de Baltasar de Castiglione y en 1558, Giovanni della Casa publica *Il Galateo*. En el Renacimiento Italiano, el desarrollo de lo cómico dentro de la corte estaba tan entendido a principios del siglo XVI, que en 1550 se publica un tratado específico sobre la risa, el *De Ridiculis* de Vincenzo Maggi. Estas publicaciones anteriores definen, analizan y clasifican a las *facecias* y distinguen métodos diversos para provocar la risa.<sup>99</sup>

Continuando con esta difusión, Erasmo de Rotterdam inserta las *facecias*, dichos y anécdotas populares en sus *Apothegma* uniendo la literatura ingeniosa de origen popular, a la finalidad moralizante. Esta avenencia es reforzada con otra publicación: el *Libro de vidas y dichos graciosos* erasmianos, que se publican en Amberes en 1549. De esta fusión emergen dos tendencias: la primera del apotegma moralizante y la segunda, la *facecia* de frívola diversión.

La inserción de la risa dentro de la cultura cortesana se encontraba desde la

---

<sup>98</sup> Antonio Prieto. *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 95.

<sup>99</sup> Rodrigo Cacho Casal, “La poesía burlesca, del Siglo de Oro y sus modelos italianos” en *Nueva Revista de Filología Hispánica* LI, 2003, No. 2, p. 467.

cultura romana. Pero fue gracias al Renacimiento que se rescata el uso popular de la *facecia*, se sistematiza y se codifica su uso. En cuanto a la cultura literaria se refiere, destaca Francesco Berni (1497 ó 1498- 1535) y sus seguidores los bernescos, quienes publicaban en antologías desde 1535, que “llevaban el adjetivo *piacevole* o *burlesco*.”<sup>100</sup>

Berni, sacerdote toscano nacido en Lamporeccio, comenzó escribiendo poesía en latín. Conjuntó la tradición grecolatina de Horacio, Virgilio, Catulo con fuentes nacionales (Dante, Petrarca, Burchiello) y obtuvo la elevación de los motivos populares y jocosos gracias a las formas clásicas. Un resultado novedoso y sumamente atractivo para el ejercicio poético de émulos, quienes retomaron el estilo a través de antologías que fueron un éxito editorial y su divulgación alcanzó toda Europa. En cuanto a la temática del canon difundido gracias a Berni:

Sus temas se centran en la parodia del petrarquismo, el retrato de tipos (como el autorretrato burlesco) y escenas grotescas, y sobre todo, el elogio paradójico. El poeta toscano partió de una modalidad clásica que estaba conociendo mucho éxito en el Renacimiento (pensemos en el *Elogio de la Locura* de Erasmo) y la fusionó con la tradición florentina de los *Canti Carnascialeschi*. Se trata de una forma de origen popular que cultivaron también autores cultos de los siglos XV y XVI como Lorenzo de Media o Benedetto Varchi. Estos poemas eran escenificados por comparsas que, subidas en carros, atravesaban las calles de Florencia en los días de Carnaval. Normalmente, representaban la llegada a la ciudad de un grupo de personajes que encarnan una profesión (sastres, herreros, monjas, viudas) y que entablan un diálogo ficticio con su destinatario basado en las metáforas y dobles sentidos eróticos...este lenguaje basado en

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 467.

el ingenio y el equívoco fue imitado muy pronto.<sup>101</sup>

Retornando al sentido de representación, la herencia grecolatina -los *Carmina Triumphalia* y *Fescennina*- la poesía popular del carnaval medieval, siguiendo con los *Canti Carnascialeschi* italianos; relacionándolos con España, se menciona el determinante papel de Lope de Vega en el teatro español del Siglo de Oro. Para nuestro estudio, se resalta que el teatro, y concretamente el lopesco, nutrió fuertemente al entorno satírico burlesco.

La sátira por sí misma, presentaba una herencia de siglos, con profundos rasgos de indeterminación genérica y tendencias de representación mímica. Gracias a Lope de Vega se conjunta la tradición medieval de la comedia antigua de mascaradas, mojigangas en entremeses, la influencia de Italia de los *Lazzi* multitudinarios con “gesticulaciones hilarantes”. El público masivo simpatiza con este tipo de espectáculo, demandando mayores recursos y mixturas en la representación “sobre todo en España, tragedia y comedia tuvieron que fusionarse en ese poderoso afán por hacer de la vida materia del arte.”<sup>102</sup> Lope de Vega transforma el drama por medio de mezclas y los niveles de mayor riqueza son el temático “siendo la variedad de tonos (de lo grave a lo ridículo) y el nivel de estilos (entrelazamiento de lo sentencioso y lo burlesco).”<sup>103</sup>

Retomando los conceptos del humanismo renacentista, que seguían plenamente vigentes y preponderantes en el ambiente cortesano del Siglo de Oro, se añade que el concepto de la *virtù*, acuñado en este periodo, daba mayor valor e

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>102</sup> Jesús Pérez Magallón. “Del *Arte Nuevo* de Lope al arte reformado de Bances: algunas cuestiones de poética dramática” en *Edad de Oro* 19 (2000), p. 209.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 222.

importancia a las manifestaciones humanas. Así, la palabra usada en sociedad adquirió especial relevancia. Se privilegiaba la charla para la convivencia social en los mejores términos posibles, de esta manera, aparece con el Renacimiento el carácter de la *urbanidad*. El cultivo de este carácter, de formas amables y discretas, corteses y de buenas maneras, afecta todos los órdenes expresivos, en los que se vuelve imprescindible este cuidado de las formas.

En el reinado de Don Juan II (1419-1454) en la España de transición de la Edad Media al Renacimiento está presente la imitación de costumbres italianas, pero, a decir de Marcelino Menéndez Pelayo, se limita a meras superficialidades:

El espíritu caballeresco subsiste, pero transformado o degenerado, cada vez más destituido de ideal serio, cada vez más apartado de la llaneza y gravedad antigua, menos heroico que brillante y frívolo, complaciéndose en los torneos, justas y pasos de armas más que en las batallas verdaderas, cultivando la galantería y la discreta conversación sobre toda otra virtud social (...) Un velo de hipocresía y de mentira oficial lo cubre todo.<sup>104</sup>

El hombre gentil, la máxima aspiración en sociedad, ha de dirigirse mostrando erudición, pero al mismo tiempo debe moderarse y mantenerse en un justo medio (*aurea mediocritas*), a través de una conversación amena, que incluya el humor gracioso y agradable:

Si el hombre se caracteriza por su capacidad para pensar y para, además, poder expresar -pública y privadamente- sus pensamientos a través de la palabra, se comprende fácilmente que la expresión sea

---

<sup>104</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo. *Poetas de la Corte de Don Juan II*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 12,13.

uno de los elementos más importantes en el enjuiciamiento y en la expresión y en la expresión de la *urbanitas* durante el Renacimiento.<sup>105</sup>

Así pues, el cortesano debía mantener un tono de conversación que no fuera afectada ni avasallante en erudición. Al hombre iletrado que también tenía necesidades comunicativas de tipo social y afán de conocimiento, la práctica y especialización de las humanidades a nivel cortesano le resultaban inaccesibles, sin embargo, por medio de la risa coloreada con anécdotas, con lo pintoresco y lo cotidiano, se tenía satisfecho al gran público.

Por otro lado, la risa y la gracia eran elementos de la buena vida. El buen vivir cortesano marcado por la urbanidad, incluía el ocio, el '*ocuparse en alguna cosa de contento*'. Como curiosidad, y también como factor urbano para aderezar conversaciones, surge en las cortes humanistas "una especial inclinación por la recepción y la transmisión de dichos ingeniosos o de hechos prodigiosos que eran el centro de la conversación y de la atención de las masas populares. Así las *facecias* pasarán a la literatura culta."<sup>106</sup>

Finalmente, refiriendo la atención hacia el Siglo de Oro, las características peculiares de la sátira se deben a elementos acumulados de etapas anteriores, así como a aspiraciones renacentistas heredadas y asimiladas en un momento de crisis. Los términos autóctonos medievales de "*burla, mofa, provocante a risa, maldecir*, cedieron en el siglo XV ante el latinismo *sátira* y algo más tarde ante *burlesco*."<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Pérez Lasheras, *op. Cit.* p. 147.

<sup>106</sup> *Ibidem.*, p. 153.

<sup>107</sup> William Woodhouse, *op Cit.*, p. 749.

## 2.4 ESPAÑA

Menéndez Pelayo ilustra así la recepción tardía del Renacimiento italiano en España:

Fue menester que el Renacimiento español, rezagado en medio siglo respecto del italiano, pasase por un periodo de vulgarización y de *dilettantismo* más aristocrático y cortesano que gramatical y erudito, período de traducciones y adaptaciones, en que se procuraba *coger el seso real según común estilo de intérpretes*. “si se carece de las formas, poseamos al menos las materias” decía el marqués de Santillana...<sup>108</sup>

El erudito literario marca el desarrollo del petrarquismo en España hacia el siglo XVI y refiere que el gran logro de Boscán (1493-1542) y Garcilaso (1503-1536), radicó en haber formado una escuela que, con el tiempo, dio buenos resultados.<sup>109</sup> A mediados de siglo, la influencia petrarquista es palpable en todas las manifestaciones poéticas. Finalizando el siglo XVI (1580) convergen múltiples tendencias en la literatura española –poesía culta (de cancionero o petrarquista) lírica tradicional, romancero, épica culta- y se evidencia el cansancio de la tradición petrarquista.

Las dos décadas finales del siglo XVI y la primera del XVII representan una verdadera Edad de Oro de la poesía clásica española. Es en estos años cuando se atisban nuevos caminos, tonos, temas, estilos, que van a caracterizar el desarrollo de la poesía posterior. Pronto un hecho marcará la evolución de esta nueva poesía: la línea gongorina que, al imponerse y empapar a las restantes tendencias, arrincona otras modalidades o las relega a un segundo plano, sobre todo a partir de 1613. Desde la década de 1640, la repetición y banalización de temas y formas delata un época

<sup>108</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *op. Cit.*, p. 22.

<sup>109</sup> *Ibid.*, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 245.

de decadencia.<sup>110</sup>

Hacia sus últimos tiempos, el petrarquismo se deriva hacia el refinamiento artístico, la veta moral y neoestoica, el distanciamiento irónico, el espiritualismo, la variación formal<sup>111</sup>. Por supuesto, el distanciamiento irónico del petrarquismo tardío es afín a nuestro estudio.

Asimismo, en el Siglo de Oro, el petrarquismo en su ocaso se nutrió de factores populares españoles, fomentando así la fecundidad de esta etapa; ya hacia 1580-1650, a decir de Margit Frenk:

La literatura no sólo deja de ser exclusiva de una minoría, sino que se dirige conscientemente a las clases sociales antes ignoradas, sobre todo a la burguesía urbana, de creciente vitalidad (...) es una poesía que combina lo conocido con lo desconocido, los moldes viejos –el romance, la seguidilla, el villancico- con temas inéditos, las formas familiares con un espíritu original (...) En efecto, del plano secundario en que había estado antes, la poesía popular española pasa a ser elemento básico, o mejor dicho, punto de arranque de la nueva poesía, trampolín desde donde se salta hacia algo muy distinto.<sup>112</sup>

Precisamente, hacia el siglo XVI en España existe una corriente peculiar de romance. De la gran veta del *Romancero General* de 1511, se desprendió la parte final que, con ciertas adiciones y supresiones, comprendió el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, publicado en Valencia en 1519. Los romances de este

---

<sup>110</sup> Pablo Jauralde Pou, Introducción a *Antología de poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)* Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 17.

<sup>111</sup> *Ibidem.*, p. 31.

<sup>112</sup> Margit Frenk, *Entre Folklore y Literatura*. México, El Colegio de México, 1971, p. 35.

cancionero, responden a un grupo de índole popular, marginal, que recuerda a una España de raigambre medieval, una influencia que Quevedo supo aprovechar:

Estos romances, que ven extendiéndose sueltos, acogen como particularidad la lengua que utilizaban los *germanus*, los hermanos del hampa, que tenían su código lingüístico, con su semántica equívoca, como expresión marginada. Es un argot vivo, en el siglo XVI (...) formado básicamente en torno a las mancebías, con sus protagonistas en las *marcas* (putas) y su coime, que solía acabar en el *banco* (cárcel) o, peor, en el *borne* (horca)... un personaje de romance de germanías, Escarramán, dará lugar a la denominación de uno de los bailes más en boga en el siglo XVII: el escarramán.<sup>113</sup>

La importancia de señalar las mixturas -de métrica y de temas- presentes en el Siglo de Oro estriba en que las posibilidades de composición se abrieron como nunca antes. La poesía de un solo autor, es polifónica y concibe casi cualquier motivo como materia de inspiración, a diferencia de la poética anterior, de una sola temática.<sup>114</sup>

Refiriéndose a los precursores y coetáneos de Salazar y Torres, se mencionan los siguientes poetas, quienes tuvieron afinidades con nuestro autor en el cultivo de la poesía jocosa. No obstante, de acuerdo a la riqueza del periodo, cultivaron otras temáticas (de circunstancia, moral, religiosa, etc., algunos fueron dramaturgos). Se considera solamente la obra burlesca por su pertinencia a este estudio :

El referente inmediato de la poesía de Berni en España, a donde la influencia llegó casi de inmediato por medio del manuscrito,<sup>115</sup> es Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575). Este poeta granadino vivió el ambiente renacentista y cortesano,

<sup>113</sup> Antonio Prieto, *op. Cit.*, p. 168.

<sup>114</sup> Pablo Jauralde Pou, *op. Cit.*, p. 41.

<sup>115</sup> Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca, del Siglo de Oro...* p.484.

desempeñándose en la diplomacia del Emperador. Fue seguidor de Berni y admirado por Lope de Vega como se ve en las Rimas de *Tomé de Burguillos* y *La Gatomaquia*. Aunque se haya preparado la primera edición de sus obras en 1610 sin sus obras burlescas<sup>116</sup> (prueba que la literatura de este tipo no era bien vista en ciertos ámbitos españoles) Hurtado de Mendoza manifiesta un claro sentido antipetrarquista en sus composiciones, su espíritu renacentista no tiene oposición en la práctica de la poesía al itálico modo y dentro de esta veta, es autor de sátiras y burlas. Gustaba también del tema de la vieja, la desmitificación renacentista y la desvalorización mítica por medio de la burla de la erudición, del mito y de su propia labor poética. Su obra burlesca se difundió rápidamente mediante manuscritos (1610), fue famoso por la *Elegía de la Pulga*, *En loor del cuerno* y diversas poesías morales.<sup>117</sup>

Cristóbal de Castillejo (h.1492-1550), desde su juventud estuvo ligado al ambiente cortesano como paje y luego como secretario en Hungría y Bohemia del infante Fernando, hermano de Carlos V. Cansado de la corte, reingresó en la orden cisterciense.<sup>118</sup> A pesar de ser conocido por la reacción antitalianizante de su libro *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*, dejó un *Sermón de amores* y un *Diálogo entre Mujeres* entre el feminista Fileno y el misógino Alethio<sup>119</sup>. En octosílabos y y versos de pie quebrado, critica a casadas, doncellas, monjas, viudas, solteras y alcahuetas. Goza de buen humor y de una actitud abierta ante su época.

Baltasar de Alcázar (1530-1606) poeta sevillano, soldado en las galeras de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz y administrador del conde de Gelves en él “campea la musa andaluza en lo que tiene de humorismo sano y regocijado, de

---

<sup>116</sup> “Por no contravenir a la gravedad de tan insigne poeta” la anécdota está en Antonio Prieto, *op. Cit.*, p. 95.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>118</sup> Francisco Montes de Oca. *Ocho Siglos de Poesía*, México, Porrúa, 1990, p. 512.

<sup>119</sup> Antonio Prieto, *op. Cit.*, p. 104-105.

sal y de alegría...que sabe cosquillar sin herir ni ofender a nadie.”<sup>120</sup> Son recordadas sus poesías *A un giboso*, *A una vieja* el *Diálogo entre dos perrillos* y por supuesto, su *Cena Jocosa*. Muy cercano en cuanto a temas y recursos, a la poesía de Diego Hurtado de Mendoza en su vertiente burlesca y desenfadada.

Eugenio de Salazar y Alarcón (1530-1602) poeta y miembro de la alta burocracia (juez, fiscal de audiencia, magistrado, gobernador de Tenerife y La Palma, Oidor de la Audiencia de Santo Domingo, Fiscal de la Audiencia de Guatemala) llega en 1581 como fiscal de la Audiencia de México y en 1583 asciende a oidor de la misma. Compuso *Silva de Poesía*, que quedó en Nueva España sin editarse. En la capital novohispana frecuentó la academia de los entonces virreyes, los marqueses Villamanrique.<sup>121</sup> Este grueso manuscrito se divide en cuatro partes: las tres primeras son poéticas y la última parte está compuesta de cinco cartas en prosa viva, espontánea y graciosa de contenido misceláneo y tono festivo, conocido como *Cartas Jocosas*. En ellos, sin asomo de malicia, el oidor Salazar pasa revista con optimismo y desenfado a tierra (comidas) y personas (vestidos, costumbres) que se le cruzan, como profesiones y estados de la corte.<sup>122</sup>

Luis de Góngora y Argote (1561-1627) a quien su poesía burlesca y satírica, le había ganado un respeto entre los poetas de su tiempo. En sus composiciones, da la sensación de estar ya al margen de los valores morales habituales y de proponer una ética antiheroica y un aprecio por lo rural y acomodaticio. En sus temas, se advierte la preferencia por lo burlesco. En lo amoroso, demuestra cierto recelo ante las dotes de seducción femeninas.<sup>123</sup> Por supuesto, estas características pertenecen sólo a la poesía de este tipo, pues tiene variedad de otras obras líricas al margen de estos temas. El caso de *Las Soledades* es extraordinario, y se relaciona con la factura de

---

<sup>120</sup> Emiliano Díez Echarri y José Ma. Roca Franquesa. *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 208.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>122</sup> Alfredo A. Roggiano. “Poesía renacentista en Nueva España” en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1986, p. 691-701.

<sup>123</sup> Emiliano Díez Echarri, *op. Cit.*, p. 407

*Las Estaciones del día*, pero esas consideraciones se verán detenidamente en el apartado siguiente, relativo a la silva.

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) Niño precoz, era de familia humilde con pretensiones nobles. Estuvo al servicio del obispo de Ávila y del marqués de Nava. Fue también secretario del duque de Alba. Fue fecundo en amores y en obras exitosísimas donde su nombre es garantía de éxito, su fama como autor teatral no tuvo sombra en su tiempo. Cultivó sonetos, romances, epístolas, églogas, canciones, etc. En 1614 se ordenó sacerdote. Lope es un poeta sencillito, sin tendencias de intelectualidad. Su lírica manifiesta asuntos de su propia vida de una manera clara y sincera.<sup>124</sup>

Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) se educó con los jesuitas y pasó a la Universidad de Alcalá a cursar filosofía, lenguas clásicas, francés e italiano. Se desempeñó a lado del Duque de Osuna y padeció altibajos políticos, prisión y encierros debidos en buena medida a su carácter pendenciero y su obra, dada al “desgarrón afectivo” y a la densidad. Quevedo es violento, amargo, irónico y despiadado en sus burlas y sátiras, donde manifestaba un profundo desacuerdo con su época y sus costumbres. Tocó todos los géneros literarios y poseía gran habilidad léxica.<sup>125</sup>

Juan de Jáuregui y Hurtado (1583-1641) la obra de este pintor con el pincel y con la pluma es importante para este trabajo, en tanto que tradujo el *Aminta* de Tasso. Es conocida su fama de buen traductor, además de enemigo de Góngora y Quevedo y amigo de Cervantes; dentro de las características de sus traducciones se encuentra la búsqueda de la musicalidad y sentido del ritmo en el verso al español, por lo que a menudo sus traducciones son resultado de esta experimentación. Partidario del verso italianizante (debido a sus estancias en Roma), en su primera época, participó asidua y exitosamente en certámenes literarios. Dentro de sus

---

<sup>124</sup> Francisco Montes de Oca, *op. Cit.*, p. 539-540.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 532.

*Rimas*, colección de obras líricas originales aparecen, una vez más, traducciones de Horacio, Marcial y Ausonio.<sup>126</sup>

Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629) Precoz y célebre, destacó como un ingenio de la corte, ganó numerosos certámenes. Se desempeñó bajo el mecenazgo del duque de Cea (posteriormente de Lerma) y del marqués de Velada y San Román. En la Academia de Madrid fue miembro activo: como secretario de la misma “le llevó a redactar ingeniosos carteles para diversos certámenes, así como oraciones, epigramas y vejámenes que daban comienzo y remate a justas poéticas.”<sup>127</sup> Precisamente sus *Vejámenes* le dieron fama gracias a su picante donaire. Aunque se declaró gongorino, en sus composiciones jocosas “que son las de mayor número, fácilmente hacen olvidar lo que el estilo tiene de afectado, por su natural gracejo, soltura y picante agudeza.”<sup>128</sup> Su biografía se sabe gracias al panegírico previo a sus obras que hizo su editor póstumo, José Pellicer, en donde aclara que “lo más de sus obras fue escrito en los tercios primeros de su juventud” así como diversas vicisitudes que tuvo su obra, que salió al público hasta el año 1634 y su éxito fue tal, que requirió tres ediciones, en 1640, 1648 y 1670 respectivamente.

Jerónimo de Cáncer y Velasco (¿1599?-1655) Suele ser conocido por su faceta como dramaturgo en obras hechas en colaboración. Era hijo de nobleza pobre, fue protegido del Duque de Medinasidonia y del conde de Niebla. Fue secretario de la Academia de Madrid y compuso famosos *Vejámenes*. Se destacó en la poesía jocosa, utilizando como recursos los equívocos y retruécanos conceptistas, además de frecuentes parodias mitológicas. Compiló su poesía en *Poesías Varias* que conocieron la cantidad de diez ediciones hasta 1671.<sup>129</sup> En la edición primera de

<sup>126</sup> Emiliano Díez Echarri, p. 419 .

<sup>127</sup> Jesús Ponce Cárdenas. “Un discurso barroco sobre la sentencia virgiliana *Labor omnia vicit improbus*”, en *Revista Epos*, Madrid, 1998, p. 581-585.

<sup>128</sup> “Anastasio Pantaleón de Ribera” en Cervantes Virtual <http://cervantesvirtual.es> Consulta el 7 de febrero de 2008. Cita como fuente a Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860.

<sup>129</sup> En <http://wikipedia.es>. Consulta el 6 de febrero de 2008. Recurrí a esta fuente pues no encontré información en historias literarias. Cita como fuente a Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *op. Cit.*

1651, lleva una elogiosa aprobación de Pedro Calderón de la Barca. Compuso numerosas obras teatrales en colaboración con Juan y Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto, el mismo Pedro Calderón de la Barca, Juan de Zabaleta y Matos Fragoso.<sup>130</sup>

Próximo al “culto y conceptuoso cordobés”, se encuentra Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676) discípulo preferido del citado Francisco Cascales. Participó desde muy joven en tertulias literarias organizadas en el palacio de los Espinardo, mecenas y protectores de Medina. Regresa a su patria luego de conocer los círculos literarios de Madrid y se ordena sacerdote en 1638 y desempeña cargos burocráticos menores, excepto el de Rector del Seminario de San Fulgencio, en su natal Murcia. En sus obras de estilo humorístico, sus recursos son hipérbole aplicada a los roles sociales, defectos físicos, etc. Realizó las fábulas mitológico-burlescas, *Apolo y Dafne* y *Pan y Siringa*. Destaca como poeta festivo con sus *Epigramas*. Su obra mayor es *El buen humor de las musas*, tuvo éxito como poeta satírico y burlesco, por encima de sus composiciones morales, que no fueron pocas.<sup>131</sup>

#### 2.4.1 MANIERISMO

Con esta serie de herencias acumuladas y antecesores, el periodo en el que vive y escribe Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) recibe el nombre Siglo de Oro principalmente por las importantes contribuciones a la historia literaria que España hace en los siglos XVI y XVII. Después de un primer período de imitación y asimilación de los modelos italianos, hacia el Siglo de Oro la influencia de Italia ha pasado a ser una presencia en segundo plano: “El triunfo barroco acaba, no por anular, mas sí por atenuar en gran parte la influencia Italiana en América. La poesía

---

<sup>130</sup> Elena Martínez Carro y Alejandro Rubio San Román. “Documentos sobre Jerónimo de Cáncer y Velasco” en *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, Madrid, 2007, p. 15-32. Disponible en <http://www.dialnet.unirioja.es>. Consulta el 6 de febrero de 2008.

<sup>131</sup> Emiliano Díez Echarri, *op. Cit.*, p. 414.

de Italia ha pasado a ser definitivamente fondo de cultura.”<sup>132</sup>

Así pues, los autores españoles empezaron a desarrollar sus propias formas, sobre todo en el siglo XVII, época del Barroco, en el cual la literatura española llega a ser un modelo imitado a su vez por autores en toda Europa.

Debe destacarse que la tradicional división de la historia literaria de los siglos XVI y XVII en Renacimiento y Barroco, respectivamente, ha llegado a confundir como diferencias, lo que en realidad han sido confluencias en ambos períodos, y lo cierto es que los artistas europeos nunca localizaron entre uno y otro momento una frontera y una ruptura significativa. La literatura de ambos siglos se basa en la misma premisa, el clasicismo, que diferencia a ambas con respecto a lo medieval, pero no entre ellas, pues su meta es conseguir el ideal clásico, aunque la justificación y la práctica del clasicismo varíen. El manierismo es, a la vez que consecuencia extrema del seguimiento de los clásicos, su negación y su superación por moldes más originales de expresión literaria.<sup>133</sup>

Respecto al manierismo como tendencia, se cita a Emilio Orozco, quien dedicó buena parte de su vida al estudio de la poesía lírica de estos años. Siguiendo a Orozco en su libro *Manierismo y Barroco*, destacan los siguientes rasgos típicos del Manierismo:

1. El Manierismo se caracteriza por su intelectualismo e individualismo, por una búsqueda de nuevas formas y expresiones de belleza. Es cuidadoso y menos espontáneo que el barroco.

---

<sup>132</sup> Giuseppe Bellini, “Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana del siglo XVII” en Karl Kohut y Sonia V. Rose. *La formación de la cultura virreinal II. El siglo XVII*, Madrid, Vervuert-Frankfurt, Iberoamericana, 2004, p. 33.

<sup>133</sup> **Literatura barroca:** En línea: <http://www.artehistoria.com/> [Consulta: 10 de octubre de 2006].

2. Sus teorizantes dan prioridad a la imitación de los poetas clásicos sobre la imitación directa de la naturaleza. En este sentido, no se busca imitar la naturaleza, sino metamorfosear la realidad e imitar el arte.
3. Su doctrina es básicamente clasicista; sus modelos teóricos básicos son la *Poética* de Aristóteles y la de Horacio. Aunque claramente hay una deformación, un uso caprichoso y personal de lo mitológico, por ejemplo.
4. Se trata ante todo de una postura intelectual, esteticista y técnica que hará buscar a los poetas una consciente complicación y una mayor dificultad.<sup>134</sup>

Esto es importante para nuestro estudio, pues el acomodo de la expresión poética a esquemas compositivos previos, les aporta mayor complejidad temática y mayor artificio y se crean frecuentes vasos comunicantes en las referencias intertextuales (explícitas e implícitas). Buena prueba de este Manierismo es la moda de los sonetos pluritemáticos en los que el motivo principal queda en pretensión, difuminado por motivos secundarios. Nuestro autor comenta, como ejemplo, algunos sonetos gongorinos de la primera época. Orozco Díaz aclara en cuanto a referencias temporales del Manierismo, que:

Es difícil llegar a una delimitación de lo manierista y de lo barroco, en razón de que, aunque no se trata exactamente de dos tendencias o estilos de épocas distintas -ya que el Manierismo no se produce, cronológicamente, en un momento preciso en la historia de los estilos, sino con oscilaciones y variantes y hasta puede hablarse de Manierismo

---

<sup>134</sup> Emilio Orozco Díaz. *Manierismo y Barroco*, Madrid. Ed. Cátedra, 1975 p. 70.

en otros estilos- sin embargo, en general, el Manierismo viene a coincidir con el momento inmediato o previo a lo Barroco y en consecuencia los medios expresivos que maneja el artista o el pintor de esas fechas supone un coincidir de recursos y rasgos manieristas y barrocos.<sup>135</sup>

Según Arnold Hauser, el particular uso de los medios formales por parte del Manierismo tiene su origen en una visión del mundo para la cual, las formas del ser se han hecho fluidas, mudables, poseedoras de un sustrato óptico en perpetua modificación.<sup>136</sup> Esta visión de mundo y concepción de un sustrato óptico fluyente y metamórfico, regidos por la idea de ausencia de centro del ser, de la no creencia en éste como algo dado esencial e inmutable, de actitud oscilante ante la realidad,<sup>137</sup> determina en el Barroco que el instrumento de la representación, y el medio en que ésta se realiza, deje de ser asumido sólo como un medio y se transmute en contenido. El convencimiento de un sustrato óptico tal, configura un rasgo manierista determinante en el barroco, y que actualmente conocemos en teoría literaria como la autorreferencialidad del lenguaje. Para la literatura manierista, el lenguaje piensa y poetiza por sí mismo; el barroco extrema esta proposición afirmando que el lenguaje no sólo opera independientemente del escritor, sino que además habla y constituye al sujeto y a la realidad misma.

Respecto a las ideas con las que Hauser establece la concepción manierista del lenguaje, habría que destacar su relación con la metáfora y el sentimiento del mundo que esta relación expresa: "El predominio del lenguaje metafórico, la

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>136</sup> Arnold Hauser. *Literatura y Manierismo*. Madrid, Guadarrama. 1969, p. 17.

<sup>137</sup> Esta cosmovisión de un mundo incierto, engañoso y contradictorio también es vista por José Antonio Maravall, en términos como la locura del mundo, el mundo al revés, el mundo como confuso laberinto, y el mundo como teatro, en una referencia ya mencionada. *La Cultura del Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un metaforismo; y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíproca, puede hablarse también de un metamorfismo que le presta sentido a la historia del espíritu." <sup>138</sup>

Además de lo añadido por los autores citados, podemos afirmar que buena parte de las obras artísticas novohispanas son manieristas, entendidas como una modalidad del Renacimiento asimismo, el Manierismo funciona como una etapa de transición al Barroco, aunque no hay barreras temporales definidas para ello, como apuntó Orozco. Tomando en cuenta que la formación poética de nuestro autor fue en Nueva España, para el seguimiento del Manierismo americano, se seguirá lo desarrollado por Jorge Alberto Manrique, ya que su teoría, al tomar en cuenta realizaciones artísticas americanas en su estrecha relación al paradigma peninsular, funciona adecuadamente para este trabajo y sus conclusiones.

De acuerdo con Manrique, para la estética y el afán creador renacentista, la perfección era posible, existía y era susceptible de concretarse en las obras de algunos "hombres providenciales." Una vez que este ideal fue alcanzado, lo único que quedaba por hacer era seguir el canon "la tensión anterior desaparece, puesto que todo artista no puede desear otra cosa que trabajar *a la manera* de tal o cual de los grandes maestros... es el arte que ya no busca la perfección, sino que aplica exclusivamente las reglas, los modos, la manera como esa perfección se ha hecho acto." <sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Arnold Hauser, *op. Cit.*, p. 59.

<sup>139</sup> Jorge Alberto Manrique, "Reflexión sobre el manierismo en México" en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-IIEs, 2002, p. 219.

Inmediatamente que se extremó el seguimiento de esa manera de alcanzar la perfección, el ideal entra en crisis. En un primer momento, se sigue la *maniera* de los maestros al pie de la letra en una especie de purismo. Posteriormente, comienza una segunda fase, que Jorge Alberto Manrique denomina Manierismo “avanzado” y para este trabajo, es la que mejor aplica para *Las Estaciones del día*:

En éste se inicia un juego con las formas instituidas, que necesariamente lleva a la violación de ellas, de los que se trata es de ir más allá de la regla, de sobrepasarla, todo lo cual es índice de que la confianza en el ideal empieza a claudicar de alguna manera (...) Así pues las violaciones del manierismo “avanzado” son esporádicas, expedientes de los que se echa mano para enfrentarse a una inconsistencia, a una carencia de seguridad y que dependen de la buena imaginación y aún del capricho de los artistas.<sup>140</sup>

El Manierismo, que comienza por la adopción sin cortapisas de un modelo extranjero, ha despertado numerosas críticas. Por una lado, ha sido visto como una servil imitación y para otros, ha llegado a ser conmovedor el trasplante de formas artísticas de un continente a otro. Sin profundizar en esta discusión, lo importante es registrar las características de esta corriente que son útiles para este estudio.

Por un lado, el Manierismo es un arte libresco, divulgado por tratados que condensan la preceptiva del arte en cuestión. Gracias a los tratados que fueron muy demandados, fue posible la adopción y el seguimiento de la norma hasta extremos de cumplirla al grado de sublimación estética de la obra primigenia. Por otro lado, las obras artísticas se afianzaron como orgullo criollo produciendo obras *tan bellas como*

---

<sup>140</sup> Jorge Alberto Manrique, *op. Cit.* p. 220.

las europeas.

Como arte libresco, el Manierismo se decodifica dentro de una élite culta, urbana. Pequeños cenáculos cercanos al poder civil y religioso que ya poseían una actitud totalmente diferente respecto al arte de tipo misionero, utilitario y con fines bélicos, civiles y religiosos del siglo XVI. “Es decir, estamos frente a la moderna actitud, típicamente renacentista, de considerar el arte como un valor en sí mismo, actitud radicalmente diferente de la anterior.”<sup>141</sup>

#### **2.4.2 PARODIA**

Como una actitud deliberadamente manierista, se debe entender la parodia o *contrafacta* de una obra u estilo literario. Se han mencionado a lo largo de este estudio diversas afirmaciones respecto a la parodia, y en esta ocasión merece tomarse en cuenta que precisamente el género paródico nace de la imitación de un modelo:

La parodia es una imitación burlesca –no sin fuertes dosis de admiración por el texto parodiado en algunos pastiches-, que exige una alta destreza estilística y una alta noción de género literario (...) recalca lo artificial de las convenciones del género manipulado y acostumbra bromear con sus procedimientos literarios desgastados tras una manida reiteración. La risa surge en la parodia de la constante confrontación por parte del lector entre el texto parodiante y el parodiado. Comicidad por contraste, todo lo degrada; lo noble es vuelto vulgar; el respeto, irreverencia; lo serio, burla; la dignidad del héroe es rebajada al señalarse su sujeción a las necesidades fisiológicas corporales comunes al resto de

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 223.

los mortales (...).<sup>142</sup>

El texto paródico tiene una naturaleza intertextual congénita, y que “representa la típica construcción híbrida que ofrece dos acentos y dos estilos (...) En este tipo de obras el contraste (parodia significa *contracanto*) entre lo serio, solemne, rígido, pomposo y el humor, la gracia, la picardía, lo festivo y lo ridículo, es una fuente de novedades, sorpresas y reflexiones sanas sobre el mundo.”<sup>143</sup>

Podría pensarse que las parodias, como obras derivadas, siguen al pie de la letra el texto parodiado o primigenio, pero al menos en el Barroco, no necesariamente es así. Existen textos en los que se parodia la tendencia literaria dominante, como el petrarquismo, por ejemplo. “A veces no se trata de parodias completas ni sistemáticas, sino sólo de estructuras y detalles significativos que se hacen tópicos en la construcción de los géneros serios.”<sup>144</sup>

La parodia constituye así un rico ejercicio literario que vincula la lectura y evaluación personal de los tópicos representativos del siglo XVII con un autor contemporáneo; para el lector actual esta información es muy valiosa, pues conlleva una crítica implícita sobre la afinidad o repudio del autor al usar ciertos recursos, el vigor o el cansancio de ciertas formas expresivas, es decir, su interpretación particular de motivos literarios canónicos. Aunado a lo interesante que es la visualización al seleccionar sus fuentes, a menudo los autores presentan una reflexión de los tópicos, autores y tendencias dominantes de su tiempo.

---

<sup>142</sup> Antonio José López Cruces. Introducción a *La risa en la literatura española*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>; Consulta el 21 de junio de 2007.

<sup>143</sup> “Parodia” en Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2006, p. 392.

<sup>144</sup> Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Estudio preliminar a *Dos Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 33.

Al tenerse en mente el texto parodiado y sus formas características podría pensarse que el paso siguiente es sencillo. Pero la habilidad de crear un texto secundario que, al mismo tiempo fuera autónomo y coherente tenía ciertos requisitos y desafíos: la capacidad de innovar y de crear sorpresas.

Sobre cualquier virtud, el texto paródico debía contener frescura “en el Siglo de Oro se distinguía la poesía *de pensado* de la *de repente*”<sup>145</sup> y este carácter casual, producto de la improvisación, del donaire y la coloquialidad son valores que merecen ser tomados en cuenta en *Las Estaciones del día*. Este texto, aparentemente menor, -aunque es el de mayor aliento de toda la producción lírica de Salazar y Torres- se nos presenta como un ejercicio pleno de experimentaciones expresivas, donde se entrecruzan habilidades literarias de todo tipo, que no dejan de lado el yo lírico del autor. Piénsese que, para la crítica actual, la interacción directa entre autor del siglo XVII y lector de hoy -factor ausente en las obras palaciegas salazarianas- por medio de una obra no hecha por encargo, es un instrumento de análisis valioso, altamente rentable para la investigación.

Recapitulando de manera enumerativa y como mera referencia de ejemplos que se verán en el análisis, se mencionan a continuación las distintas maneras en las que se da la comedia dentro del contexto paródico, presentes en *Las Estaciones del día*:

1. El humor situacional de la sátira surge frecuentemente en la parodia de géneros literarios, en la época grecolatina. El humor surge *in re* o *in dictum*.
2. La parodia petrarquista de la amada en los trovadores gallego-portugueses,

---

<sup>145</sup> *Ibid.* p. 33.

como son las burlas y parodias del amor cortés y la poesía idealista- heroica desde la época medieval.

3. La parodia del petrarquismo, el retrato de tipos (como el autorretrato burlesco) escenas grotescas, y sobre todo, el elogio paradójico, aparecen en Francesco Berni y sus seguidores en el Renacimiento Italiano.
4. Personajes irrisorios que atravesaban las calles de Florencia en los días de Carnaval entablando un diálogo ficticio con su destinatario. Siglos XV, XVI.
5. Sentido antipetrarquista, desmitificación renacentista y desvalorización mítica por medio de la burla de la erudición, del mito y de su propia labor poética en Diego Hurtado de Mendoza, siglo XVI.
6. El rebajamiento costumbrista, esencial en la parodia mitológica.
7. Verdades de Perogrullo.
8. Juegos de palabras.
9. Procesos de reducción del modelo serio.
10. Figura paródica.
11. Acumulación de refranes, cuentecillos tradicionales.
12. Imposibilidades lógicas.
13. Invectivas y motes.
14. Mundo al revés.
15. Interpretaciones literales.
16. Metáforas cómicas.
17. Estilo medio-bajo y marco epistolar.
18. Carácter de poesía ocasional, favorecida por el seguimiento de la métrica italiana, como el madrigal.

En el siglo XVII, el cultivo de la poesía cómica fue frecuente, aunque pasó

por vicisitudes: se le desdeñaba en algunas antologías y como producto efímero, se distribuía en pliegos sueltos, perdidos para la posteridad. En cuanto a la recepción de la poesía graciosa, desde el Renacimiento, autores y gran público del Siglo de Oro, no desdeñaban las agudezas cómicas con relación a las serias -a pesar de la preceptiva y el carácter formal, la tendencia aforística y educativa-.

De hecho, existe un desfase en la apreciación de la literatura jocosa de aquel entonces, con el menosprecio de la crítica de hoy, que privilegia las obras de índole letrada y cortesana.

Dedicamos nosotros más atención a las composiciones serias que a las obritas jocosas, a los procedimientos “nobles” que a los “vulgares” (...). No reaccionaron así los lectores del siglo XVII, quienes con la excepción de unos gongoristas fervorosos, sintieron igual entusiasmo por la poesía de las *Soledades*, los sonetos morales de Quevedo, las letrillas del cordobés, las jácaras del madrileño (...) lo cierto es que reían sin el menor empacho de equívocos y chistes que hoy nos parecen triviales.<sup>146</sup>

Esta poesía generalmente se hacía al calor de una disputa (es abundante el *debate jocoso*, por ejemplo) se leía en voz alta entre amigos en tertulias y academias literarias. Muchas dieron breve fama a sus autores o se publicaron en revistas efímeras también.<sup>147</sup>

Sin embargo, la poesía cómica del Siglo de Oro tuvo características específicas de valoración que han condicionado su trascendencia hasta la actualidad, al grado

---

<sup>146</sup> Maxime Chevalier, citado por Pérez Lasheras, *op. Cit.*, p. 142.

<sup>147</sup> Antonio José López Cruces, *op. Cit.* p. 11.

de ser una interesante parcela de investigación literaria, pues la poesía cómica del Siglo de Oro es:

...informal, ingeniosa, entregada a la pirotecnia verbal y de una gran riqueza léxica. Queridamente prosaica, intencionadamente intrascendente y valoradora de lo pequeño, trivial y cotidiano, se resiste a caer en lo demasiado esteticista, idealista o autobiográfico y sentimental y gusta de mezclar elementos cultos y populares. Es una poesía que muestra el poema construyéndose ante el lector, con sus dificultades y trucos al desnudo, capaz de superar ingeniosamente los desafíos que previamente se ha autoimpuesto gracias a un sorprendente virtuosismo técnico.<sup>148</sup>

Hay más aún, que es lo relativo al “la pirotecnia verbal” y el “virtuosismo técnico”: en lo que se refiere a la dicotomía culteranismo/conceptismo en la que se suele dividir la producción literaria del Barroco; abundaremos sobre el culteranismo, pues en él se inserta la tendencia poética de Agustín de Salazar y Torres, para dejar establecida desde este momento la acepción del término que se maneja en este estudio:

Se podría decir que el llamado culteranismo intensifica los elementos sensoriales, enfatizando el preciosismo y la artificiosidad del discurso por medio de recursos como la adjetivación y el neologismo, la metáfora, el hipérbaton forzado y los efectos rítmicos y musicales del lenguaje; por su parte, el conceptismo destaca el juego formal que se basa primordialmente en la condensación expresiva y para ello se sirve de oposiciones y antítesis, las elipsis, los contrastes, las paradojas y la polisemia de los términos empleados, en realidad todo lo que exija una agudeza, esto es ingenio. Ni el culteranismo está vacío de juego

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 11.

conceptista, ni el conceptismo renuncia al juego formal.<sup>149</sup>

Como parte de la vertiente poética del culteranismo en su ocaso, se encuentra la presencia de Salazar y Torres. A pesar de que la poesía había llegado a un alto grado de dificultad en su decodificación, el género prosaizante y jocoso de *Las Estaciones del día*, que exige un estilo medio-bajo, sólo presenta ciertos recursos del gongorismo culterano sin agudezas de consideración, en una vertiente sencilla y manida, siendo el donaire burlesco lo característico de nuestro autor.

El Barroco en España, es también la época de mayor desarrollo del teatro como se ha mencionado, que llega, hacia 1600, a ser una auténtica industria cultural, con nuevas comedias cada cinco o seis días. Es un espectáculo que verdaderamente consigue reunir a todas las clases sociales, ya que las entradas más baratas estaban al alcance del labrador o peón más humilde de la ciudad.

### 2.4.3 LO BURLESCO

De conformidad con esta mezcla de influencia grecolatina, raíces teatrales e influencias italianas, la caracterización de la sátira y lo burlesco no se presenta en categorías dicotómicas, aparece la moralidad a veces como mero tópico, a veces se pierde y puede volver a surgir en un fragmento posterior. En cuanto al factor teatral se refiere, es momento propicio para mencionar la importancia de Lope de Vega, quien es muy importante, pues a decir de Adolfo de Castro en la *Biblioteca de Autores Españoles*,<sup>150</sup> Salazar y Torres en su vertiente jocosa se acerca a la faceta lopesca como Tomé de Burguillos (1634) y por otro lado, aunque no es objetivo de

<sup>149</sup> Aurelio González. Introducción a *El Oro del Barroco*, México, Alfaguara, 2000, p.10.

<sup>150</sup> Adolfo de Castro, "Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII" en *Biblioteca de Autores Españoles*, M. Rivedeneyra, Madrid, 1854.

este trabajo, no está de más mencionar que la jocosidad de la lírica burlesca del siglo XVII, que tratamos de definir ahora, debe mucho al teatro en la generación de estereotipos.

Los límites entre sátira y burla son poco claros, como ya se mencionó: en ocasiones aparecen mezclados en una obra. A menudo una misma composición posee denominaciones distintas según el investigador que las analice, esto también sucede a causa de que dichas caracterizaciones de índole práctica aparecieron hace relativamente poco, en relación con la antigüedad de estas obras:

Así, el término de poesía o literatura “satírico-burlesca” aparece en la crítica en los años cuarenta. Quizá fuera Agustín González de Amezúa, quien, en su artículo “Las almas de Quevedo” lo utilizara por vez primera en nuestra literatura. Modernamente lo defienden, entre otros, Rangel, Woodhouse y Arellano, todos ellos principalmente con respecto a Quevedo.<sup>151</sup>

Conformándose todos los precedentes anteriores, el concepto, la agudeza y modelos grecolatinos, surgen factores que propician la aparición de lo burlesco, como criterio diferenciado de la sátira. Como ya se apuntó en líneas anteriores, el desenvolvimiento de este ‘tipo’ de literatura es condicionado por la tradición italiana. Para determinar el cánón burlesco asentado en España, cito a Francisco Cascales, primer preceptista en destacar una visión completa del término. Se puede caracterizar la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro como sigue:

1. Alimentándose del teatro –recuérdese a Lope-, la literatura burlesca

---

<sup>151</sup> Pérez Lasheras, *op. Cit.*, p. 145.

hace la consideración de “tipos” cómicos. Este tipo de figuras, ya no representan a ningún ente histórico y gracias a una representación continua en las tablas, terminarán siendo meras marionetas que nada pueden reprimir. Por medio de la caricaturización se elimina el ataque directo a un ser histórico específico, al mismo tiempo que disminuye considerablemente su *vis* ofensiva. Ahora bien, esta sátira que al mismo tiempo persigue la mera provocación de la risa, limita bastante el contenido y el alcance de sus críticas, pues hay una serie de personajes, sobre todo los de alta alcurnia, que no pueden ser objeto de sus dardos, ya que entre otras cosas, se considera que semejantes personas no pueden provocar el regocijo inherente a la risa. Se connotará preferentemente a tipos bajos de la sociedad, por supuesto. Notemos estos tipos en Cascales,

Inducir risa. ¿Pues quién? *Los hombres humildes: el truhán, la alcahueta, el mozo, el vejete, el padre engañado, el hijo engañador, la dama taimada, el amante novato. Los acontecimientos destos, y sus contiendas y porfías mueven a contento a los oyentes.* Si un príncipe es burlado, se agravia y ofende; la ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos y fines desastrados.<sup>152</sup>

2. La burla a menudo se sirve de máscara, refugiándose en un tipo específico o un personaje de su invención. Este truco, validado por medio del circunloquio, sirvió para deslindar al autor de posibles contrariedades a causa de sus ataques. Esta característica implica el desplazamiento hacia una sátira menos directa, más velada y cuidadosa, de acuerdo con la alta represión de aquellos días. Lo satírico en grado “puro” estaba vinculado a

---

<sup>152</sup> Francisco Cascales. *Op. Cit.*, p. 204-205. Las cursivas son mías.

una base moral objetiva, real, directa y palpable en la sociedad de su tiempo, asuntos bastante conflictivos para el escritor de los Siglos de Oro: Alonso López Pinciano, helenista y tratadista poético del siglo XVI, en su *Philosophia Antigua Poetica* (1596), menciona el gran parentesco de la sátira y la poesía cómica, hasta tal punto que expone la idea de que la segunda resultó del abandono de la primera, presionados los poetas por las leyes, cuando ésta era activa y personalizada.<sup>153</sup>

3. Para el tiempo que nos ocupa “la forma y la belleza empezaban a ser consideradas valores primarios para las obras literarias y cada vez más, el enfrentamiento entre *res* y *verba* va a ir decantando a favor de las segundas (...) el resultado más evidente de este proceso, por lo que se refiere a la literatura, es el triunfo del artificio y el ingenio, base de toda la teoría barroca.”<sup>154</sup> El modo de decir ocultando era más afín a velados propósitos burlescos, que a la confrontación satírica. Este tipo de velos, están acordes con acuerdos estilísticos comunes en la etapa áurea.
  
4. Aunque el término burlesco se origina en Italia -*burchielleschi* eran los imitadores del poeta Domenico di Giovanni, alias *Burchiello*- contribuye la amplia difusión de los modelos cómicos que impulsaron Ludovico Ariosto (1474-1533), Francesco Berni (1478-1535) y Teófilo Folengo (1496-1544)<sup>155</sup>. Recuérdese que términos autóctonos *burla*, *mofa*, *provocante a risa*, *maldecir*, ceden primero ante el término *sátira* en el siglo XV y más tarde

---

<sup>153</sup> José Guillén Cabañero. *La sátira latina* (Selección de sátiras de Horacio, Persio y Juvenal), Madrid, Akal, 1991, p. 197.

<sup>154</sup> Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca del Siglo de Oro...*p. 488-489.

<sup>155</sup> Rodrigo Cacho Casal, “La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos”, *Reseña de Pablo Lombó Mulliert en Nueva Revista de Filología Española*, vol. 52., núm. 2, p. 573

ante *burlesco*. Estas influencias se mezclan en España con autores autóctonos y así, la voz *burlesco* aparece en el siglo XVI referido a la literatura como categoría determinada, aunque el término burla ya se utilizaba para composiciones juguetonas o de jocosidad, como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, de 1519.<sup>156</sup> La categoría de burlesco se halla en 1580 a partir de recopilaciones poéticas y romancesos. Esta literatura mixta, venía conjuntándose desde de la Edad Media y alcanza valiosas aportaciones gracias a la Comedia Nueva de Lope de Vega, que conforma la obra dramática conjuntando lo trágico y lo cómico.<sup>157</sup> Ya hacia 1625 hace su aparición el subgénero dramático de la *comedia burlesca* que llega a extremos chuscos. Es importante constatar las frecuentes aportaciones del teatro al género narrativo y poético, ya que de hecho, diversas preceptivas áureas diferenciaban la sátira poética de la dramática.<sup>158</sup>

5. “Burlas y veras es el nuevo estilo en el que se rompe con los rígidos principios retóricos que operaron en la literatura renacentista y que surge a finales del siglo XVI como elemento axiomático de confusión y subversión genérica.”<sup>159</sup>
6. La poesía burlesca se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto al de la ideología dominante en el Siglo de Oro: el elogio del vino, de la pereza, del sueño, del amor físico, de todo lo carnal y material o de todo lo feo (esencialmente lo escatológico) pertenecen a la literatura burlesca; toda reacción contra el idealismo dominante (en materia de amor, por ejemplo)

---

<sup>156</sup> Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 167.

<sup>157</sup> Jesús Pérez Magallón, *Op. Cit.*, p. 209.

<sup>158</sup> Pérez Lasheras, *Op. Cit.*, p. 146-147.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 162.

es automáticamente burlesca.<sup>160</sup>

Ahora bien, aunque se enumeraron las características más o menos definidas dentro de la poesía burlesca, lo anterior no implica que la totalidad de los poemas del Siglo de Oro de este tipo se puedan considerar festivos o burlescos pues, como matiza adecuadamente Ignacio Arellano, las categorías de satírico y burlesco pueden convivir en un mismo poema.

No se trata de categorías dicotómicas: la sátira se define por la dimensión ética de su contenido, por su intención de censura moral; mientras que lo burlesco se vincula más bien al estilo, al carácter jocosos o gracioso de éste, es decir, a su capacidad de provocar la risa en los receptores, o al menos pretenderlo.<sup>161</sup> Así pues, es muy acertada esta precisión hecha por el propio Arellano: “Más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos, habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco.”<sup>162</sup>

La poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro en muchas ocasiones es un juego humorístico con profundas raíces en la literatura popular, de raigambre oral y satisfacción de ideales más allá de la moralización. Estos rasgos implican una serie de problemas concretos a la hora de enfrentarse a textos que ameritan una adecuada contextualización.

Para rescatar el sentido de ese humor del siglo XVII que en ocasiones es ajeno, para una interpretación válida y no anacrónica de la poesía burlesca se debe saber qué provocaba la risa en el Siglo de Oro español. Lo gracioso cambia con las edades y de sociedad a sociedad, es un concepto enteramente variable y altamente

---

<sup>160</sup> Robert Jammes, Introducción a *Las Letrillas de Góngora*, Castalia, Madrid, 1991, p. 21.

<sup>161</sup> Ignacio Arellano, en *Congreso sobre literatura española y Edad de Oro*. Madrid, Universidad Autónoma, 1986, p. 35.

<sup>162</sup> *Ibidem.*, p. 36.

subjetivo. Sin embargo, es posible localizar lo que esas sociedades en un momento determinado de la historia consideran como gracioso, o la exigencia del público de ciertos factores insoslayables que el escritor exitoso tuvo en cuenta. Este distinto “código ideológico, cambia el objeto y los modos de la risa.”<sup>163</sup> Para conocer las coordenadas de lo cómico en el Siglo de Oro, Robert Jammes dice que:

apoyándose en las teorías del Pinciano, establece cinco categorías básicas de *lo cómico ridículo* (que es más o menos el particular campo de comicidad a que pertenece la poesía burlesca) insertas todas en el área de la torpeza y fealdad (la *turpitudō et deformitas* de Cicerón): Lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico.

Quiere decirse, por ejemplo, que los omnipresentes elementos escatológicos son categoría esencial de la comicidad y evitar su análisis, considerándolos una degradación de lo cómico es mutilar este universo burlesco. Lo mismo cabe decir de otros motivos de la comicidad erótica (impotentes, eunucos, homosexuales) vistos hoy con perspectivas más serias, pero incursos en el barroco en el campo de la jocosidad. Habría de tomarse la precaución en suma, de no sustituir los códigos risibles y observar los poemas satírico-burlescos del Siglo de Oro sobre sus propias coordenadas.<sup>164</sup>

Para entender una obra que fue creada como graciosa en su tiempo, es necesario entender el código de jocosidad con que está escrita, entender el lenguaje del chiste literalmente, incluso más allá de los artificios retóricos.

Por encima de la finalidad correctora hacia personajes y costumbres, prevalece en la poesía burlesca la intención de producir diversión a través de los

---

<sup>163</sup> Profeti, María Grazia, citada por Ignacio Arellano, *La poesía burlesca áurea...* p. 262.

<sup>164</sup> *Ibidem* citado por Arellano, p. 262.

alardes de ingenio, pues la sátira presente en la obra que veremos tiene puntos en común con la que Alfonso de Carvalho denomina *sátira en burla o juego*, cuya característica es encubierta: no expresa el concepto abiertamente, sino lo da a entender con comparaciones y alegorías. El preceptista Luis Alfonso de Carvalho, en 1602 determina los límites de la burla, según el decoro de la época:

1. Las sátiras en burla y juego, especialmente entre amigos para entretenerse que llaman *matracas* o *apodos* son permitidas.
2. Si son, como no sean con ánimo de ofender ni de dar pesadumbre ni maliciosas, que llaman *purezas*, sino solo con intento de entretenerse, mostrar ingenio, y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han de decir las cosas al descubierto (sino) procurando dar a entender el concepto, que acá tenemos en nuestro entendimiento sin echarlo por la boca.<sup>165</sup>

Recuérdense también las atinadas palabras de Bajtin en su intento de distinguir la risa medieval de la del siglo XVII, tomando en cuenta el carácter ancilar de la risa que se había definido previamente:

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la siguiente manera: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, solo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo que es esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; solo el tono serio es de rigor; de allí que la risa

---

<sup>165</sup> Luis Alfonso de Carvalho. *El cisne de Apolo* (1602). Madrid, Ed. de A. Porqueras Mayo - Instituto Miguel de Cervantes, 1958, p. 67-68.

ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores o corrompidos.<sup>166</sup>

Otro factor importante lo ocupan las alusiones de motivos de la coetaneidad áurea por medio de lo que Arellano denomina “alusiones difuminadas.”<sup>167</sup> Es necesario, entonces, conocer los lugares comunes en que se basa el ingenio poético áureo. Por mencionar ejemplos:

En la parodia mitológica el rebajamiento costumbrista es esencial. En otra zona eminentemente burlesca, la de los vejámenes, prosa o verso, las alusiones concretas a los personajes ridiculizados son clave central y así, sucesivamente. Son innumerables y asistemáticos los elementos del contexto social, cultural, lingüístico, que pueden revestir valores burlescos. Cualquier personaje, costumbre, objeto o vocablo puede tener para el oyente o lector del siglo XVII un sentido evidente, pero oscuro para el lector contemporáneo. (...) Objetos como linternas, calzadores o tinteros no pueden pasarse por alto en su capacidad de aludir a los cornudos, ya que se hacían de cuerno; la palabra *esperar* o las menciones de tocino o cerdo podrán aludir al judío, etc.<sup>168</sup>

Las características de la poesía burlesca, que la ligan con fines trasgresores, de ataque a la moral y demás irreverencias, atraían a la actividad represora y censora de la época gracias al Santo Oficio y editores de alto sentido de responsabilidad social, como sucedió con la edición póstuma de Diego Hurtado de Mendoza, sin obras burlescas “por no contravenir la gravedad de tan insigne poeta.”

---

<sup>166</sup> Mijail Batjin. *Op Cit*, p. 65.

<sup>167</sup> Ignacio Arellano, *La poesía burlesca áurea...* p. 264.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 265.

El asunto de la temática burlesca pertenece a un sentido de lugares comunes del escritor con sus receptores, una pista que el lector moderno ha perdido en muchos casos:

En cuanto a los constituyentes temáticos, y buena parte de las expresiones, metáforas, chistes y demás, la poesía burlesca áurea es una literatura de lugares comunes. Indica Arnaud con razón, que estos juegos serían apreciados “no por lo original del pensamiento o lo nuevo del juego polisémico, sino por la habilidad con que su autor supo organizar y expresar de forma rápida y alusiva las ideas de todos.” (...) La comunidad de referencias y reiteración de los mismos motivos permite potenciar la técnica conceptista de la alusión: el poeta sabe que maneja un material poseído por su público, lo cual facilita las menciones incompletas y referencias indirectas que el oyente completará sin dudar. En esta línea es fundamental la presencia del material folklórico y tradicional (refranes, chistes, cuentecillos)...<sup>169</sup>

## 1.5 NOTAS SOBRE LA SILVA.

A partir de 1580 se origina una reforma poética, que retiró a Garcilaso de la Vega como ideal poético, y consolidó el gusto de las generaciones posteriores: la poesía de la agudeza.<sup>170</sup> Esta “reforma” tiene su culminación con la publicación en 1613 de las *Soledades*, que como veremos, significó un parteaguas en el panorama de la creación poética.

Se ha señalado que en este periodo, se perciben cambios que potencializan la producción barroca y que se pueden identificar de acuerdo a las preferencias

---

<sup>169</sup> Citado por Ignacio Arellano en *La poesía burlesca áurea...*, p. 267.

<sup>170</sup> Antonio Pèrez Lasheras, *Op. Cit.*, p. 142.

métricas de los poetas de ese tiempo. Las características más importantes de los poetas barrocos, en ese sentido, son fundamentalmente las siguientes:

- 1) Perfeccionan, reelaboran y depuran las formas métricas italianas (sonetos, canciones, madrigales) más que introducir nuevas variantes. "Ahora los españoles ya no imitan tan directamente a los italianos, sino que colaboran con ellos (...) y con otros poetas europeos para la restauración de un patrimonio poético clásico."<sup>171</sup>
- 2) Vuelven a utilizar los versos de arte menor (especialmente el octosílabo) y las composiciones de la tradición popular española, tales como villancicos, letrillas, romances, ovillejos, etc.
- 3) Llevan al teatro las mismas formas métricas que la poesía lírica.

Durante el Barroco continúa el uso de la métrica italiana o de arte mayor y se cultiva el endecasílabo, el heptasílabo y a las estrofas introducidas durante el período anterior.<sup>172</sup> Siendo este tipo de composiciones las más importantes en calidad y cantidad, al igual que los caracteres métricos del Renacimiento (soneto, estancia, octava real y tercetos) son válidos también para el período barroco, tanto en lírica como en teatro.

Entre todas las formas métricas, se analizará la silva, por ser el modelo métrico de las *Estaciones del día*. Se hará un recuento de las definiciones encontradas y se señalarán las posibles necesidades expresivas que condicionaron su aparición, sus posibles orígenes y las distintas variantes que se encuentran, para

---

<sup>171</sup> Begoña López Bueno, "De la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva". en *La Silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1991, p. 11

<sup>172</sup> Tomás Navarro Tomás enumera muchos más metros que los que se señalan aquí. Para mayores referencias véase, *Métrica Española*, Barcelona, Labor, 1991.

acabar concluyendo en *Las Soledades* gongorinas como el modelo concreto donde este esquema métrico culmina y finaliza su desarrollo en el Siglo de Oro.

Para Antonio Quilis, la silva destaca por el factor de libertad y apertura, así, es:

una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos. A pesar de que la silva es un poema no estrófico, los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, que recuerdan las estancias de la canción<sup>173</sup>

Tomás Navarro Tomás distingue,

Dos tipos de silva, uno de carácter grave y lento en endecasílabos solos o preponderantes y otro de movimiento más vivo con considerable proporción de heptasílabos (...) En la agrupación de los versos de las *Soledades*, aunque ajena a moldes regulares, se ve aún reflejada la idea de la estancia.<sup>174</sup>

Lo cierto es que actualmente, a la silva se concibe como una especie de comodín poético que otorgó libertades experimentales al poeta y se endosa funciones genéricas múltiples, evidenciando la ruptura del metro-género dentro de la poesía española.<sup>175</sup> En este sentido, aparece como un género “escurridizo y difícil de definir”<sup>176</sup> y en la que “lo primero que hay que reconocer es que la silva española no se define nunca tan claramente, ni por su origen, ni por su desarrollo, como por ejemplo, la oda horaciana.”<sup>177</sup> Esta aseveración no carece de razón en cuanto a la forma métrica y sus múltiples filiaciones. Sin embargo, se supone que, en lo que se

<sup>173</sup> Quilis, *op. Cit.*, p. 167.

<sup>174</sup> Navarro Tomás, *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>175</sup> Begoña López Bueno, *Op. Cit.*, p. 11

<sup>176</sup> Elías L. Rivers, “Géneros poéticos del Siglo de Oro” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 40, 1992, p. 262.

<sup>177</sup> *Ibid.* “La problemática silva española” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 36, 1988, p. 253.

refiere a discurso, sus características son más claras. A continuación, se precisa la vinculación metro-género existente en el Siglo de Oro y posteriormente, se aborda el desarrollo histórico de la silva y sus posibles modelos antiguos.

Cada uno de los discursos del Siglo de Oro estaba codificado de acuerdo a reglas establecidas desde la antigüedad clásica. El asunto, el tono, correspondían a cierta métrica y de esta manera el estilo resultaba conforme y balanceado. Muchos géneros poéticos fueron estables y continuaron así hasta el Siglo de Oro. Otros no lo fueron tanto; sin embargo esta vinculación se tenía en cuenta en el momento de determinar para quién iba dirigido el texto y cuál era la finalidad del escrito. La vinculación metro-género era parte de la herencia cultural a la cual el escritor se adhería sin dificultad. “El paradigma métrico resulta ser un modelo privilegiado en cuanto que fija con mayor precisión que cualquier otro la relación entre constantes semánticas, de un lado, y retóricas, del otro, en la que descansa el género.”<sup>178</sup>

Entonces, cada género tenía sus características según el repertorio histórico que tuviera y del cual estaban conscientes poetas y también lectores. Había una cierta expectativa en cuanto aparecía el término oda, por ejemplo. “Cierta tipo de discurso, secuencia de subdivisiones, estructura métrica, extensión temática, tono ético, etcétera. Los géneros poéticos son como pequeñas instituciones sociolingüísticas, altamente convencionales, que se van modificando colectivamente.”<sup>179</sup>

Se suele mencionar que el antecedente más remoto del género silva son las *Sylvae* de Estacio, contenidas en un manuscrito compuesto de treinta y dos poemas escritos casi todos en hexámetros dactílicos, en su mayor parte ocasionales. El mismo modelo estaciano es difícil de definir: para Lía Schwartz, que secunda a Manuel Candelas Colodrón, la palabra *silvae* puesta en plural “no designaba un

---

<sup>178</sup> Begoña López Bueno, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>179</sup> Elías L. Rivers, *La problemática...* p. 249.

género ni un tipo poético, sino que era sólo un título escogido para su colección”<sup>180</sup> mientras que para Elías L. Rivers el título sí advierte facetas discursivas significativas, pues

el título genérico, influido por el doblete genérico *hyle* parece que significaba no sólo selvas, sino abundancia de materia natural. En el prefacio de su libro I, Estacio subraya la espontaneidad y rapidez de su composición: *hos libellos qui mihi subito colore et quada festinandi voluptate fluxerunt* ( estos libritos, que me fluyeron con un rápido calor y un cierto placer en la prisa.) Y al mismo tiempo cada silva de Estacio pertenece claramente a un especie retórica bien definida: son descripciones, canciones fúnebres, de boda, de despedida, de cumpleaños, de salud recuperada(...)<sup>181</sup>

No obstante, es posible que Estacio haya seguido convenciones del género epidíctico helenístico, ya subdividido en subgéneros de la tradición griega en uso, adaptados al estilo romano, a saber: *epicedium*, *epithalamium*, *genethliacon*, *ekphrasis* (de estatuas, edificios o actividades diversas), *panegyricum*, *propempticon*, *natalis*, *soteria*, etc.<sup>182</sup>

No solo el referente estaciano era importante, pues era materia conocida a partir de retóricas grecolatinas y poéticas al uso:

Cualquier lector de los siglos XVI y XVII podía estar al cabo de las características de este subgénero, no sólo por el conocimiento directo de los modelos, sino porque hablan de él Aulo Gelio en sus *Noches Áticas*, y, sobre todo, Quintiliano en su *Retórica* (X, 3.17) donde traza los rasgos de este estilo poético que trata de seguir la inspiración

---

<sup>180</sup> Lía Schwartz, reseña a Manuel Angel Calderas Colodrón, *Las silvas de Quevedo*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1998

<sup>181</sup> Elías L. Rivers, “Soledad de Góngora y Sueño de Sor Juana” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>

<sup>182</sup> Lía Schwartz, *op. Cit.*, p. 327.

plasmándola lo más rápidamente en el poema. Sin que ello signifique un quehacer idéntico al muy frecuente en los Siglos de Oro de *poesía al improviso* o *poesía de repente*, es obvio que el carácter ocasional e improvisado es seña inconfundible de la silva clásica, aunque haya detrás un trabajo laborioso en muchos casos, con apariencias o pretensiones de improvisación, ya desde las *Sylvae* de Estacio. El hecho de que Quintiliano mencionase este tipo de obras justamente para criticar a aquellos que se dejan llevar por la superficialidad de la improvisación, creo que debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar las silvas en romance. Quintiliano creía que se podía seguir el curso emocional, pero ponía freno a los impulsos de la improvisación, exigiendo medidas en el proceso poético y en la adecuación entre palabra y pensamiento. Precisamente los desmanes de la silva métrica española derivarían de la propia libertad que conllevaba su aastrofismo, produciendo evidentes excesos.<sup>183</sup>

Nuevamente como en el caso de la poesía burlesca, la silva llega a España por medio de la ventura italiana, es decir, mediatizado. Estacio permaneció en silencio hasta que el -otra vez- eminente Poggio Bracciolini encontró el manuscrito de las *Sylvae* en 1417 y lo da a conocer por medio de su publicación en Venecia, en 1472.<sup>184</sup>

A partir de ese rescate bibliográfico, vino un segundo, por parte de Lorenzo de Médici, quien escribe dos *Selve d'amore*, y la segunda contiene la descripciones a modo del Siglo de Oro y de una estación del año, el verano.<sup>185</sup> Posteriormente, Angelo Poliziano “las recrea en una versión metaliteraria (...) que poco se asemeja a las del poeta latino, pero que gozó de gran fortuna en Europa: sus *Sylvae*, que son,

---

<sup>183</sup> Aurora Egido. “La silva en la poesía andaluza del Barroco” en *Criticón* núm. 46 (1989) Centro Virtual Cervantes, p. 6

<sup>184</sup> Lía Schwartz, *op. Cit.*, p. 327.

<sup>185</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods, “Formas y contenidos: la silva y la poesía descriptiva” en Francisco Rico, dir., *Historia y Crítica de la Literatura Española III Siglos de Oro. Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 676-677.

en verdad lecciones en rima sobre la literatura clásica.”<sup>186</sup> Este tipo de silvas que se podrían destacar como didácticas, de reflexión y ponderación poética, fueron editadas para uso escolar por el Brocense, en 1554 y 1596.<sup>187</sup>

No obstante la amplia difusión “ni las silvas de Estacio ni las de Poliziano se ofrecen como modelo generador inmediato de la silva métrica en España. Ni uno ni otro fueron traducidos al castellano, aunque si fueron conocidos e imitados.”<sup>188</sup>

La llegada a España es marcada por las colecciones poéticas entre 1603 y 1612 como en *Las Flores de Poetas Ilustres de España*, publicado en Valladolid en 1605, Para Eugenio Asensio y M. J. Woods, prueba de que no había silvas antes de 1603 es el manuscrito *Poética Silva* del mismo año, el cual proviene de las academias granadinas de Alonso y Pedro Granada Venegas, padre e hijo, respectivamente. “El manuscrito encierra ocho largas poesías descriptivas rotuladas silvas, obra de diferentes poetas: cuatro forman una serie dedicada a los cuatro elementos (fuego, aire, agua, tierra) y otras cuatro a las estaciones del año (...) no son silvas métricas españolas, sino composiciones en octavas reales y tercetos.”<sup>189</sup> En cuanto a métrica se refiere, el manuscrito *Poética Silva* no tiene mucho que ver con nuestro estudio, pero sí en lo que se refiere a la división compositiva en cuatro y los contenidos discursivos.

La silva española comienza a aparecer hacia la segunda parte de *Las Flores de Poetas Ilustres de España*, publicada en 1611 en la que aparecen Quevedo, Rioja, Lope, Trillo, etc. En ellas aparecen *boscarchas*<sup>190</sup> y siete composiciones quevedianas de las cuales cinco son, para Asensio, auténticas silvas españolas.<sup>191</sup> El italianismo *boscarcha* no tuvo éxito y su presencia es muy

---

<sup>186</sup> Lía Schwartz, *op. Cit.*, p. 327.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>188</sup> Aurora Egido, *op. Cit.*, p. 8

<sup>189</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods. *op. Cit.* p. 678.

<sup>190</sup> “Para significar sencillamente versificación irregular , con quizá alguna alusión a la silva estaciana en el caso del panegírico”. en Elías L. Rivers, *La problemática...* p. 256.

<sup>191</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods, *op. Cit.*, p. 678.

ocasional.<sup>192</sup> Hacia 1612, existían propuestas diversas, de las cuales, al parecer, las más aceptadas eran las silvas de Rioja y las quevedianas.<sup>193</sup> Pero incluso dentro de estas dos tendencias existen variaciones en un mismo poeta. La característica primordial para Rivers en ellas, es el apóstrofe:

La voz poética se divide a un amigo ausente, a una flor, a una abstracción. Tal prosopopeya permite una proyección de la primera persona, identificable con el poeta. Esto ha sido llamado “la retórica de la presencia”, que es el modo de enunciación típica de toda la poesía lírica: el lector, sobre todo el lector romántico, sufre la ilusión de que está entreoyendo los sentimientos personales del poeta mismo mientras éste, en primera persona, a un dios, a una persona, a un animal, a un fenómeno natural o mental.<sup>194</sup>

Generalizando y como una conclusión del estado de la silva antes del modelo de Góngora, se establece con J. Montero y P. Ruiz que Rioja posee un modelo métrico bien constituido y homogéneo<sup>195</sup>, donde conviven temáticas variadas, como ciertas obras que “se acercan moralmente a ciertas obras de Horacio”<sup>196</sup>, con tópicos como la *áurea mediocritas* y ejemplos “estoicos de constancia del poeta ante las adversidades”, todas ellas, predominantemente descriptivas.<sup>197</sup> Por otra parte, Quevedo está ligado a la tradición estaciana, y parece ser el único interesado en revalorar la tradición clásica. Jáuregui es “menos estaciano, más pastoril”<sup>198</sup> Lope de Vega también compuso silvas sin una adscripción genérica determinada, así como Jacinto Polo de Medina quien escribió lo mismo epitalamios, silvas morales, sus *Ocios de soledad* y silvas cómicas como la mencionada *Apolo y Dafne*.<sup>199</sup> Es claro

---

<sup>192</sup> Aurora Egido, *op. Cit.*, p. 17.

<sup>193</sup> Elías L. Rivers, *Soledad* de Góngora ...p. 3 y 4.

<sup>194</sup> *Ibidem*,...p. 4,

<sup>195</sup> Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez “La silva entre el metro y el género” en *La Silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba,1991, p. 38.

<sup>196</sup> Elías L. Rivers, *La problemática*...p. 256.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 257.

que aunque algunos de estos escritores fueron contemporáneos y aun posteriores a Góngora, conservaron el proto-modelo anterior a la aparición de *Las Soledades*, donde destaca, para Aurora Egido, la presencia de Andalucía como precedente importante del magno poema, en estilo y en temas.<sup>200</sup>

En este universo en gestación de propuestas de silva, donde existían considerables variantes entre un autor y otro -y aún entre la obra del mismo autor-, aparece en 1613 el manuscrito de las *Soledades*. Es tal su éxito y su indeterminada filiación, que inmediatamente se convierte en modelo genérico y opaca las diversas variantes de ese momento. La sintaxis rebuscada, la abundancia de latinismos, el párrafo laberíntico subdividido en incisos y correlatos, aposiciones, conjunciones, coordinantes y subordinantes, perífrasis e hipálages, la combinación de un náufrago enamorado, cabreros, selvas, pastores y ruinas, cetrería, en fin, todas sus cualidades compositivas fueron codificándose rápidamente “las *Soledades* encumbran y popularizan la silva métrica como el molde capaz de recoger las más altas inspiraciones, los poemas mayores en calidad y en cantidad.”<sup>201</sup>

Las *Soledades* significaron síntesis y al mismo tiempo, ruptura con los paradigmas anteriores. Aurora Egido, cuando busca antecedentes andaluces para las *Soledades* admite que “éste dio pasos de gigante en el camino de la silva métrica....a partir de Góngora la silva alcanzó un auge nuevo... ni siquiera la suma de todas las silvas precedentes se aproxima a una mínima parte de los hallazgos gongorinos.”<sup>202</sup>

Al mismo tiempo, el esquema *Soledad* invade terrenos métricos, formales y temáticos como nunca antes hizo otro género. La *Soledad* creó un ambiente propicio para la experimentación poética, para a través de él, innovar, crear subgéneros y extenderse cada vez más en todos los terrenos temáticos “hasta 1613, las silvas

---

<sup>200</sup> Aurora Egido, *op. Cit.*

<sup>201</sup> Eugenio Asensio y M. J. Woods, *op. Cit.*, p. 679.

<sup>202</sup> Aurora Egido, *op. Cit.* p. 24-26.

métricas eran breves encomios o vituperios líricos que no rebasaban los cien versos. A partir del triunfo tan polémico de Góngora (...) la silva suscita una pequeña revolución, crea variedades nuevas de contenido y modulación, invade los dominios de la octava real, del terceto, de la canción petrarquesca.”<sup>203</sup>

Una característica de las *Soledades*, que resalta Elías L. Rivers es la “retórica de la ausencia”<sup>204</sup> consistente en la capacidad que tuvo Góngora de ocultar las *deixis* o de suprimir la voz poética en primera persona a extremos de que el narrador está cerca de extinguirse por completo a lo largo de la composición. Anteriormente, en las silvas de Quevedo y Rioja, el apóstrofe era característico de una voz en primera persona, actualizada constantemente a lo largo del poema, por medio de invocaciones. Esta característica Salazar y Torres la conservará para la elaboración de *Las Estaciones del día*, de ahí la importancia de resaltar aspectos anteriores a las *Soledades*.

Existe un principio de orden en nuestro texto: el número de cuatro paneles en los que se distribuye el plan total del poema<sup>205</sup>. Este factor numérico de desarrollar el poema en cuatro estuvo presente en la versión académica de Granada llamado *Poética Silva* de Alonso y Pedro Granada Venegas, previo a las *Soledades*. En consecuencia, para Aurora Egido el orden cuaternario es herencia de el grupo antequerano-granadino, con representantes como Arjona y Morillo.<sup>206</sup> Y ya en la *Silva dedicada al estío* de Rioja

la referencia a las Estaciones deja de servir como marco cronológico y topográfico, según prescribía la retórica, para independizarse y servir a la descripción de paisajes. Esta proyección, latente también en las *Soledades* se materializará en el género barroco de *Las Estaciones del año* como emblema de la armonía del

---

<sup>203</sup> Eugenio Asensio y M. J. Woods, *op. Cit.*, p. 679.

<sup>204</sup> Elías L. Rivers, “La problemática...” p. 258.

<sup>205</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods, *op. Cit.*, p. 679.

<sup>206</sup> Aurora Egido, *op. Cit.* p. 12

mundo, del gran libro de la naturaleza, mudable, pero cíclica. El cuaternario como símbolo de toda la naturaleza, invadió, en el caso de las estaciones, hasta las artes memorativas y, más allá de manifestarse como conciencia cósmica, sirvió para el recuento de las maravillas de una naturaleza variada y siempre renovable.<sup>207</sup>

El esquema cuaternario, tiene que ver con el equilibrio entre contrarios, la función numérica medieval, la “sevillana medicina” y la astrología. Consiste en un modo de darle coherencia y dejar al poema sin fisuras dentro de la *écfrasis* que desarrolla y proporciona una armonía dentro del campo abierto que ofrecía la silva en su desarrollo posterior al magno, aunque inconcluso, poema gongorino:

A los poetas del siglo XVII les era familiar la convención de imaginar la estructura del universo como algo basado en una serie de elementos contrastados. Y los reiterados paralelismos adoptados por los poetas dan la impresión de que esta estructura parecía de una solidez tranquilizadora. La estructura de estos poemas refleja la estructura del mundo, como si se afirmara que hay un lugar para cada cosa y que todas las cosas están en su lugar.<sup>208</sup>

Un ejemplo que comparte el panel compositivo dividido en cuatro de acuerdo al seguimiento de un fenómeno natural, se encuentra en la *Silva al verano en canción informe* del licenciado Ginovés, escrita antes de 1628. Las otras tres estaciones, llamadas *Silvas del año*,<sup>209</sup> fueron completadas al parecer por el mismo autor, aunque en ediciones del siglo XVIII se le atribuyeron a Baltasar Gracián.

Respecto al seguimiento de los antecedentes y las necesidades expresivas que condicionaron la aparición de la silva, es de destacar la propuesta teórica de J.

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 18-19.

<sup>208</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods, *op. Cit.* p. 684.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 679.

Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, a la que se ha dedicado una pequeña paráfrasis a continuación, indagando el posible origen de la silva española.

A pesar de la profusión de silvas en el Siglo de Oro, es complicado hallar precedentes en la preceptiva de la época. Aparece hasta principios del siglo XVII en la *Rythmica* de Juan Caramuel, de 1665.<sup>210</sup> En cuanto a sus orígenes, se resaltan su aparición en el esquema poético español en un momento de reajustes. A pesar de que dicho sistema se había alterado gracias a la adopción del sistema métrico italiano, giraba en torno a la misma ordenación clásica. Fue hasta que Lope de Vega, Góngora y Quevedo retomaron el cultivo de las formas españolas tradicionales, que ese esquema comenzó a verse comprometido. “Con la naturalización del endecasílabo, las nuevas formas estróficas en las que éste se desarrollaba se movieron para intentar alcanzar una cierta adscripción a modelos genéricos.”<sup>211</sup>

Aunado a ese factor, había intentos de renovación formal incluso dentro de las formas italianas de la canción y el madrigal, que comienzan a verse presionadas hacia nuevas perspectivas de experimentación. Este factor de apertura había sido preparado en los poetas gracias a los “ensayos métrico formales” basados sobre todo en “traducciones y adaptaciones de textos antiguos (clásicos o bíblicos) a la lengua romance.”<sup>212</sup>

Primeramente, hubo presión sobre todo, en la estancia como unidad métrica y semántica, obligándola a adoptar formas de una canción más suelta en el esquema constructivo. “Surge en el momento en el que la canción canónica (que por supuesto, se sigue cultivando) le hace competencia la creciente adopción de la lira y

---

<sup>210</sup> José Manuel Rico García y Alejandro Gómez Camacho. "La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo", en Begoña López Bueno, *op Cit.*, pp. 87-111-p. 97.

<sup>211</sup> Juan Montero Delgado, Pedro Ruiz Pérez "La silva entre el metro y el género" en Begoña López Bueno, ed. *op. Cit.* pp. 19-56, p. 23.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 39.

sus variantes en el ámbito del petrarquismo pastoril.”<sup>213</sup> y por otro lado, la península ibérica siempre tuvo intentos de emancipación de la influencia italiana: “en España la canción gozó desde sus inicios de una gran libertad, provocada, en buena parte, por los intentos de originalidad e independencia que sus autores buscaban respecto a Italia.”<sup>214</sup>

El madrigal, género menor del petrarquismo, preparó el campo a la silva polarizándose hacia la sátira y el bucolismo. Se convirtió en acompañante de la silva barroca, evidenciando vínculos por medio de “su carácter de poesía ocasional (...) sus dimensiones y libre esquema compositivo”.<sup>215</sup> Esta libertad iba justificada por la evolución musical del madrigal, a partir del siglo XVI por la *frottola* y la *canzone* para que el compositor pudiera combinar letra y música.<sup>216</sup> Como ejemplo de influencia, está la *Madrigalesse* de Grazzini, perceptible en la “Silva a una vieja que dijo tenía dentera de comer limón” de Salvador Jacinto Polo de Medina.<sup>217</sup>

Como tercer factor, están las traducciones latinas mencionadas anteriormente. Entre la fidelidad al metro o a la traducción, se optó por la segunda y se buscaron esquemas flexibles. “Las fronteras entre poesía en verso y poesía en prosa se hacen cada vez más difusas en la libre disposición combinatoria de la silva y en la prolongación de los versos, según el tema o según el gusto del poeta.”<sup>218</sup>

Esta búsqueda provoca que “se valgan con frecuencia de combinaciones varias de endecasílabos y heptasílabos (con o sin rima, esdrújulos no pocas

---

<sup>213</sup> Karl Vossler en *La poesía de la Soledad en España*, señala el parentesco entre la lira y la silva: “En realidad, podría considerarse muy bien la silva española como una lira asimétrica que ha perdido la articulación de la estrofa” citado por Antonio Quilis, *op. Cit.*, p. 167.

<sup>214</sup> Aurora Egido, *op. Cit.*, p. 15.

<sup>215</sup> Juan Montero Delgado, Pedro Ruiz Pérez “La silva entre el metro y el género” en Begoña López Bueno, ed. *op. Cit.* pp. 19-56, p. 25

<sup>216</sup> Aurora Egido, *op. Cit.* p. 14-15.

<sup>217</sup> Elías L. Rivers, *La problemática...* p. 257.

<sup>218</sup> Aurora Egido, *op. Cit.* p. 16

veces.”<sup>219</sup> El parecido con la lira es evidente, lo mismo que con el epigrama. También la silva el un principio tuvo filiaciones métricas también con el psalmo y el ovillojo.<sup>220</sup>

Una vez establecido el esquema métrico de la silva, el género se cultivó empíricamente, difundido en su mayoría por medio de lectura directa entre poetas<sup>221</sup>. De conformidad con la iluminadora clasificación que aparece en el citado estudio de Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, editados por Begoña López Bueno, las distintas modalidades temáticas de ejecución, fueron las siguientes:

- 1) **Silva/selva:** remite al universo natural y su descripción, con motivos mitológicos y fuerte inclinación a la *écfrasis* de los ciclos naturales. Presentan estas características las *Soledades* y las *Selvas de todo el año* de Matías Ginovés<sup>222</sup> y claro está, el molde genérico de *Las Estaciones del día* de Agustín de Salazar y Torres que se analiza en capítulo aparte.
- 2) **Silva/idilio:** el peso lírico es mayor que el descriptivo. La naturaleza se presenta en diálogo con el entorno y el peso lírico lo tiene un sujeto, quien casi siempre es un pastor.<sup>223</sup> Como ejemplo de este tipo de silva, se mencionan las compuestas por Jáuregui.
- 3) **Silva/salmo:** se ubica dentro de la tradición eclesiástica de las traducciones latinas, y ubica lugares comunes dentro de la poesía religiosa, como su carácter “penitencial, de acción de gracias o de alabanza”<sup>224</sup>

---

<sup>219</sup> Juan Montero Delgado, Pedro Ruiz Pérez, *op. Cit.*, p. 25

<sup>220</sup> Según afirma Manuel Angel Calderas Colodrón en la reseña que hace Lía Schwartz, *op. Cit.* p. 327.

<sup>221</sup> Rocío Olivares Zorrilla. “Retórica y emblemática en ‘El sueño’, de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Nº 32, marzo-junio 2006 Año XI.

<sup>222</sup> Juan Montero Delgado, Pedro Ruiz Pérez, *op. Cit.*, p. 29.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 32.

- 4) **Silva/oda:** desarrolla tópicos de filosofía moral en conexión con la natural, por medio de reflexiones vertidas en forma de diálogo entre sujetos específicos, o puede versar sobre un sujeto en particular. En ocasiones su punto de partida es la observación de un objeto real del que se deduce una reflexión moral.<sup>225</sup> Como las silvas de Rioja.
- 5) **Silva meta-artística:** presenta la integración al discurso de la crítica de la creación poética, debida posiblemente a la soltura de la forma métrica. Este tipo de reflexión poética es “heredero, en cierto sentido, de la rica tradición de la epístola/sátira renacentista”.<sup>226</sup> En ella, destaca el perfecto acompasamiento de palabra-pensamiento. Vale mencionar aquí, que *Las Estaciones del día* presentan este tipo de reflexiones constantemente, traslucen lo que su autor tenía en mente al momento de escribir: sus expectativas, sus referencias, coloca palabras por mero cumplimiento a las exigencias métricas e incluso, Salazar se da oportunidad de celebrar sus ocurrencias más felices.
- 6) **Silva/soledad:** hacia 1613, aparición de la primera parte de las Soledades, Góngora conjunta las mejores características de la silva, aprovecha la indeterminación genérica de la silva, al tiempo que la dota de aportaciones, como el desplazamiento de lo lírico a lo épico, cambio de registro estilístico, las dimensiones del poema, el criterio de la unidad dentro de la variedad y en las modalidades discursivas:

sin salirnos de la *Soledad primera*, (encontramos) el encomio-dedicatoria (vv. 5-37), la oda moral (vv. 94-135), el epigrama elegíaco (vv. 212-221), la oda histórico moral (vv. 366-502), el epitalamio a modo de canto amebeo (vv. 767- 844), el himno votivo (vv. 893-943); todo esto sin contar las constantes digresiones líricas y el

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 35.

omnipresente recurso de descripción de tiempos, lugares y objetos, etc.<sup>227</sup>

Encontramos así las características de la poesía silva/soledad:

- a) Extensa, compuesta por unidades más pequeñas y tomada como obra independiente.
- b) Descriptiva, de la naturaleza o arte.
- c) Sin narrador expreso.
- d) De retórica y estilo culteranos.

Si se toma en cuenta que las palabras para caracterizar la silva han sido las de poesía ocasional, con un alto grado de espontaneidad, esto liga muy bien con propósitos burlescos. Por otro lado, tenemos el ribete de poesía descriptiva apoyado por el término *écfrasis* y la abundancia natural, como un factores constantes la lo largo de lo que se podría establecer, entre comillas como un “género”. De hecho, para el tema festivo y juguetón, la silva se utilizó en entremeses y el uso de la silva burlesca destacó en las academias de Extremadura y Murcia:

una academia celebrada en Badajoz, en 1684 en casa de Don Manuel Meneses, declara las frecuencias de la silva para el poema ocasional y para la jocoseria. Pero es en Murcia donde la silva burlesca alcanzaría, con Salvador Jacinto Polo de Medina, la factura de un modelo imitadísimo...la silva burlesca culmina con la *Gatomaquia*, de Lope de Vega.<sup>228</sup>

La *écfrasis* suele ser definida, ya se vio, como la descripción de la superabundancia natural o de fenómenos naturales. Debe tenerse en cuenta, que el término denomina un proceso complejo que vale la pena aclarar, pues la *écfrasis* “es el vocablo griego que en la retórica antigua designaba cualquier tipo de descripción vívida, aquella que tiene la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos

---

<sup>227</sup> *Ibidem.*, p. 37.

<sup>228</sup> Aurora Egido, *op. Cit.* p. 32-33.

del receptor, es decir, lo que los latinos llamaron *evidentia*.”<sup>229</sup> Ya hacia los siglos II-III, Hermógenes la definió como una descripción que expone en detalle de una manera manifiesta y abarca descripciones de personajes, hechos, circunstancias, lugares, épocas y otros muchos objetos.

Se podría pensar que la *écfrasis* es un sencillo esquema de composición vívido, sensorial pero estático, que no favorece el desarrollo y avance de un enorme poema. En todo caso, se gana en viveza, mas pierde cierta estructura que mantiene interesado al lector, como una estructura narrativa, por ejemplo. Contrario a esta afirmación, la *écfrasis* no deja de lado otro tipo de procesos, o se inserta en ellos:

las posibilidades narrativas de la *écfrasis* se suman a su cualidad esencialmente descriptiva, pero hay que entender que las *écfrasis* no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración. A diferencia de cualquier descripción amplificativa, la *écfrasis* no suele ser central sino periférica, en el sentido de que no “ayuda” al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica.<sup>230</sup>

Por otro lado, se debe recordar que las descripciones, al estar insertas dentro de un marco que no siempre se refiere a un objeto real, son selectivas y nunca son gratuitas, ni ingenuas. Siempre intencionada, la descripción manifiesta recursos que destaca el autor al lector: se busca la evocación, recreación, burla, etc. La *écfrasis* refiere, ante todo, las intrincadas vinculaciones entre la imagen y la palabra.<sup>231</sup>

En tanto, la referencia a la abundancia del mundo natural y la *écfrasis* estuvo supuesta implícitamente, a causa de alusión de la palabra *silva*=selva. Si bien

---

<sup>229</sup> Victoria Pineda “La invención de la *écfrasis*”, Universidad de Extremadura, disponible en internet : [www.fyl.unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf](http://www.fyl.unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf)

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 256-257.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 261-262.

en la poesía de Góngora está presente el mundo físico, la abundancia de metáforas y perífrasis provoca paradójicamente, que los hechos naturales sean eludidos y el poeta se extravíe describiendo objetos que son contingentes y a los que les presta momentánea, pero persistente y detallada atención:

encontramos tensiones deliberadas que se crean entre lo que se describe formalmente y los demás objetos con los que el poeta establece una vinculación. En ocasiones se presta tanta atención a esos objetos que parece más apropiado decir que son ellos los que se están describiendo. Se trata entonces de una poesía que tiene sus raíces en el mundo físico, y que en ese sentido es descriptiva, pero que debido a su densidad metafórica tiende a turbar la continuidad de las situaciones, mientras que el lector suele esperar que la descripción le ofrezca una presentación sustantiva de una situación particular.<sup>232</sup>

Concluyendo, Montero y Ruiz, manifiestan que *Las Estaciones del día* son de un carácter “más o menos epigonal”<sup>233</sup> respecto a las *Soledades* gongorinas y que el desarrollo de este tipo de *contrafacta* fue pequeño, de ahí que en este recuento se le haya concedido un mayor espacio a su caracterización. José Ares Montes también menciona nuestro poema como una clara “imitación burlesca de Las *Soledades*.”<sup>234</sup> Eugenio Asensio y M. J. Woods afirman que entre otras, la silva que se analizará en este trabajo es imitación del magno poema gongorino y que “estos poemas son como grandes retablos con múltiples pinturas que forman altares complicados.”<sup>235</sup>

Finalmente, lo innegable es que la silva fue espacio de ruptura e innovación respecto a los géneros conocidos. Se afirma, con Begoña López Bueno<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods., *op. Cit.* p. 680.

<sup>233</sup> Juan Montero Delgado, Pedro Ruiz Pérez, *op. Cit.*, p. 51.

<sup>234</sup> José Ares Montes. “Del otoño del gongorismo, Agustín de Salazar y Torres” en *Revista de Filología Española*, Pamplona, 44, 1961, p. 307.

<sup>235</sup> Eugenio Asensio y M.J. Woods, *op. Cit.*, p. 679.

<sup>236</sup> Begoña López Bueno. *op. Cit.*, p. 5-15.

que la silva es atalaya metapoética o taller de reflexión en torno a sí misma como forma poética poligenérica que evidencia una carencia de normas articulatorias en el sistema español y nuevas necesidades expresivas.

Por encima de cualquier virtud, interesa resaltar el factor de sincretismo y variedad, impulsadas por diversos factores en el fondo y en la forma. Para quien esto escribe, el logro más importante de este tipo de fusión poética es la capacidad de insertar el proceso poético en el arte, y develar así, el acompasar de la palabra y el pensamiento.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE *LAS ESTACIONES DEL DÍA*

#### 3.1 CRITERIOS DE EDICIÓN Y MODERNIZACIÓN ORTOGRÁFICA. INTRODUCCIÓN

El texto se trabajará de acuerdo a lo establecido en los *Procedimientos de Edición* de Luis Astey V., en la tercera edición revisada por Beatriz Mariscal Hay, cuya cita de apartados aplicables a este estudio son vistos en el apéndice.<sup>237</sup>

El texto fuente de este estudio se encuentra en el tomo I de la *Cythara de Apolo* (1694), páginas 67 a 92, que obra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Estas páginas comprenden el poema titulado *Discurre el autor en el Teatro de la Vida humana, desde que amanece hasta que anochece, por las cuatro Estaciones del día, no olvidando la fiera ingratitud de su amada Marica, a quien ofrece este Tratado*; esta composición es un poema en silva métrica, paródico y burlesco de las *Soledades* de Luis de Góngora (aunque como mero punto de partida), compuesto a su vez, por cuatro unidades diferenciadas entre sí como sigue:

1. Estación Primera, De la Aurora. Discurso Primero. Sylva I.  
Págs. 67-73.
2. Estación Segunda, Del Mediodía. Discurso Segundo. Sylva II.  
Págs. 74-83.
3. Estación Tercera, De la Tarde. Discurso Tercero. Sylva III.

---

<sup>237</sup> Luis Astey V., Beatriz Mariscal Hay, rev. *Biblioteca Novohispana. Procedimientos de Edición*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2006.

Págs. 83- 91.

4. Estación Cuarta, De la Noche. Discurso Cuarto. Sylva IV.

Págs. 91- 92 Salazar, Vera Tassis, hasta la 104.

Cabe destacar que el poema queda inconcluso por la prematura muerte de Agustín de Salazar y Torres, así que Juan de Vera Tassis y Villarroel, editor diligente, completa la estación cuarta de la noche, añadiéndole 430 versos; por eso su extensión aumenta más del doble, considerando que el promedio general de las otras estaciones es de 206 versos.

Es necesario hacer un breve comentario al respecto: Vera Tassis dijo que Salazar y Torres *escribió muchos amorosos conceptos, no con assumptos propios, sí(no) a contemplación agena. Algunas travesuras del ingenio se hallarán en sus obras, que fueron efectos y trabajos de la puerilidad, no ocios de juventud; pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos y las edades a imitación del Apóstol.*<sup>238</sup> Como juegos de juventud más que de puerilidad, las *Estaciones del Día* no fueron compuestas en su infancia novohispana, sino ya de joven, en el Medellín peninsular. Es posible que hayan sido compuestas libremente para lucimiento social del recién llegado, o fueran asunto académico y/o jugueteón que Agustín, al finalizar un breve pero fecundo *ocio de juventud*, no pudo terminar. Por otro lado, se sabe que al final de sus días, sus encargos prioritarios eran las obras de teatro que escribía por *real decreto*.

En cuanto al discurso, es claro que Vera Tassis intenta ponderar la sensatez de su amigo, para que sus obras juguetonas se entendieran precisamente como

---

<sup>238</sup> Agustín de Salazar y Torres, Discurso a la vida y escritos...en *op. Cit.*, p. 8.

Quevedo llamó a una obra suya: *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631). Pues al parecer, las obras ligeras y festivas se asociaban con la ingenuidad y frescura sólo apreciada en los niños y no en los adultos, a quienes se espera serios, graves y nada locuaces. Esto no quiere decir que *de facto* haya sido así, sino que al referirse a las obras burlescas, Vera Tassis se refugia en este tópico discursivo del niño juguetón, considerando la dedicatoria a un amigo difunto, quien sólo merece elogios de sensatez.

Para este análisis no se tomará en cuenta lo añadido por el editor para finalizar las *Estaciones del Día* pues, si bien Vera Tassis completa el plan general de la obra, su aportación desluce en comparación al conjunto de su antecesor, de acuerdo a lo siguiente:

- a) El editor-poeta tiene preferencia por el verso endecasílabo, a diferencia de Salazar, que frecuenta el heptasílabo. Esto provoca que el verso se vuelva pesado, lento, rompiendo así la armónica ligereza que caracterizó al poema primigenio. Sea por eso o por otro factor, muchos versos de Vera Tassis definitivamente no son afortunados:

Alma mía, haz sólo esto que oy te digo;  
 Mira que es bueno un Poeta para amigo.  
 ¡O mi bien! ¡O mi amor! ¡O assombro mío!  
 ¡O árbitro general de mi alvedrío! 305  
 ¡O veneno que brindas quando ofendes!  
 ¡O fuego, que mi elado pecho enciendes!  
 ¡O basilisco injusto y alhagüeño!  
 ¡O mi Esphinge! ¡O Syrena! ¡O hermoso dueño!  
 ¡O mi vida, excepción de las mugeres! 310

b) Salazar y Torres posee una facilidad extraordinaria para el verso repentino y fluído; Vera Tassis, no. Tan patente es el cambio, que el puntilloso editor añade otra voz poética, no pretende usurpar el lugar de Salazar, y se presenta (claro que, 241 versos después) ante Marica como un “nuevo enamorado” que tomó la estafeta del amante desdeñado muchos versos atrás. Posiblemente, hizo acto de honestidad, cuando se percató de lo infructuoso que era imitar a su amigo:

Considera **este nuevo enamorado**

Que de tu ingratitud nunca se aparta,

Y ha dado en adorarte por locura,

270

Porque **vió tu crueldad y tu hermosura**

**Retratada en las coplas de un amigo;**

c) El autor original no cargaba sus jocosidades de segundas intenciones, ni pretendía moralizar, contentándose con el aspecto llano y cotidiano de sus donaires burlescos. Su editor no mantiene la misma frecuencia humorística, pues Vera Tassis suelta algunas moralizaciones que no vienen al caso. Es notorio, por ejemplo, su desagrado hacia las mascotas:

Después se oyó otra música aperreada,

Sólo para desvelos inventada,

140

Que componen con maúllos y ladridos

De cansados horrisonos ahullidos,

Los gatos y los perros gemidores;

Y no es para alabar a sus señores,

Que no es bien alabarlos,

145

Cuando gastan el tiempo en sustentarlos,

Siendo alhajas inútiles y odiosas,

Que no saben servir para otras cosas,

Sino es para inquietar a los vezinos  
 Y a los más descuidados passageros. 150

Vera Tassis, respetando las leyes del decoro, no hace alarde de inventiva al “pintar” cuando su amada se desnuda de noche. Deja ir la sugestiva oportunidad amparándose en la discreción y el petrarquismo, cerrando con una palabra nada erótica:

¡O quién copiar pudiera tu luz bella,  
 Ahora que desaliñas los vestidos! 315

Mas temo la inquitud de mis sentidos,  
 Con las severidades de mi Estrella,  
 Y ossar descomponer a una doncella  
 Que en tal reputación siempre ha vivido,  
 Es un acto negado a mis pinceles, 320

Y un acto prohibido  
 En quien siente unas ansias tan crueles,  
 Como las que yo siento en mi memoria;  
 Y oy negar quiero al Mundo desta gloria,  
 Que es fuerça que te pinte muy perfeta, 325

Si ha de salir la copia parecida;  
 Y es acción indiscreta  
 Que en el retrato ponga yo la vida,  
 Y al mirar tu Deidad, todos te adoren,

.....

Sin duda eres doncella de ti misma,  
 Y lo pruebas muy bien; que a las doncellas 350  
 No las desnuda nadie si no es ellas.

¡Quién pudiera acabar de desnudarte!  
 Aunque yo no merezco el descalçarte;  
 Y obrara un grande error, pues nadie duda  
 Que al hombre, la muger es quien desnuda, 355

Quando mas da en quererla,  
 Y da, por dar assí, en aborrecerla;

Respetando las leyes del decoro (o no), la autora de esta tesis cree que Salazar nunca hubiera concedido ese final de escena o al menos, el poema hubiera tenido una solución más ingeniosa. Las muestras son elocuentes. El ritmo, la ligereza, la soltura, se ven alterados y desmerecen lo anterior.

En total, el poema que por economía se viene llamando *Las Estaciones del día*, conformado por versos de Agustín de Salazar y Torres y la participación conclusiva de Juan Vera Tassis y Villarroel, está distribuido de la siguiente manera:

1. Estación Primera: 226 versos.
2. Estación Segunda: 306 versos.
3. Estación Tercera: 266 versos.
4. Estación Cuarta : 27 versos de Salazar y Torres,  
más 430 versos de Juan de Vera Tassis y Villarroel.

Conforman un total de 825 versos de Salazar y tomando en cuenta el cierre de Vera Tassis, 1 255 versos.

El trabajo contenido en esta tercera parte pretende ser un análisis comentado, esto es, dividir el poema en estrofas que luego se comentarán intentado aportar luz sobre los recursos que Salazar utiliza, mencionados ya como antecedentes en la segunda parte de esta tesis, donde también se acotaron sus identificaciones discursivas.

El comentario comprende la identificación -no exhaustiva, por supuesto- primero, de figuras retóricas, segundo, de guiños intertextuales que presenta el autor

a lo largo de *Las Estaciones del Día*, y tercero, distintas reflexiones metapoéticas o modos de enunciación del autor, mediante los cuales se hace presente en el poema, y son dignas de apreciación en tanto patentizan el momento vivo de la composición poética.

Se enumeran los rasgos distintivos comprendidos como burlescos, coloquiales, petrarquistas, etc. Se patentizará el carácter paródico, lúdico, casual y libre de la composición. El comentario se complementa con un glosario que aparecerá a pie de página, para simplificar la lectura.

En cuanto a la división estrófica, será la que el mismo Vera Tassis utilizó en la versión de 1694: si bien cada una de las Estaciones aparecen como un conjunto compacto que no admite renglón en blanco en la impresión original, existe una división paraestrófica en las pequeñas sangrías que se hallan con regularidad a principio de renglón, previo punto y aparte.

Esta división se consideró vigente porque dentro de la gran continuidad narrativa del poema, respeta la unidad de asunto (o sus respectivas subdivisiones). Cada punto antes de sangría, cierra tratamientos ya resueltos de manera contundente, permitiendo hacer alto en la lectura de manera natural, sin incurrir en divisiones arbitrarias que entorpezcan la cohesión y la comprensión de la obra general.

## 3.2 ANÁLISIS

Discurre el autor en el Teatro de la Vida Humana, desde que amanece, hasta que anochece, por las cuatro Estaciones del día, no olvidando la fiera ingratitud de su amada Marica, a quien ofrece este Tratado.

### 3.2 Estación Primera de la Aurora

#### Discurso Primero

#### SILVA I

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.

5

Título. Es importante señalar al título como una pauta de lectura. Aunque es posible que el editor haya titulado al poema, y no el autor, el título aporta datos importantes: acota que el autor es la voz lírica que aparecerá en el poema y más: ese autor representa un papel, y como tal idea pensamientos, razona en el marco de ese aparato verbal y ficcional que irá construyendo, que es el teatro de la vida humana. Este tópico remite a una ficcionalización extensiva a la realidad aparental, que abre el espacio de la representación hasta la realidad tangible. Luego, nos presenta el marco cronológico de las acciones donde se hará el “montaje” y al final, de acuerdo con la característica epistolar heredada del Renacimiento, aparece la dedicatoria de las quejas y penurias del autor, mientras realiza todo este tránsito diurno.

v. 1-6. En esta primera parte, el poeta presentará el orden doméstico del cosmos. En estos primeros versos aparece el Alba, como personaje alegórico, en una caracterización costumbrista –casera y hacendosa, barriendo y fregando- que

rebaja el tratamiento de un personaje celeste. La inversión de términos del quiasmo en el segundo verso, bien puede deberse a la búsqueda de rima fácil en versos posteriores. Cielos y nubes aparecen aquí en ángulo inferior, necesitados de limpieza, para recibir al sol. El estilo de esta primera estación, como el de las subsecuentes, será medio-bajo, muy cercano a la prosa. Los personajes celestes supuestos en la dignidad de los cielos, vistos desde el tiempo grecolatino como héroes y guerreros que libran batallas en el paso de la noche al día, son detenidos en esta aspiración y se presentan en actitudes lejos de toda dignidad. Para diversificar su alusión a la mañana, discursivamente amplifica al elaborar distintas enumeraciones de rasgos distintivos del amanecer con la finalidad de caracterizar temporalmente el ámbito donde se desenvolverá.

Salía con las crenchas <sup>239</sup> destrenzadas, El jaque <sup>240</sup> descompuesto, Y echando por los ombros la basquiña; <sup>241</sup> Sólo un zarcillo <sup>242</sup> puesto,	10
Que porque el Sol, que viene, no la riña, Y regarle el salón del Mundo presto, Dejó prendido el otro en la almohada. La saya arremangada, Y el manteo de buelta solo baxo.	15
Dexando el estropajo Que del Cielo labó los azulejos Por dar al Orbe luzes y reflexos; Tomó la regadera Y desaguando una tinaja entera,	20
Que estaba serenada de la noche, Del Cielo en los desvanes, En que tuvo en remojo tulipanes, Y una jarra con rosas y alhelíes En los zaquizamíes,	25
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,	

<sup>239</sup> Raya que divide en cabello en dos partes y cada una de ellas. *DRAE*.

<sup>240</sup> Especie de peinado liso que antes usaban las mujeres. *DRAE*.

<sup>241</sup> Saya (o falda) que usaban las mujeres sobre la ropa para salir a la calle, y que actualmente se usa como complemento de trajes regionales. *DRAE*.

<sup>242</sup> Pendiente, arete. *DRAE*.

A entonar empeçaron mil motetes<sup>243</sup> 30  
 Con sonora armonía,  
 Mas nada de la letra se entendía.

v. 7-32. Continúa la descripción costumbrista del Alba, esta vez se resalta la premura con la que salió dicho personaje, quien en su carrera no alcanzó a vestirse ni arreglarse adecuadamente. Las alusiones a la vestimenta femenina denotan la prisa del sujeto activísimo, quien lleva levantada la falda exterior, y por dentro lleva sólo el manteo interior, lo que hoy sería coloquialmente, el fondo. El Alba está apurada como figura femenina y menor, porque el Sol, figura masculina de autoridad no sólo la apresura, sino la regaña y se le adelanta en su actividad. Ella toma una regadera y la llena con agua donde había remojado flores. Inmediatamente, el rocío del Alba riega el reino vegetal y accidentalmente, moja y despierta a algunos ruiseñores, quienes comienzan a cantar cancioncillas ininteligibles.

Matizó de colores los regazos  
 De las altas montañas,  
 Y peynando de sombras las marañas, 35  
 Dexó caer los braços,  
 Luego apretó los puños a menudo  
 Y dio mil esperezos,  
 Otros tantos bostezos,  
 Y en uno y otro remató estornudo; 40  
 Que con la madrugada,  
 Salió la Aurora un poco acatarrada.

v. 33-42. El Alba continúa su apresurada actividad y con su luz dota de color las faldas de las montañas. En actitud humana y prosaica, el Alba repetidamente bosteza y estornuda, pues la madrugada fría, le produce un momentáneo resfriado.

Bordó de plata las espumas canas  
 De los ríos undosos,  
 Y de los turbios charcos cenagosos 45

---

<sup>243</sup> Breve composición musical para cantar en las iglesias que regularmente se forma sobre algunas palabras de la escritura. *DRAE*.

Oyó callar las ranas,  
 Cantaron los silgueros  
 Y callaron los grillos  
 Con los pájaros tristes y agoreros,  
 Verbi gracia lechuzas y cuclillos,<sup>244</sup> 50  
 Los montes y las lámparas dexaron,  
 Y a las hondas cabernas se baxaron.

v. 43-52. Es imagen muy gongorina, pues constituye una imagen del mundo natural descrita en términos brillantes, plásticos y con elementos mitológicos, aparece la luz del alba en los ríos. Aunque ya había hablado del mundo animal, Salazar en esta ocasión detalla la oposición entre animales nocturnos que ya se ocultan – ranas, lechuzas y cuclillos- y diurnos que comienzan su actividad - silgueros-. El autor, dentro del aparente desorden coloquial, ordena el poema en cuatro unidades cronológicamente, no sólo externamente. El orden, si bien no es estricto, se prolonga hacia la descripción interna, primero despierta el mundo físico, luego por el animal, pasa por el humano descrito a continuación, y acaba en el personaje principal que aparece versos adelante.

Ya empezaban las voces y bullicios  
 De los viles mecánicos oficios,  
 Si no en valor, en el trabajo iguales; 55  
 Y el de los oficiales  
 Al canto de los pájaros ayuda;  
 Pues cada qual canoro la saluda  
 Con blanda voz, que al Zéfiro<sup>245</sup> regala,  
 Con la dulce canción de lili, lala. 60  
 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, 65  
 Poniendo en el tablero  
 Las escondidas luces;  
 Arremedando al Cielo los capuzes<sup>246</sup>  
 La clara luz del día,

<sup>244</sup> Ave trepadora, poco menor a una tórtola. *DRAE*.

<sup>245</sup> Viento suave y apacible. *DRAE*.

<sup>246</sup> Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola que arrastraba, que se ponía encima de la ropa y servía para lutos. *DRAE*.

Las figuras del Mundo descubriría.  
 La comparacioncilla tiene gala,  
 Y aunque lo diga yo, no ha estado mala.

70

v. 53-72. Hacia las primeras horas de la mañana se oyen los trabajos mecánicos, catalogados y desdeñados entonces como artes serviles, a diferencia de las liberales. Salazar reivindica la igualdad en trabajo de estos menesteres. Continúa describiendo al canto de los pájaros acompañando a los oficiales, de acuerdo a su jerarquización gremial. En el verso 63, el autor introduce una comparación para darle profundidad a su descripción y la imagen que proporciona es la del teatro, muy en consonancia con el título y la imagen del mundo como gran teatro.

En el verso 71 y 72, aparece una voz personal, en una referencia metapoética que saca momentáneamente al lector del acto descriptivo y lo lleva al momento de elaboración y valoración del poema, con el autor. Este tipo de reflexiones acerca de el momento de la composición serán muy importantes, pues ese contrapunteo de palabra y pensamiento es lo más valioso de este tipo de composiciones. Además pareciera que nuestro autor se ve comprometido a insertar ciertos requisitos dentro de su poema, y al hacerlo, muestra cómo se estructura discursivamente un poema barroco: aquí nos marca la necesidad de una comparación y lo afortunado de ésta. La voz narrativa que describe al principio de la Estación primera, también es la voz metarreflexiva que se actualizará de vez en cuando y se integrará en la voz del amante desdeñado que aparecerá posteriormente, pues todavía no despierta. Como quiera que sea, esta constante actualización de voz poética evidencia la urgencia de hacerse presente en el poema y de hacer pautas de lectura convenientes al estilo personal del autor y no dar pie a ambigüedades.

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,

75

Y es porque ya también se recogían Amantes y ladrones.	80
Entonces se escondieron las Estrellas Debaxo de los montes y los cerros, Sin ossar, de la Aurora a las centellas, Maullar los gatos, ni ladrar los perros. Y al callar ellos, con canoro pico	85
Al matutino albor cantava el gallo Al compás del relincho del cavallo Y al acorde rebuzno del borrico, Cuya música, siéndole importuna, Hizo apeaar del coche a Doña Luna, En que se paseó la noche entera, Y mandóle meter en la cochera, Con ser tiempo de río. El Alva, pues, mirando ya vacío	90
Uno y otro Orizonte, Y que Pyrois y Etonte, <sup>247</sup>	95
Dos cavallos del Sol Napolitanos Venían abollando con las manos Del sossegado Mar la tersa plata, Cada cual 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	100
Que le iban enseñando los Luzeros.	105

v. 73-106. En esta larga estrofa, Salazar trata dos imágenes por separado. Primero, de las casas donde ya no estaban encendidas las velas, el autor pasa a ilustrar que tampoco están ya los moradores de la noche, los alguaciles y los porquerones. Aunque el primer término queda claro, el segundo, *canalla vil de porquerones* no lo es tanto. Desde luego, se refiere a un término peyorativo, pero no parece que sean cerdos, o ladrones (en todo caso, la oposición natural a alguaciles). No parece que sean ladrones porque éstos vienen a continuación explícitos en la dupla de humanos habitantes nocturnos: amantes y ladrones, que

<sup>247</sup> Salazar menciona dos de los cuatro caballos del Sol, de *Las Metamorfosis* de Ovidio, los otros dos son Eoo y Flegonte.

nos evoca al *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz: aún el ladrón dormía / aún el amante no se desvelaba.

Segundo, a partir del verso 81 retoma la descripción del mundo natural, escondiendo las estrellas y mostrando el silencio de la naturaleza, roto por el canto del gallo, el relincho del caballo y el rebuzno del borrico. Este escándalo destemplado molesta a Doña Luna (otro personaje alegórico, más quisquilloso que el Alba) y le hace abandonar y guardar el carro donde se paseó la noche entera. El verso 93 no resulta claro: si por ser tiempo de río, se refiere a tiempo de lluvias, posibles inundaciones o algún otro factor. A pesar de la coloquialidad y prosaísmo del poema, la visualización por parte del Alba de dos caballos del Sol, marcando, abollando con sus cascos el reflejo del mar, no deja de ser una imagen plástica afortunada, con profundas reminiscencias gongorinas. Con *Pyrois* y *Etonte*, el autor inaugura el tratamiento del mundo mitológico (que tratará con asiduidad) en esta primera parte. El Alba, sujeto muy alejado del verbo en el verso 101, vuela hacia las regiones que la noche va abandonando, (marcada por el oxímoron apagadas luces) guiada por los caminos que le marcaban los luceros.

Iba llorando y sola  
 A despertar su llanto y su trabajo  
 A los que, pies con pies y boca abaxo  
 Del Mundo habitan la otra media bola, 110  
 Que Antípoda se llama.  
 Entonces yo, saltando de la cama,  
 Que duermen poco los enamorados,  
 Afligidos de pulgas y cuydados,  
 Salía a gozar del día; 115  
 Que, como el Conde Claros, con amores  
 Reposar no podía.  
 Calçándome escarpines<sup>248</sup> y calcetas,  
 Si es que suelen traerlos los Poetas,  
 Acabé en la golilla<sup>249</sup> y el sombrero, 120

<sup>248</sup> Calzado interior de estambre u otra materia, para abrigo del pie y que se coloca encima de la media o calcetín. *DRAE*.

<sup>249</sup> Adorno hecho de cartón forrado de tafetán u otra tela negra, que circundaba el cuello y sobre el cual se ponía una valona de gasa u otra tela engomada o almidonada, usado antiguamente por los ministros togados y demás curiales. *DRAE*.

Y compelido de un dolor severo, Me salí por aquessos andurriales; <sup>250</sup> Y dexándome atrás los arrabales, Ya que me vi en el campo a Cielo abierto, Movido de un amante desconcierto,	125
Fui por el prado, chamelote o raso, Diziendo mil amantes desatinos Que no dixo más tierno Garcilaso. ¿Por qué y por qué, decía (¡Oh dulcísimo bien del alma mía!) Cuyos ojos divinos Quizás tiene cerrados El dulce, blando y apacible sueño Porque aun en él no mires mis cuidados; Por qué y por qué conmigo zahareño <sup>251</sup>	130 135
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.	140

v. 107-140. El Alba se dirige *llorando y sola* hacia los confines de la esfera terrestre. Al decir *la otra media bola, que antípoda se llama*, Salazar comienza a usar un recurso cómico básico, el de las verdades de Perogrullo, que seguirá con asiduidad. Las verdades de Perogrullo tienen un efecto inverso al proceso de dificultad gongorina por medio de la descripción, y dan fin a la perífrasis. En el verso 112 finalmente aparece la voz lírica que se identifica explícitamente con la del autor (además de la pauta del título) y de inmediato comienza a hacer la burla de la figura del amante y del poeta, pues el protagonista tiene ambas condiciones. Las molestias fisiológicas que le causan las pulgas son una causa de sus penas, la otra molestia sentimental, es el amor. El poeta-amante se despierta y se viste, evidenciando su baja condición, con el condicional en los escaarpines, de lo que se infiere que posiblemente, hayan sido costosos y de difícil acceso para los pobres poetas. Sale por un paraje extraviado (es decir, vive en un arrabal) a caminar y meditar sus amores. Aquí aparece la importante tradición petrarquista del *homo viator*.

<sup>250</sup> Paraje extraviado o fuera de camino. *DRAE*.

<sup>251</sup> Desdeñoso, esquivo, intratable o irreductible. *DRAE*.

personaje poético, paradigma del enamorado errante, hastiado del mundo y acosado por el desengaño, que busca el consuelo y el olvido en la soledad de la Naturaleza. Este personaje, que aparece en una trayectoria ininterrumpida en la poesía del Renacimiento, hasta convertirse en el héroe de las *Soledades* de Góngora, es el peregrino de amor.<sup>252</sup>

Del romance medieval, aparece el personaje del conde Claros de Montalbán cuyos primeros versos dicen: Media noche era por filo/ los gallos querían cantar,/ conde Claros con amores/ no podía reposar. Esta figura de nobleza, funciona para posteriormente contraponerlo con la imagen degradada y risible del poeta. “El humor satírico dirigido hacia sí mismo humaniza al sujeto poético y permite al autor representar sus vicios y virtudes entre bromas y veras”<sup>253</sup> Tal vez hayan sido ciertas las penurias económicas de nuestro autor, tal vez haya sido mero recurso retórico, es difícil saberlo, pero funciona como una construcción siempre opuesta a la figura del noble caballero, precisamente porque el recurso humorístico parte de la contraposición entre el estilo literario grave y elevado.

Una vez que el amante se encuentra en un lugar propicio (como el prado) expresa sus *mil amantes desatinos/ que no dixo mas tierno Garcilaso* evidenciando su deuda como referente inmediato y, por otra parte, la superación de Garcilaso para referir males amorosos. A partir de este momento, también indica que usará el petrarquismo como clave sistemática de las quejas amorosas. El poeta le pregunta a su dama por sus desprecios y utiliza la prosopopeya del sueño, quien *cierra* los ojos de su amada a esas horas, así que no es madrugadora. A continuación, nuestro autor se vale de un chistecillo por equívoco del verbo *ver* que también está en otras poesías burlescas suyas: que si su dama quiere verlo muerto, primero quedará ciega.

<sup>252</sup> Robert Jammes, introducción a Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 2001, p. 48.

<sup>253</sup> María A. Salgado. “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración” en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995, Centro Virtual Cervantes, p.214.

Dime, bella homicida,  
 lleve el diablo tu vida,  
 ¿Es delito adorarte?  
 ¿No quería Belerma a Durandarte?  
 ¿Dulcinea no amava a Don Quixote, 145  
 Y la Reyna Ginebra a Lançarote?  
 Y aunque no los iguale en bizarría,  
 ¿Angélica la Bella no moría  
 Por un alarbe<sup>254</sup> como fue Medoro?  
 ¿No soy cristiano yo, y él era moro? 150  
 ¿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? 155

v.141-155. La variedad de vías de la voz poética y la constante actualización de la voz del autor es otra constante en *Las Estaciones del Día*: igualmente refiere la narración descriptiva, que se festeja versos, o le habla a su dama. Finalmente, el título indica la dedicatoria a la amada y todo el poema tiene rasgos epistolares donde el poeta se actualiza con asiduidad, al estilo de la silva anterior a las *Soledades*. En esta pequeña estrofa, el amante hace comparaciones entre él y los representantes masculinos de diversas parejas (mitológicas y literarias). Se encuentran en primer lugar, representantes bizarros y galanes, como Belerma y Durandarte, Ginebra y Lanzarote, parejas de la mitología caballeresca. A éstos, les añade Dulcinea y Don Quijote. De esta pareja resalta la intertextualidad de las referencias para este tiempo, que nutre a la par que la mitología a este tipo de poesía paródica. Esta referencialidad implica que la figura del Quijote ya estaba codificada desde entonces como un clásico y que, ya era un personaje “tipo” determinado para este momento.

Esta riquísima fuente de parejas da la oportunidad de una doble burla, de las parejas y por igual, del poeta: en su comparación y de pasada, se sabe no agraciado, pero sí cristiano y tuerto. En las comparaciones siguientes, la virilidad está reñida con la belleza de la dama: en la comparación de Angélica la Bella y Medoro, es patente la discriminación que existía contra los árabes y todo el

<sup>254</sup> Término peyorativo para árabe. Hombre inculto y brutal. *DRAE*.

mundo no católico, como tratara *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega. Menciona a la hermosa diosa Venus, casada con el feo Hefesto, quien era cojo y estaba cubierto de hollín en tanto su oficio de herrero del Olimpo.<sup>255</sup>

Pasife ¿no se andava desalada  
De vacada en vacada  
Tras un toro mohíno?  
¿Será mejor un Toro que un Cochino?  
Semíramis, si llegas a mirallo 160  
Diz que quiso a un cavallo;  
Pues di ¿porqué me das tanta molestia?  
¿No seré yo mejor, bestia por bestia?

v.156-163. Continuando con su enumeración, evoca a Pasifae y Semíramis, cuyas historia fueron también retomadas por Lope de Vega para defender con el bestialismo, la integridad varonil en cualquier circunstancia, pues en *El Perro del Hortelano* (1618) Anarda dice a Diana: “Si Pasife quiso un toro/ Semíramis un caballo/ Y otras los monstruos que callo/ por no infamar su decoro/ ¿Qué ofensa te puede hacer/ querer hombre, sea quien fuere?”<sup>256</sup> La historia de Pasifae recuerda el hechizo de que ésta fue objeto para enamorarse de un toro blanco y engendrar así al Minotauro. La de Semíramis, refiere la historia de una reina Asiria que fundó, entre otras ciudades, Babilonia. Conquistó Egipto y Dante la tuvo como emblema de vida licenciosa, violenta y lasciva en la *Divina Comedia*<sup>257</sup>. El poeta se alude en comparación al toro, con un cochino (imagen reiterada en la poesía festiva de nuestro autor), quien utilizaba el rebajamiento a bestia para provocar hilaridad. Con todo, la animalidad no es un recurso agresivo, pues en la comparación, el poeta resulta “favorecido”.

¿Quieres, como Aretusa desdeñosa,  
Que por huir a Alfeo 165  
(Que Al feo huyes también, pues me aborreces)  
Verte mudada en fuente presurosa,

<sup>255</sup> Angel Ma. Garibay, *Mitología Griega*, México, Porrúa, 1993, p. 15

<sup>256</sup> Lope de Vega. *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*. Edición de A. David Kossof, Madrid, Clásicos Castalia, p. 62.

<sup>257</sup> Dante Alighieri. *Divina Comedia*, Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, México, Red Editorial Iberoamericana, p.105.

Y lo que antes en carnes, mi deseo  
 Busque después en pezes?  
 Pero tus esquivezes, 170  
 Como a Anaxarte, en roca han de mudarte;  
 Mas ¡ay cari-raída,  
 Que aún sin estar en nada convertida,  
 Eres mucho más roca que Anaxarte!  
 Pero tú, hijo de Marte, 175  
 Amor cruel y fiero,  
 En fin, de un Dios Guerrero  
 Engendrado y nacido  
 Para nocibos fines,  
 Para daños, estragos y temores, 180  
 Entre el tintirintín de los clarines  
 Y entre el tantabalán de los tambores;  
 A ti, digo, Cupido,  
 De Majestad tirana y absoluta,  
 Hijo de Venus y de sus maldades, 185  
 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 alvedrío,  
 Que no le quiera suyo y no sea mío? 190

v. 164-190. Complementa con comparaciones festivas de la dama –quien por el título sabemos que se llama Marica- con dos figuras mitológicas femeninas que experimentaron metamorfosis por esquivas: Aretusa y Anaxarte. Convertidas en fuente y piedra, respectivamente. Aretusa, en su huída de las pretensiones amorosas del río Alfeo, se convierte en fuente donde es alcanzada finalmente por el río en afán de materializar su amor. Salazar añade otro gracejo cuando alude al calambur ocasionado por el juego de palabras del nombre del río Alfeo, con el artículo mas preposición *al* y el adjetivo *feo*, aplicándoselo a él mismo. Anaxarte evoca la historia de una ninfa de Chipre amada por Ifis, quien en su desesperación, se ahorcó a la puerta de la casa de su amada. Anaxarte contempló la tragedia sin inmutarse y Afrodita la castigó convirtiéndola en piedra y así, su nombre simbolizaba la frialdad erótica. También fue tratado por Lope de Vega en *La Hermosura de Angélica*: Que ve un prado taray mostró esculpida/ Anaxarete en piedra convertida/ “Assí tengas el fin” dice un letrero/ que una

moldura ocupa en letras claras.<sup>258</sup> Cierra este periodo de comparaciones diciéndole a Marica, que ya está hecha piedra por ser tan esquiva. Ya que no puede hacer ceder a su amada, el poeta conjetura que las deidades son culpables por los desprecios de su dama. Arremete contra el dios del Amor, Cupido, utilizando la pronomiación – que si hijo de Marte, dios de la guerra y de Venus *veleta de las deidades* hasta que el circunloquio, acaba en sonoro insulto al dios del amor. Llama a Cupido *hijo de puta*, pues el gusto amoroso de la diosa, efectivamente era versátil: Ares, Poseidón, Hermes, Dioniso, Anquises, Adonis, Butes, etc.<sup>259</sup> La paradoja del amante, es que Amor le ha quitado su albedrío y su amada lo desprecie.

Dime, mocososo ¿fuera maravilla  
Que me mirara un poco cariñosa?  
¿Conmigo solo quieres ser injusto?  
¿No sabes tú, que no ay muger hermosa  
Que no tenga mal gusto? 195  
Pues si de mí se huviera enamorado,  
¿Qué peor gusto pudiera aver hallado?

v. 191-197. Llama mocososo a Cupido pues, efectivamente, es término peyorativo para un dios-niño, como usó Velázquez en la pintura. Hay que resaltar que en este tipo de donaires burlescos el ataque y el rebajamiento se aplican con asiduidad a personajes mitológicos. Esto no era ninguna novedad para la poesía de entonces. De este tipo de ataques a personajes inexistentes, es que lo burlesco se percibe como inocuo, aunque en la caracterización de los personajes subyacen elementos de valoración cultural, debajo de la actitud juguetona. Se adivina una crítica (no hiriente) a la dinámica de las relaciones amorosas (la moralidad aplicada contra Venus, por ejemplo) y a las sinrazones e intereses de la dama, como veremos a continuación.

Y si la descarada

<sup>258</sup> Lope de Vega *Elegía a la muerte de Don Diego de Toledo*, Ed. de Joaquín de Entrambasaguas, disponible online: [descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/80227241767488832532279/028766\\_0024.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/80227241767488832532279/028766_0024.pdf)

<sup>259</sup> Angel Ma. Garibay, *op. Cit.*, p. 14-17.

Fuera, como muger, interessada  
 (Que no lo es su belleza), 200  
 ¿Quién como yo, le ha dado más riqueza,  
 Pintando sus cabellos y su mano?  
 ¿No sabes tú, tirano,  
 Que, ya fuese de gracia u de justicia,  
 Mis versos liberales 205  
 A Milán apuraron los cristales,  
 Y el azavache agoté a Galicia?  
 Tanto, que por la dulce mi enemiga,  
 Ni de uno, ni otro se hallará una higa.

v. 198-209. Aunque la belleza de las mujeres no es interesada, ellas sí lo son. Elabora una prosopopeya con la belleza, para afirmar que las mujeres deliberadamente son interesadas. En esta estrofa, interpelando a Cupido, el poeta menciona algo que es un tópico de defensa de su pobreza: poseer las riquezas es describirlas, otro modo –único para el amante pobre- de adueñarse de ellas. Este recurso de metaforizar las bellezas de la dama por minerales de gran valor es una pequeña burla del reiterado recurso petrarquista que describe a la mujer por medio de metales y piedras preciosas, indicando con ello el cansancio de este modelo. Por sus “versos liberales” (de las artes liberales, no serviles) se han terminado los cristales de Milán y el azabache de Galicia. Aquí comenzará la acumulación de motivos minerales que eran usuales por el petrarquismo para describir a la dama. Este recurso aunado al desprestigio de los poetas, estaba tan manido para entonces, que ya Miguel de Cervantes en las *Novelas Ejemplares* (1613), se burlaba de él en voz de *El Licenciado Vidriera*:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y lo que lloraban eran líquidas perlas (...) y que

todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza.  
Estas y otras cosas decía de los malos poetas, que de los buenos  
siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna.<sup>260</sup>

Y despreciando aquestas buxerías, <sup>261</sup>	210
¿No fueron tantas mis galanterías, Que ofrecí a su belleza por despojos Dos carbunclos pintándola los ojos, Siendo assí, que de piedra tan preciosa Sola una tiene el Turco, por gran cosa?	215
¿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 oy día muy sobrado...	220

v. 210-220. Y si el azabache y los cristales fueran poco, el poeta ofreció a su belleza por poca cosa, “dos carbunclos”, es decir, dos piedras preciosas para dibujar sus ojos. Y si el Turco Solimán tiene una piedra (la Mecca) como gran tesoro, él ofreció dos...continúa la acumulación de motivos, esta vez refiriendo perlas y rubíes, elementos minerales típicos del repertorio petrarquista. Como si describir joyas fuera gastarlas literalmente, dice que ella es loca porque no ha reconocido este tributo, y él, es bobo porque de haberse “ahorrado” tantas riquezas que despilfarró inútilmente, estaría en la opulencia.

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Aquí llegava, cuando                  |     |
| 2. Vi que, dándome el Sol en la mollera, |     |
| 3. El discurso se me iba calentando;     |     |
| 4. Pues ya Febo mediaba su carrera,      |     |
| 5. A quien llamó Cenit la Astrología     | 225 |
| 6. Y los doctos llamamos Mediodía.       |     |

v. 221-226 Esta parte advierte el regreso al discurso principal, y cierra la estación primera cuando el poeta recibe el rayo del sol directamente sobre la cabeza. Para darle un toque mitológico, menciona al carro de Febo, es decir, el carro del sol, que ya llega a la mitad de la bóveda celeste. En una inversión de términos incluye un

<sup>260</sup> En *El Oro del Barroco*, Op. Cit., p. 42, 43.

<sup>261</sup> Mercadería de estaño, hierro, vidrio, etc., de poco valor y precio. *DRAE*.

término ordinario por un docto y recurre a la verdad de Perogrullo, que consiste en decir algo implícito en lo que se acaba de nombrar, recurso que utilizará a partir de este momento con frecuencia.

### 3.3 Estación Segunda del Mediodía

#### Discurso Segundo

#### SILVA II

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 hazer, ya que no comen, 5  
 Si bien dirán que salen imperfectas  
 Las cláusulas sonoras;  
 Y aquesto lo colijo  
 De que Góngora dixo  
 Que él escribía *en las purpúreas horas* 10  
*Que es rosa el Alva y rosicler el Día*  
 De que se infiere, que tal vez comía.

v. 1-12. Iniciando el mediodía, menciona los beneficios para los poetas de escribir en esta *estación ardiente*. Deben escribir, aunque sea de forma deficiente, *ya que no comen*, es decir, ya que son pobres y no tienen manera de sustentarse, deben contentarse con alguna actividad “productiva”. Para señalar la hora a la que escriben los buenos poetas (los que sí comen) toma los versos 3 y 4 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, concretamente de la dedicatoria al conde de Niebla. Ya que Góngora es tan buen poeta, se infiere que tal vez, a diferencia del autor, sí componía sus *rimas sonoras* con estómago lleno. Esta referencia metapoética a Góngora manifiesta la inserción de cultura poética dentro del cánón que maneja el autor, como si fuera una especie de cita comentada. Por otro lado, manifiesta la omnipresencia gongorina como referente de la buena poesía de entonces. Aunque para este tiempo, la pobreza de los poetas ya es un tópico, la insistencia de no tener para comer será reiterada por nuestro autor, como clave

burlesca pues mediante este recurso prosaico y risible busca acercarse a su lector.

Recogíanse ya los segadores Debaxo de las sombras más vezinas, Dexando ociosas hozes y dediles, <sup>262</sup>	15
Y huyendo los ardores, Hazían de los árboles cocinas, Con prevención de botas y barriles, Cuyo dulce licor templó su anhelo Y alivió su trabajo,	20
Mirando el triste jarro boca a baxo, Mientras que le chupa mira al Cielo. Ya con rápido buelo La rema de los sauzes pretendía La turba de calandrias y silgueros,	25
Y al fondo chapuzando iban los pezes. En vez de dulces páxaros, se oía La música canora de morteros Y la suave solfa de almirezos. <sup>263</sup>	30
El viento, que otras veces, Con el ruido, en la selva pone grima, <sup>264</sup> Y haze que el roble más robusto cruja Y que el abeto más valiente gima, Metido en la Cartuja <sup>265</sup>	35
Tal silencio en los bosques observava, Que, aun sintiendo abrasarse, no soplava.	

v. 13-36. En estos versos comienza la amplia descripción del cese del trabajo en el campo para el almuerzo a mediodía. Este es uno de los fragmentos en donde se evidencia la parodia de una escena al mismo modo que las *Soledades* gongorinas. Aunque no están en igualdad de acciones, aparecen, en vez de cabreros, segadores, que dejan a un lado sus instrumentos de trabajo, y huyendo del calor del sol ardiente, se dedican a cocinar a la sombra de los árboles, bien provisionados de vino en botas y barriles. Las aves poblaban los sauces y al fondo se oían los chapuceos de los peces. Este barullo fue interrumpido por el

<sup>262</sup> Funda de cuero o de otra materia que se pone en los dedos para que no se lastimen o manchen. *DRAE*.

<sup>263</sup> Mortero de metal, pequeño y portátil, que sirve para machacar o moler en él. *DRAE*.

<sup>264</sup> Grima: Temor muy intenso. *DRAE*.

<sup>265</sup> Cartuja: Monasterio o convento de la orden de la Cartuja. *DRAE*.

ruido del trajín de la preparación de los alimentos. El mismo viento, que siembra miedo en la selva, haciendo que los árboles más robustos crujan y giman, está metido en un monasterio de la orden cartuja – al parecer, Salazar insertó el término por una necesidad meramente métrica, pues la palabra no tiene ilación contextual- donde se refugia, abrasado por el calor y no sopla en ese momento.

La conformación de este tipo de escenas descriptivas es inherente a la conformación de la silva. En este fragmento, curiosamente, el amante permanece como mero espectador y tan sólo se limita a describir la escena. También este característico escamoteo de la voz narradora, se percibe la contrafacta de las *Soledades*, aunque por versos adelante se aclarará que el narrador está dentro de esta escena. La escondida presencia del viento, humanizado (abrasado y sin soplar) por medio de prosopopeya y la presencia tanto de peces (mundo acuático) como de aves (mundo aéreo), son las presencias representativas del orden del mundo natural. Con regularidad desde la estación primera y mayormente en esta estación, existen descripciones cerradas con la frase prepositiva *en fin*, dicha frase posee una función discursiva determinante: al parecer, es un recurso de oralidad para insertar apreciaciones conclusivas en la primera persona que domina el poema, a modo de resumen. Operan como si el narrador, cansado del circunloquio, intentara ser contundente usando términos coloquiales.

Y en medio de esto, el pescador de caña  
 ¡Con qué paciencia extraña,  
 Con qué pachorra que se está en la orilla  
 A ver qué pege pilla! 40  
 ¡Oh gana de comer, a lo que mueves!  
 Que cuando 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! 45  
 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 el calor y la congoja, 50  
 En vez de pezezillo,

Viene a pescar el triste un tabardillo.<sup>266</sup>

v. 37-52. Como icono del mediodía, Salazar describe a un pescador que lo sorprende con su inusitada paciencia. Es impresionante el no-hacer del pescador para comer, según el autor. Mientras describe el calor del sol quemando sobre el pescador, viendo la oportunidad, inserta el v. 52 de la Soledad Segunda, y Salazar se festeja la ocurrencia de “pescar” un verso, afirmando que es bueno tomar aquello que provea la memoria, mientras su personaje no pesca ningún pez y acaba insolado. Otra vez se hace notar la importancia de la memoria de versos ajenos para elaborar una poesía a finales del XVII y aumentar la comunidad de referencias entre lector y autor. Por otro lado, hay diversos personajes en este poema que fallan en su aspiración, desde la Aurora, al pescador, mientras el zalamero autor, transita por distintos escenarios del teatro de la vida humana, luciendo su ingenio, realzando, coloreando festivamente aquí y allá. Subrepticamente, saliéndose con la suya, aunque claro, la inflexible dama nunca lo favorece, ni con una benevolente mirada.

La cansada chicharrada	
De pizarra en pizarra:	
¡Oh lo que puede un duro consonante!...	55
No dexa caminante,	
Con música molesta,	
En la arboleda descansar la siesta;	
Ni a la mula cansada,	
Que de algún tronco atada	60
Jadeando está, y pensando su trabajo,	
Mirando al suelo y siempre boca a baxo;	
Que de esta propiedad haze escrutinio	
En lo que escribe de animales Plinio.	

v. 53-64. En estos versos adereza su descripción del medio natural del mediodía por otros habitantes diurnos en el campo: menciona a las cigarras que brincan de una piedra a otra. La dificultad de rimar chicharrada lo hace evidenciar la entrada del término pizarra por meras exigencias sonoras: ésta es otra de las dificultades que debían sortear los poetas áureos. Las cigarras hacen un ruidillo molesto que

<sup>266</sup> Insolación, malestar o enfermedad. *DRAE*.

no deja descansar ni a los caminantes ni a una mula jadeante que obedece el precepto de Plinio el viejo, en la *Naturalis Historiae*, en tanto que los cuadrúpedos miran hacia abajo. La inserción de Plinio revela también las exigencias poéticas de alguna referencia erudita de vez en cuando.

Ya imitaban del hombre la fortuna,	65
Bolteando en el hogar los asadores,	
Trágico teatro de la muerte polla,	
Y en los aparadores	
Los choques de cucharas y de platos	
Avisaban los pages y los gatos,	70
Para ser combidados de la olla,	
O sólo los relieves;	
¡Oh qué guerras no leves	
Se travarón tal vez en los mirones!	75
Pues ¿cuántos moxicones	
A un page habrá costado,	
Sobre quitar el plato que le gusta?	
Que sólo en esto sirve con cuydado;	
Si bien la guerra es justa	
Con aquel que a quitársele arremete,	80
Aunque aya algún chichón de algún cachete;	
Que es sentencia de pocos mal seguida,	
Que no se ha de reñir por la comida.	
Los mismos animales	
Nos dan doctrinas tales,	85
Si vemos de la cólera el exceso	
Entre perros de casa, por el hueso	
Dándose formidables dentelladas,	
Y los gatos, atrozes uñaradas;	
¡Con qué pensión, oh vida, te mantienes!	90
Ya, en fin, por las sartenes,	
Donde algo se freía,	
Preguntava el vezino si llovía,	
Y fuéle respondido	
Que el freír al llover es parecido.	95

v. 65-95. En este apartado se advierte la tendencia barroca de moralizar mediante escenas cotidianas. Vemos a continuación lo que sucede mientras quema el sol y se preparan los alimentos del almuerzo en el campo. Aquí el valor burlesco radica precisamente en decir que la fortuna del hombre -asunto grave, trascendente- sufre volteretas como las que da un pollo asándose de uno a otro lado. El asado

de un pollo se eleva así al grado de tragedia avícola, pues la muerte en sí misma, es un drama. El sonido de cubiertos da aviso a criados jóvenes y gatos que es hora de ser *combidados de la olla*, o por lo menos, de los restos. Las rencillas por la comida son para Salazar *guerras no leves* pues a pajes les ha costado golpes incluso, hurtar el plato de su antojo, aunque la guerra con el dueño del plato en cuestión sea justa, insertando un aforismo, afirma que pocos siguen el consejo de no pelear por la comida. De paso, Salazar menciona que sólo para quitar lo platos y comerlos, los pajes sirven con cuidado.

Entre estos habitantes menores de la tarde, se encuentran los perros, maestros en pleitos por la comida. Los perros con los dientes y los gatos con las uñas, muestran que la vida pide esfuerzos bélicos para mantenerse. Contrario a las *Soledades*, que ensalzan la vida bucólica sencilla, apartada y execran la hipocresía y afectación de la vida cortesana, aquí Salazar y Torres nos muestra que hasta en las actividades básicas del campo está presente la pugna, el reto y la discordia.

Finalmente, cierra con una imagen conclusiva que retoma la escena inicial, de sartenes y cocinas, que es fácil identificar por el *en fin*, que ya se había mencionado. Al sacar una escena cotidiana y simple llevándola al ámbito serio, y de paso moralizando con un dicho, se logra la clave burlesca. Esta tendencia es recurrente asimismo, versos adelante.

Marchitos los colores	
De las pintadas flores,	
Y dobladas las hojas de las hiedras,	
Descubrieron las piedras	
Que vistieron lozanas;	100
Y ya las ambiciones cortesanas	
Dexavan reverentes sumisiones	
De los que en diferentes pretensiones	
Beben el aire en esperanças vanas,	
Del Aura popular Camaleones.	105
Cessava la linsonja, siempre grata	
Al necio poderoso,	
Bolviendo el pretendiente pobre a pata,	
Cansado y caluroso,	
Por vivir en la cola de la Villa,	110

Buscando alguna orilla  
 Que le haga sombra, huyendo las Plazuelas,  
 Dando al Diablo la capa y la golilla:  
 Mas ¿dónde, oh pluma, remontada buelas  
 Y te estás desvelando, 115  
 Cuando todos roncando  
 Y en apacible sossegado sueño  
 Durmiendo están la siesta?  
 Sosiega un poco en tu pasión molesta;  
 Pero no puede ser, que el dulce dueño 120  
 De mi cansada vida  
 Tirana me convida<sup>267</sup>  
 A que asista a su mesa mentalmente,  
 Y sus acciones todas pinte y cuente.

v. 96-124 Con estos versos cierra la escena de la comida en el bosque y comienza el tratamiento de la amada en sus actividades a esas horas. Con manifestar que desaparecieron los colores de las flores y que las hiedras retiraron sus hojas de las piedras donde yacían, Salazar muestra que las apariencias se van desvaneciendo desde esta temprana hora, pues luego de comer, sobrevienen las lisonjas cortesananas *al necio poderoso*. Es entonces cuando aparece nuevamente el narrador-amante, diciendo que **vuelve** el pretendiente, es decir, él mismo. Podría pensarse que volvía de la escena donde se trabajó, comió y lisonjeó al necio poderoso, o que simplemente, regresaba de otro lado y pasó por la escena. Esta indeterminación se origina porque la primera persona prácticamente desapareció desde el verso 223 de la estación primera. Es cierto que hay referencias metapoéticas en esta estación, pero hasta el verso 108 es que aparece nuevamente nuestro personaje. Aparece acalorado y caminando mucho pues vive a orillas del poblado, así que remata su pobreza por dos estados: la pecuniaria y la de ser digno de conmiseración. Tanto es el calor que avienta lejos de sí la capa y la golilla, esto es, el cuello blanco de tela rizada que se llevaba antiguamente. En ese momento, mientras anda a pie, su inspiración vuela, mientras todos duermen. Como amante, sufre la pasión amorosa perdiendo

<sup>267</sup> La inconcordancia de género está así en el original. Debería ser: Pero no puede ser, el dulce dueño/ de mi cansada vida/ Tirano me convida. Esta errata aumenta la indefinición de a quién se refiere, si a Amor o a Mariquilla.

su voluntad, así que se infiere que Amor, el poderoso dueño, lo incita a pintar ahora las actividades de su amada (el medio retórico de víctima lo usa siempre para referir penas de amores). Así que hacia allá enfila su pensamiento.

¡Qué loco es quien afirma 125  
 Que las damas no comen!  
 Aqueste exemplo tomen  
 De la golosa causa de mi pena,  
 Porque no solo come, pero cena.  
 Ya, tirana, te miro; 130  
 Que cuando no te debo ni un suspiro,  
 Das tu divino aliento  
 Al viento, ingrata (¡oh quién bebiera el viento!),  
 Soplando el caldo porque está caliente,  
 Y soplando y sorviendo juntamente, 135  
 ¡Quién fuera la escudilla!<sup>268</sup>  
 Mas dexaras de asilla  
 Por no tocarme con tus manos bellas,  
 Y se enfriaran las sopas sin comellas.

v.125-139 Desde el principio, aparece el argumento principal que el poeta ilustrará hasta el verso 176. El tópico referido de que las damas no comen, lo desmiente Salazar poniendo como muestra a su amada. Lo curioso de estos versos es que el poeta no se contenta pintando mientras su dama disfruta la comida, sino que además el amante aprovecha para “desear” insertarse en la placentera escena, aun a sabiendas de que sería rechazado. Con todo, en esta sensual escena de disfrute femenino, Salazar pretende “acercarse” físicamente a su dama. Al modo petrarquista, sabiendo de antemano lo infructuoso de su empresa, el amante desea ser viento y escudilla para recibir el aliento de Mariquilla, quien, si supiera la metamorfosis de su pretendiente, dejara la comida, con tal de no tocarlo.

Apenas toca el pan con los cristales, 140  
 Cuando, aunque sea moreno,  
 De mijo o de centeno,  
 Se hazen las rebanadas candeales;<sup>269</sup>

<sup>268</sup> Vasija ancha y de forma de media esfera, que se usa comúnmente para servir la sopa y el caldo. *DRAE*.

<sup>269</sup> Especie de trigo muy blanco y pan que con él se elabora. *DRAE*.

Y si un dedo le toca,  
 Amassado con leche va a la boca; 145  
 Mas como ni cuydado ni amor siente,  
 Come bonicamente,  
 Tanto, que el plato menos regalado,  
 No solo queda limpio, mas fregado.

v. 140-149. También a Mariquilla el poeta le concede ciertas transformaciones por medio de metáforas, pues sus manos son cristales y hasta el pan rústico se vuelve de trigo blanquísimo. Como esta dama no sufre penas de amores, come tan “bonito”, que deja los platos como recién lavados.

Si es dulce lo que come, es tan discreta, 150  
 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. 155  
 ¡Oh 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, 160  
 Pues sus dientes son nieve  
 Y sus labios son ascuas,<sup>270</sup>  
 Y ella está más contenta que mil Pasquas<sup>271</sup>  
 De saber que en su risa  
 En fuego o nieve es la prisión precisa. 165

v. 150-165. Salazar es muy cauto en este tipo de descripciones: su amada es golosa, pero nunca inserta imágenes desagradables que demeriten la belleza de su dama y además, erotiza el momento de la comida, pero en ambos juegos nunca se excede, logrando imágenes afortunadas de una joven comiendo feliz como se aprecia en esta ocasión: Mariquilla es contraria a las damas desfallecientes, melindrosas y en exceso aprehensivas. Lo mejor de esta escena es que Salazar nos presenta una joven gozosa, aún golosa y mantiene muy cerca el término culinario del erótico y sensual al contar emocionado cómo disfruta verla

<sup>270</sup> Cualquier materia sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama. Cosa que brilla y resplandece mucho. *DRAE*.

<sup>271</sup> Estar alegre y regocijado. *DRAE*.

lamerse los pulgares. Pues bien, Mariquilla no necesita servilletas, recurriendo a imágenes del repertorio petrarquista, su boca es un clavel y sus dientes, corales. En el típico juego de conjugar opuestos, ella tiene nieve en los dientes y ascuas ardientes son sus labios. Esta joven cuando ríe, conjunta en su boca fuego y nieve.

Dizen los hombres sabios,  
 Que, como siempre bebe con sus labios,  
 La vez que con la sed, Amor, la brindas,  
 Bebe siempre con guindas;<sup>272</sup>  
 Y aún mi afecto repara 170  
 Que su garganta es tan tersa y clara,  
 Que lo que bebe (¡raro disparate!)  
 Se trasluze al passar por el gazzate,  
 Como el Sol cuando passa por vidriera,  
 No hiziera más si de Venecia fuera. 175

v. 166-175. Continuando con la descripción de la amada, esta vez describe su modo de beber como el de una dama. Otra vez echa mano del petrarquismo y conscientemente, lo lleva al absurdo cuando pinta su garganta *tersa y clara*, traslúcida y nítida, como cristal veneciano, a través de la que se observa lo que ella bebe.

En fin, comen y beben las hermosas;  
 Aora ¡qué de cosas  
 Pudiera yo dezir de Cupidillo!  
 Pero aguarda, que tengo un gran cuydado,  
 Que ha cogido el palillo, 180  
 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;  
 ¡Ah fortuna cruel, que tal consientes! 185  
 ¡Que no naciesse un hombre monda-dientes!

v. 176-186. En el primer verso de este apartado cierra una vez más con la frase conclusiva, acabando el tratamiento de este tema. Inserta la frase de cupidillo para salir de la escena, inmediatamente regresa cuando observa que ella toma un

<sup>272</sup> Manifestar excesivo refinamiento en lo que se pide o hace. *DRAE*.

palillo y lo lleva a sus labios, que son rubíes, en recurso petrarquista de minerales valiosos. Esta vez, el poeta siente celos escandalosos de un palillo, y siguiendo la tendencia anterior a metamorfosearse con cada elemento y objeto que ella se acerca a la boca (excepto con el dedo, claro está, aunque tienen igualdad paradigmática), el desdeñado amante quisiera ser mondadientes para besar así a Marica.

Diré cosas atrozes;  
 Pero aora es preciso no dar voces,  
 Que ha dexado la mesa descompuesta,  
 Y creo que se va a dormir la siesta; 190  
 Y es cierto, pues se estrega las legañas  
 De las negras pestañas,  
 Que tienen los que adoran  
 Ojos, que de legañas se enamoran.

v. 187-194. A pesar de la descripción vivaz, es necesario que el lector recuerde que el poeta asiste a todas estas actividades de su dama mentalmente, esto es, ni siquiera dentro de la narración el amante construye la ilusión de ver directamente a su dama. Incluso, hace partícipe al lector de la escena, al decirle al lector *pero aguarda*, en el verso 179. Todo sucede dentro de la narración, y por esta característica dominante y unívoca sobre el texto, puede parecer un enorme diálogo teatral y efectivamente, para el avanzado siglo XVII, el teatro de Lope de Vega había añadido mucho de la frescura y dramatismo de la representación a la poesía lírica. En este pequeño apartado, pide silencio y se acerca (mentalmente) a verla tomar la siesta. Ciertamente, Mariquilla descansa bastante, pues despierta tarde y ya a mediodía está lista para otro receso.

Ya está dormida, y el Amor alerta; 195  
 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 mas culta de ronquidos) 200  
 Porque no la fatiguen los calores,  
 Mil alados Amores  
 Con ricas flechas y carcages ricos,

De las alas le forman abanicos,  
 Batiendo apresuradas 205  
 Las plumas matizadas  
 Para hacerla más viento;  
 Pero advertid (¡qué loco atrevimiento!  
 ¡Aún el oírlo espanta!)  
 Que una mosca le va por la garganta, 210  
 Y como mosca, en leche se ha quedado,  
 Y aún pienso que la mosca la ha picado.

v. 195-212. Dormida su dama, comienza a roncar, aunque el poeta, prefiere utilizar el término más culto para referir sus ronquidos, que impregnan con el perfume de su aliento, la almohada. Mil cupidillos, vestidos ricamente y cargando flechas, baten sus alas para darle aire fresco mientras duerme, pero ante el espanto del amante, una mosca se acerca a la garganta de Mariquilla, se queda *como en leche*, utilizando la frase retórica pero ya coloquial para el siglo XVII, para referir hiperbólicamente la blancura del cuello de la joven, y el alarma crece pues parece que la mosca le picó. Se hacer notar que Salazar, por medio del pronombre átono complementario *la*, realiza el complemento directo confundiéndolo con el indirecto, es decir, presenta el fenómeno peninsular del laísmo: *hacerla* en vez de hacerle, *la fatiguen* en vez de le fatiguen, *la ha picado*, en vez de le ha picado. Y más allá, se podría conjeturar que la mayoría de su léxico es peninsular, de acuerdo a lo visto aquí y más adelante, donde aparecerán giros eminentemente peninsulares, así que, por lo menos léxica y morfológicamente, no se encuentran señales de presuntos giros americanos en su realización lingüística.

Buela, pícara, buela;  
 Si fueras abejuela,  
 Que te engañara la açuçena hermosa, 215  
 No fuera grande cosa;  
 salamandra ardiente,  
 Que a sus rayos llegaras reverente,  
 Para vivir en fuego mas divino;  
 mariposa a quien forçó el destino, 220  
 Que en luzes viva y que de llamas muera;  
 Que a vosotras Marica lo sufriera,  
 Y hiziera de ello gala,

Pero ¿a una mosca? Vaya en hora mala,

v. 213-224. A continuación explica el rechazo hacia la mosca. Éste es un animal que dentro de la tradición poética, tiene un simbolismo negativo. El amante la urge que se vaya, pues no es abeja, salamandra o mariposa, ninguno de los animales que son atraídos y aún encandilados por la fascinación que irradia lo que los atrae. Con esos bichos sería fácil poetizar, pero con una mosca, sí que es difícil.

Mas perdonarla quiero,	225
Que en casa se crió de un alojero, <sup>273</sup>	
Y esta mosca venía de una pastelería,	
Y no es justo con ella ser crueles,	
Pues Marica se muere por pasteles.	
Ved con la gracia que la picadura	230
De la mosca se rasca con blandura,	
Con las uñas piadosas y crueles	
Aliviando lo mismo que maltrata;	
Y en campañas de plata	
Arando cinco sulcos de claveles,	235
¡Ay amantes fieles!	
Si sus uñas hermosas	
Señas dexan en sí tan lastimosas,	
Y esto es solo rascando, no os engañen	
Colegid lo que harán cuando os arañen.	240

v. 225-240. Ya que la mosca es animal de índole negativa, Salazar se inventa que la mosca se crió en casa de un alojero y viene de una pastelería, y ya que Marica se muere por pasteles, se entiende el gusto de la mosca. Y todavía el amante se enternece cuando la ve rascándose donde la mosca la picó: en juego de opuestos, las uñas son piadosas y crueles pues alivian la comezón al tiempo que matran la piel. Aprovecha para elaborar imágenes, pues sus uñas son de plata que rasga y deja surcos rojos, como claveles. Y si esto es rascando, imaginen lo que harán esas uñas cuando arañen. No se puede saber si Mariquilla ya arañó al amante desdeñado o éste sólo conjetura al tanteo. Se resalta que Salazar está buscando constantemente la novedad, el juego de opuestos y la ingeniosidad,

<sup>273</sup> Persona que hace o vende aloja, es decir, bebida compuesta de agua, miel y especias. *DRAE*.

siempre en base a una tradición poética preestablecida y las escenas cotidianas que presenta, con las que juega y siempre tiene como referentes.

Esto decía, cuando ya abrasado,  
 Por huir el perjuizio  
 Del sol, me fui azia unos paredones  
 Que el tiempo, su enemigo, ha devorado,  
 Y el que antes era Dórico edificio, 245  
 Oy hasta los cimientos son terrones;  
 ¡Oh que de admiraciones  
 Causas, veloz edad, en los que huellas!  
 Pues fábrica, a quien fueron las Estrellas,  
 Con vagos tornasoles, 250  
 Sus trémulos faroles,  
 Aora sustenta, de su mal testigos,  
 En vez de chapiteles, cabrahigos.<sup>274</sup>

v. 241-253. El amante abandonará ahora a su dama para acudir al tópico del *tempus fugit* y el consabido deterioro que éste trae a todo lo terreno. En su tránsito se perciben apreciaciones de un sujeto móvil, esta constante en todo el poema, da vitalidad y versatilidad a las descripciones. El amante huye del calor del sol hacia unos paredones que le dan ocasión de pintar cómo se acaban los cimientos hasta de un elegante edificio. En el techo, donde alguna vez se *fabricaron estrellas* en sus faroles, ahora resguardan, en vez de capiteles, higueras silvestres.

Y los que componían  
 Artesones, molduras, y dibuxos, 255  
 Rojos escaramuxos<sup>275</sup>  
 Y zarças guarnecían,  
 Siendo los cuartos baxos,  
 Que antes pulieron láminas y espejos,  
 Camarín<sup>276</sup> de vencejos,<sup>277</sup> 260  
 Y alcoba aún no capaz para los grajos.<sup>278</sup>  
 El salón, que adornavan los matizes

<sup>274</sup> Higuera silvestre *DRAE*.

<sup>275</sup> Especie de rosal silvestre. *DRAE*.

<sup>276</sup> La inconcordancia de número está así en el original. Debería ser: Siendo los cuartos baxos.../ Camarines de vencejos.

<sup>277</sup> Lazo o ligadura con que se ata algo, especialmente las haces de las mieses. Pretina. *DRAE*.

<sup>278</sup> Ave silvestre muy semejante al cuervo. *DRAE*.

Del Cayro en las alfombras y terlizes,<sup>279</sup>  
 Alhaja tal tenía,  
 Que aún poniendo la mano en las narizes, 265  
 Ni olerle ni mirarle consentía.  
 Por las rotas rendijas,  
 Entre matas espesas  
 Entran salamanquesas<sup>280</sup>  
 Y salen lagartijas; 270  
 Ni la ruina quedó del edificio  
 ¡Buen verso de Lucano!  
 Que yo no he de morir, que soy Christiano.

v. 254-273. Continuando con la descripción del edificio en ruinas, lo que era rica decoración de paredes (artesonos, molduras y dibujos) ahora la conforman rosales silvestres y plantas espinosas, y los cuartos de la planta baja, que antes tuvieron decoraciones igualmente ricas, ahora es un cuarto lleno de ligaduras y aditamentos para los sembrados, donde no se pueden guarecer ni siquiera aves silvestres. El salón, antes adornado con alfombras y telas de oriente, tenía tal "joya", que ni se podía ver ni oler, aún tapándose las narices. Entre las roturas de la pared, salían matas de hierbas silvestres donde entraban salamandras y salían lagartijas. Inserta luego un verso de Marco Anneo Lucano, contenido en la *Farsalia* y se lo celebra. Inmediatamente lleva la atención para sí y se puede pensar que menciona que a diferencia de Lucano, quien era pagano, él no morirá porque es cristiano. Más razonable parece conjeturar que insertó cristiano únicamente por necesidad de rima consonante y no dejar el verso suelto.

En fin, perdiera el juicio,  
 Si acaso le tuviera, 275  
 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!" 280  
 Si una torre que al Cielo se avezina  
 Resolvieron los años en ruina,

<sup>279</sup> Tela fuerte de lino o algodón, por lo común de rayas o cuadros y tejido con tres lizos. *DRAE*.

<sup>280</sup> Alteración de salamandra, a la que el vulgo atribuía poderes maléficos por influencia del nombre de la Universidad de Salamanca, que según la creencia popular, era sede principal de actividades nigrománticas. *DRAE*.

Con ser de cal y canto su estructura,  
Siendo de mantequilla tu hermosura  
¿De colegir se dexa 285  
Que al fin, al fin, has de llegar a vieja?  
¿Quién ignoró el poder de las edades?  
No duran peñas ¿durarán beldades?

v. 274-288. Anuncia con el *en fin* que concluye el tratamiento del tema anterior, lo cual es un recurso reiterado. En este apartado cerrará el tratamiento del *tempus fugit*, relacionándolo con la belleza de su dama y buscando *captatio benevolentia* para sí. Primero refiere que si tuviera juicio, lo perdería viendo los estragos del tiempo. El recurrir al autoescarnio es un recurso muy a la mano para recordar que el poeta no se toma en serio en todas sus apreciaciones. Y hablando con la causa de sus penas, pregunta si una fortísima torre elevada acaba en ruinas, ¿qué será de la belleza *de mantequilla* de su amada, que llegará a vieja? Que el poder del tiempo no se puede ignorar. Si las peñas no son eternas, menos lo será la belleza de las mujeres. Llama la atención el término culinario para referirse a la belleza de Mariquilla, aunque lo usa por débil e inconsistente, el término destaca por novedoso y sensual.

Fenece la belleza,  
Pero si acaba, en el pincel empieza, 290  
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. 295  
La beldad solo 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, 300  
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 305  
Embiarlos noramala cada día.

v. 289-306 Una vez que ha menospreciado la belleza de su dama diciendo

que es temporal, aprovecha para llevar el tema a su favor. La belleza femenina, si bien se retrata en estatua o pintura, también en éstas se deteriora, quebrándose una y borrándose otra. La única beldad que dura es la que pinta el ingenio. Así que sólo en sus versos, durará la belleza de Mariquilla, de ahí la conveniencia de no maltratar a los poetas (en especial a este poeta amante). El tratamiento del *tempus fugit* y la permanencia de lo escrito (*verba volant, scripta manent*) eran tópicos manidos para entonces, pero sorprende lo versátil al tocar estos tópicos tan rápida y afortunadamente. También nuestro poeta autoafirma su quehacer poético a partir de necesidades “prácticas”, lo que revela el deteriorado concepto de los poetas y el quehacer poético, asunto que trató, entre otros, Cervantes en *el Licenciado Vidriera*, y que también arengó Vera Tassis, como ya se vio páginas atrás.

### 3.4 Estación Tercera de la Tarde

#### Discurso Tercero

#### SILVA III

Mas dexando a una parte digressiones, Al tiempo que dexé los paredones, Mayor sombra caía De los cercanos montes a los valles. ¡Oh Musa! ¡Que te halles	5
Al punto tan a mano La hermosa imitación del Mantuano En la égloga primera! Ya el sol apresurava su carrera En su coche dorado;	10
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	15
El jugo de la tierra Su sed ha consumido, Que aora esté sudando lo bebido?	

v. 1-18. El largo discurso anterior donde se apartó del tema para acudir al *tempus fugit* y buscar la benevolencia de Mariquilla fue una digresión. Ahora el poeta

regresa a su asunto principal, que es describir el paso del mediodía a la tarde. Resalta que mencione que el asunto de Mariquilla es digresión, porque hasta este momento ha sido tópico principal y esta afirmación parece que el tema principal es, como el título menciona, discurrir por el teatro de la vida humana y así sus quejas de amor son asunto secundario. Mayor sombra comienza a caer entonces en el discurso de la tarde. Su musa –hay que recordar que las musas no evocan inspiración súbita, sino memoria- recuerda a Virgilio, quien finaliza la Égloga primera, con la invitación del pastor Tí tiro a pasar juntos la noche que se extiende sobre los campos. Para ilustrar el trayecto del sol inclinándose hacia el ocaso, surge nuevamente Apolo en su carro tirado por caballos, mas como ya la actividad está por concluir, Salazar lo pinta desabrochado, el dios sudando y limpiándose con un paño luego de una siesta. Como el calor y la luz de Apolo evaporan el agua del orbe, el dios suda porque transpira lo que bebió sediento, a lo largo de todo el día.

El látigo sonava	
Con chasquidos veloces,	20
Porque tirando cozes	
Eton, casi la lança le quebrava,	
Y era que le picava	
Un tábano en la cola.	
Tira la rienda, el látigo enarbola	25
El Dios, por sossegar su orgullo fiero;	
Que, como es de las Ciencias Presidente,	
Es un Dios tan prudente.	
Que a sí mismo se sirve de cochero,	
Porque dice que es menos indecencia	30
Que sufrir de un cochero la insolencia.	

v. 19-31. En estos versos continuará con la caracterización de Apolo. Su látigo suena veloz sobre Eton. Aquí Salazar se refiere, una vez más, a uno de los caballos del sol. Ya lo había referido en el v. 96 de la Estación Primera, aunque apareció con la variación de Etonte (véase pág. 111 n. 248.), seguramente el añadido de una sílaba obedeció a necesidades métricas. El caballo está inquieto porque un insecto le pica y Apolo trata de apaciguarlo a latigazos. El dios de las

ciencias y la medicina es tan prudente, que prefiere conducir su propio carro, a padecer los atrevimientos de un auriga.

De esta suerte camina,  
 Roxo como un granate,  
 Azia donde se cría el chocolate  
 O aquellos ingredientes, por lo menos, 35  
 Que componen tan dulce golosina;  
 Y al ver los Cielos claros y serenos,  
 El calor se minora,  
 Y la purpúrea tarde boladora,  
 Moça rolliza, mas de buena traça, 40  
 Con alas de cristal, iba llamando  
 A los que, fatigando  
 El bosque, siguen la ligera caza,  
 Trepando riscos y venciendo cerros;  
 Que después de tratarse como perros, 45  
 Aviendo madrugado,  
 Rendido y despeado,  
 Arañado de cardos y zarçales,  
 Y en los rudos xarales,  
 El vestido hecho arapos, 50  
 Dize que no ay mayor divertimento;  
 Y viene muy contento  
 De que heridos se fueron dos gazapos<sup>281</sup>,  
 Y dexaron las plumas las perdizes,  
 Que son como entre Damas las Beatrices; 55  
 Y este nombre al refrán le fue importante  
 Para que le cayera en consonante,  
 Que es cierto que si fueran las gallinas,  
 Que quedaran mejor las Catalinas;  
 Si bien en esto de bolatería, 60  
 Me acuerdo que dezía  
 Un grande Cortesano  
 Que de todas las aves, el marrano.  
 Pero aora mi ingenio no celebre  
 Al cazador que corre tras la liebre, 65  
 Fatigando al rocín y al triste galgo,  
 Que corriendo, ya suelta la trahílla,  
 Porque quiere comerse hasta la silla,  
 Le quieren dar con algo;  
 Y desto el mal exemplo el Mundo toma, 70  
 Que uno trabaje para que otro coma.

<sup>281</sup> Cría de conejo. *DRAE*.

No pintaré en la caza los excesos  
 Del javalí acosado de sabuessos,  
 Y al tiempo que el dogo mas le aquexa,  
 Le dize sus secretos a la oreja; 75  
 Ni por quitarle el robo,  
 Describo el cazador que sigue al lobo,  
 Que tal vez se le escapa, aunque le hiere;  
 Mas quien cogerle quiere,  
 Suele, si con prudencia se gobierna, 80  
 Dexar el bosque y irse a la taberna.

v. 32-81. En este largo apartado de 49 versos, nuestro autor cerrará el tratamiento de Apolo, y entrará la presencia femenina de la Tarde que llama al regreso de una actividad cortesana por excelencia, la cacería. De este modo, seguirá la mofa de una escena representativa de las *Soledades*. Enrojecido, Apolo camina hacia el oriente, cuya única referencia es la golosina del chocolate. Cuando los cielos yacen claros y sin sol, entra la *purpúrea tarde voladora* quien, a pesar de ser robusta, tiene buen aspecto y llama al regreso de quienes *fatigaron el bosque* cuya prosopoeya funciona a la inversa del sujeto, pues quienes vuelven de tratarse como perros, madrugados, fatigados, arañados por las hierbas y con la ropa hecha jirones, diciendo muy contento (la falta de concordancia está así en el original) que no hay cosa más divertida, triunfante de que se fueron heridas dos crías de conejo y dejaron sin algunas plumas a las perdices. Es evidente aquí la ironía hacia lo fatuo, lo incómodo de la cacería y lo insignificante de las ganancias, apenas raspones y plumas. Luego, debido a las exigencias de la rima, juguetea con los nombres de las aves rimados con los de las damas. Desde el verso 55 al 63, Salazar inserta apreciaciones que son meros chistecillos sueltos y fáciles. Ironiza que la ignorancia de un *grande cortesano* tenga a un marrano como representante de las aves, dice que no se detendrá en pintar una escena de cacería, con el caballo y el perro famélico, que trabaja para que otros coman, no pintará los excesos que padecen sus protagonistas, ni a quien no atrapa los animales, pero los hiere y a final de cuentas, irónicamente, lo que hace es irse a beber.

En la pintura festiva y aparentemente inocente de la caza cortesana asoman diversas críticas al estrato social en el que Salazar se desenvolvió toda su vida y al que sirvió con su ingenio. Critica la ignorancia de los cortesanos, a la cacería por fatua e inútil, excesiva, cruel e injusta en su trato con los animales que cazan y son cazados. Por si fuera poco, luego de este absurdo ritual, triunfa la insensatez de ir a la taberna.

Tampoco a celebrar el tiempo obliga Al cazador mañero Con la astucia vulgar de red o liga, Teniendo en ella al páxaro triguero el perdigón casero,	85
Que uno y otro con cantos alevosos Llaman a los que corren presurosos Por el viento ligero; Pero bolviendo a donde fue llamada, El ave simple, cae en la celada. Mirad y la malicia dónde llega, Que aún el ave al amigo se la pega.	90

v. 82-93. Aunque aseguró que no pintaría los excesos de la cacería, lo cierto es que nuestro autor dedicará buena parte de esta estación tercera a la *volatería* y a sus apreciaciones. Esto constituye, pues, una lítote, ya que niega explícitamente lo mismo que en el discurso afirma. Ahora procede a la amplificación de lo que ya expresó reiterándolo mediante diversas imágenes. Refiere que tampoco celebrará al cazador mañoso y al ave domesticada, llamando con *cantos alevosos* a otra ave silvestre, que cae ingenua en la trampa, de esto Salazar concluye, que la malicia provoca que haya engaños aún entre iguales. Hace algunos versos se había hecho notar que el léxico de Salazar y Torres era mayormente peninsular, lo que se afirma con la frase coloquial *se la pega*, que equivale a decir, lo engaña.

Mas con sonora liyra, 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 elalconero, Y el páxaro agorero	95
	100

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,  
 Tenazes y proterbas, 105  
 Y ay en el mundo infinidad de cuerbas  
 Con esta propiedad de codiciosas;  
 Pero apenas al riesgo se avezina  
 La negra vanda y al peligro buela,  
 Quando desenlazando la pihuela,<sup>282</sup> 110  
 Y quitando al alcón el capirote,<sup>283</sup>  
 A la que va zorrera<sup>284</sup> la da un bote;  
 Pero ella de sus uñas se resvala,  
 Y como flecha por el ayre sube;  
 Mas el grifanio<sup>285</sup> alcón el viento escala, 115  
 Y alcándara<sup>286</sup> formando de una nube,  
 Ya remontando, ya cogiendo puntas,  
 Tanto remonta el altanero buelo,  
 Que aunque la cuerba se subiese al Cielo,  
 Allá fuera a buscarla, 120  
 Con deseo de herirla y alcançarla,  
 Haziendo en las Estrellas escarceos,  
 Que siempre buelan tanto los deseos;  
 Pero ella va bolando y él siguiendo.  
 Y como en uno y otro el subir crece, 125  
 Por Dios, que ya ninguno no parece,  
 Y que los cazadores van corriendo,  
 Diciendo: “¡To, to, to! Bien hemos quedado;  
 Todos se han ido y esto se ha acabado.”  
 Admítame, Marica, el buen deseo, 130  
 Pues no puedo pintar lo que no veo;  
 Demás que me llaman los pastores,  
 Cantando sus amores,  
 No como allá los pinta Garcilaso,  
 Que los haze cantar a cada passo, 135  
 Mejor que Ministrilis.<sup>287</sup>  
 Sus cabras conduciendo a los rediles  
 Vienen, porque no dora  
 Ya Febo la campaña;

<sup>282</sup> Correa con que se guarnecen y aseguran los pies de los halcones y otras aves. *DRAE*.

<sup>283</sup> Caperuza de cuero que se pone a las aves de cetrería para que se estén quietas , hasta que se las eche a volar. *DRAE*.

<sup>284</sup> Que va detrás de otros o queda rezagada. *DRAE*.

<sup>285</sup> Animal fabuloso, de medio cuerpo arriba águila, y de medio abajo, león. *DRAE*.

<sup>286</sup> Percha o varal donde se ponían las aves de cetrería o donde se colgaba la ropa. *DRAE*.

<sup>287</sup> Ministro inferior de poca autoridad o respeto, que se ocupa en los más ínfimos ministerios de justicia. *DRAE*.

Pero de la cabaña 140  
 Salía a recibirles la pastora;  
 Y que no era la Nimpha certifico,  
*Nieve el pecho y armiños el pellico,*  
 Pues solo era su aliño  
 De sayal<sup>288</sup> un corpiño; 145  
 Y las manos, que no eran de manteca,  
 Los mechones pelavan de una rueca;  
 De buriel<sup>289</sup> el manteo<sup>290</sup> y hecho andrajos,  
 Con dos dedos de costra en los zancajos.

v. 94-149. Sin embargo, el poeta le pide a su musa que hagan gala de ingenio en el tema de la cetrería, pues es un tema imprescindible si desea pintar la tarde. Describe que el búho, previamente puesto por el halconero, llama la atención con el color oro de sus ojos a las cuervas, que se aprestan codiciosas y malvadas tras la fascinación del precioso color, cuando sueltan al halcón que se lanza sobre ellas. A la que va a la zaga la pesca, pero escapa de sus garras, huyendo hacia lo alto. El halcón, como grifo mitológico, sube hasta allá, apoyándose de una nube, así la cuerva subiera al cielo, allá fuera a alcanzarla, incluso subiendo hasta las estrellas. Pero he aquí que ninguno de los dos regresa de su altísimo vuelo, y es el momento cuando los cazadores anuncian el momento de retirarse. Aquí una vez más el narrador cambia a quien se está refiriendo en su discurso, pues está hablando a Marica. Como se ha visto, Salazar cambia el receptor de su narración con una rapidez pasmosa, posiblemente a causa de una composición repentina o casual, que no le permitió regresar sobre el escrito y pulir detalles.

Le pide a Marica que valore su intención, pues no puede pintar lo que no ve. Recordemos que el amante desdeñado *asiste mentalmente*, ayudado por su musa. Abandona el tema de la cetrería porque además, ya recordó la tradición pastoril, propia para describirse en la tarde. Esta exitosa tradición renacentista, bucólica y lírica, es ideal para referir penas de amor, y servirá ahora para descargar los dardos de Salazar, que se jacta de conocer bien las églogas. Con los pastores se dirige ahora nuestro autor, quien evidencia la contradicción que

<sup>288</sup> Tela de lana muy basta labrada de lana burda. *DRAE*.

<sup>289</sup> De color rojo, entre negro y leonado. *DRAE*.

<sup>290</sup> Ropa de bayeta o paño que llevaban las mujeres de la cintura abajo, ajustada y solapada por delante. *DRAE*.

hay entre unos humildes pastores que hablan mejor que cualquier pretensioso ministro de justicia mientras dirigen sus cabras al redil. Vienen porque el sol ya no está en lo alto, y son recibidos por una pastora muy lejana a la mujer idealizada por los poetas, pues ésta es del todo contraria a la ninfa gongorina de *Las firmezas de Isabela*, imposible sufrir amores por ella: por todo adorno tenía una tosca camiseta de lana burda, las manos, no eran de manteca (versus Marica, cuya belleza es de mantequilla), medio calva, con falda color pardo (o sea humilde y deslucido) hecha jirones y con gruesas costras –dos dedos de suciedad, se intuye- en las pantorrillas. Aunque el retrato de la pastora es grotesco, no se detiene mucho en ello, pues el poeta está más interesado en criticar los referentes de la tradición poética del bucolismo pastoril, que en satirizar a los pastores.

<p>¡Que sea tan desdichado, que no tope          Los pastores de Lope          En su <i>Arcadía</i> fingida!          Bien sé los que describe Sanazaro,          Porque era en ellos el Ingenio raro;          Pues dezían concetos,          Componiendo sonetos          Y haciendo lyras, ritmas y canciones,          Muchísimo mejor que requesones.</p>	<p>150</p> <p>155</p>
--	-----------------------

v. 150-158. En estos versos lo que hará Salazar es amplificar el asunto en torno a los pastores. En el trayecto con ellos, se encuentra con la *Arcadia* (1598), relato novelesco que el “Fénix de los ingenios” compuso a imitación de Jacopo Sannazaro, maestro de la novela pastoril. Nuestro amante desdeñado conoce ambos y le sorprende la elevada cultura de los pastores, quienes nunca justifican con acciones su humilde y sencilla calidad, o lo que es lo mismo, les queda mejor una pieza literaria, que un requesón.

<p>Ya cessavan del todo las tareas          Del que avienta y que trilla,<sup>291</sup>          Y es porque ven que en la cercana Villa</p>	<p>160</p>
--	------------

---

<sup>291</sup> Quebrantar la mies y separar el grano de la paja. *DRAE*.

Humeavan las altas chimeneas,  
 El sabio agricultor dexó el arado  
 Con que avía arañado  
 De la tierra la faz, en el barbecho,<sup>292</sup> 165  
 Y reducía a su pagizo lecho  
 Los bueyes, que con passos de pavana<sup>293</sup>  
 Con tarda huella pisan la savana,  
 Aún no de la coyunda<sup>294</sup> divididos,  
 Si bien del dulce son van divertidos; 170  
 Que el juego forma en el sonante hierro,  
 A quien la erudición llama cencerro.

v. 159-172. Continuando con la descripción de la tarde, Salazar pinta el término de las actividades del campo. Las tareas acaban y a lo lejos se divisa el humear de las chimeneas, pues la cena ya se preparó. El agricultor dirige a los bueyes a su lecho de paja, y su lento paso asemeja una danza. A pesar de que van unidos por la coyunda, van divertidos por el son de su cencerro. Vemos en este pequeño apartado, que Salazar no tiene ninguna dificultad en pintar escenas simpáticas y alegres y aunque no se detiene mucho en las que no le dan pie para la chanza, aprovecha de inmediato lo que tiene a mano para llevarlo a donde jocosamente puede sacar ejemplos, aforismos o sacar un consejo “moral”.

Al mismo tiempo suena en otra parte,  
 No el bélico clarín que excita a Marte,  
 Sino de Medellín torcida trompa, 175  
 Que haze que el ayre rompa,  
 Con voz más turbulenta que no clara,  
 Quien conduce de puercos la piara  
 Al caliente chiquero.  
 Aquí, Marica, quiero 180  
 Sacar moralidad, porque sería  
 Muy posible, Señora,  
 Que a su exemplo, me quieras algún día,  
 Aunque es tan infeliz mi suerte aora,  
 Pues que suele llevarse (el docto nota) 185  
 El más ruin puerco la mejor bellota.

<sup>292</sup> Arar o labrar la tierra disponiéndola para la siembra. *DRAE*.

<sup>293</sup> Danza española, grave y seria y de movimientos pausados. *DRAE*.

<sup>294</sup> Correa fuerte y ancha, o sogá de cáñamo con que se uncen los bueyes. *DRAE*

v. 173-186. En esta escena, Salazar nos presenta el mismo ejemplo de quien conduce a los animales a su lugar de reposo, pero ahora en su vertiente graciosa: las trompetas que suenan no son las que llaman a Marte, dios de la guerra, sino la trompa que hace estrépito en el aire pues lleva la piara de cerdos al chiquero. Lo interesante es que por fin Salazar nos da la ubicación geográfica de dónde se desarrolla todo este lienzo burlesco: Medellín. Esta villa pertenece a la provincia extremeña de Badajoz. Si sabemos que Salazar y Torres regresó a España en su juventud, y que estuvo como Sargento Mayor y posteriormente, como capitán de Armas en Sicilia, aparentemente, nada tiene que ver con Extremadura, pero precisamente al norte de Badajoz, se encuentra Alburquerque, donde regía el duque Francisco Fernández de la Cueva. Medellín está cerca de Alburquerque y es posible que, recién llegado a España, el joven Agustín estuviera de paso por aquella villa que cuenta entre sus glorias, el nacimiento de Hernán Cortés. Esta noticia confirma que *Las Estaciones del Día* no fueron compuestas en Nueva España y que posiblemente, fueron producto temprano de su estadía cerca de los dominios peninsulares del duque.

Continuando con el poema, se refiere a Marica y mantiene hasta ahora su conversación con ella, hasta el final del poema. Cumpliendo con las exigencias del discurso barroco, de esta escena el autor extraerá una consecuencia moral: si el más ruin cerdo se lleva la mejor bellota, es muy posible que ella lo quiera algún día, pues ella representa aquella semilla y él es el cerdo más ruin. Es de hacer notar como un comentario al margen, que Salazar gustaba de compararse con un cerdo, y ese rejuego lo vierte en *Las Estaciones del Día*, ya que viene reiterando su identidad con el cerdo desde la estación primera, en el v. 159, y ejemplos de este tipo no faltan en poesías de la *Cythara de Apolo*, pues nuestro autor fue afecto a componer retratos jocosos con frecuencia.

Mas voyme a la Cuidad y dexo el valle,  
 Pues por la tarde passa por la calle  
 El amante moçuelo,  
 Componiendo el cabello y la golilla,

Más hueco que campana;  
 Y ya saca el pañuelo,  
 Porque con su almohadilla  
 Ha visto que está Clori en la ventana.  
 Ella, que con más gana 195  
 Que de hazer deshilados, tiene intento  
 De ver si aquello para en casamiento,  
 Alça la celosía,  
 Haziendo ostentación de su belleza;  
 Y saca un tanto cuanto la cabeça, 200  
 Con falsa tos, fingiendo que escupía,  
 Porque en el caso reparó su tía.

v. 187-202. Ahora Salazar deja los cerdos en el campo y se dirige a la ciudad a pintar una escena de cortejo entre dos jóvenes, todo un ritual social que sucede por la tarde, del que también hará burla: el pretendiente, hueco de hambre pero arreglado, se dirige pañuelo en mano, a ver disimuladamente a su amada Clori. Ella, está en la ventana más deseosa de hallar marido que de hacer labores y deshilados, alza la celosía para dejarse ver en su hermosura, pero como se siente observada por su tía, finge escupir y toser.

El amante, que en átomos repara,  
 Va bolviendo la cara,  
 Como el que huye del toro el fiero embate, 205  
 Si bien con passo tardo y mesurado;  
 Y ella ve que en la esquina se ha parado,  
 Alargando ocho dedos de gaznate  
 Y empinando la vista para vella;  
 Pero, como es hermosa y es doncella, 210  
 Está Clori divina,  
 Manos en la labor, ojo en la esquina.

v. 203-212. La escena de forzado disimulo es afortunada y graciosa. Pareciera que Salazar no tuviera cuidado con la rima de los versos, sin embargo, no deja uno suelto: una vez que la tía de Clori vió la escena, el amante, que repara en lo mínimo, vuelve la cara nervioso y asustado, como quien huyera del embiste de un toro, pero con el paso lento, para no aparentar susto. Clori ve que el mozo se quedó parado en la esquina, alargando el cuello a más no poder, y haciendo esfuerzos para verla, pero como doncella hermosa, es discreta y tiene manos en

el deshilado, pero los ojos en la esquina. Ésta es una de las escenas en las que la soltura de Salazar y Torres es evidente, y se acerca al prosaísmo.

Mas dime, Amor, ¿qué hará aora Mariquilla?  
 Porque ella rara vez en la almohadilla  
 Se aplica a hazer hazienda, 215  
 Porque ocupa la tarde en la merienda.  
 Aora me la pinta  
 Con su palillo en cinta,  
 Porque esta labor es mucha cosa  
 Lo que ella es de hazendosa. 220  
 Quarenta vezes dexará la media,  
 Como se ofrezca leer una Comedia.

v. 213-222. Una vez más, de dirigirse a Mariquilla, pasa nuestro autor a dirigirse en segunda persona a Amor. Le pregunta qué hará su amada a estas horas, y entonces se nota que Marica no hace lo acostumbrado que otras doncellas. A diferencia de *Clori divina*, rara vez se aplica a labores manuales, porque golosa, se dedica a merendar por las tardes. La pinta entonces, con el *palillo en cinta*, es decir, el deshilado guardado, porque estos primores son demasiado para ella, que no es hacendosa. Dejará una y otra vez la costura, como se le antoje *leer una comedia*. Comer y leer son los pasatiempos de esta dama, más los que vienen adelante.

En lo que es muy austera,  
 Es en que nunca ha sido ventanera.  
 Con tal prudencia mide sus acciones 225  
 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 quexas, 230  
 Dexas, Amor, ahorcados de sus rexas;  
 Y el mío desdichado,  
 Como el mas apretado,  
 Ahorcándose por ver su hermosa esfera,  
 Con un palmo de lengua está de fuera. 235

v. 223-235. Una de las funciones de la anterior escena de Clori, era servir como punto de contraste para la descripción de Mariquilla que Salazar hace ahora y que

continuará hasta finalizar la Estación tercera. Muy escueta es Mariquilla para estar en ventanas, nunca ha sido *ventanera*, porque todo el día está en los balcones. Y ahí los corazones, como globos anudados a con sus cordeles de *llantos* y *quejas*, deja Amor ahorcados entre sus rejas. El corazón de este autor amante, es el más apretado, que ahorcándose por ver a Mariquilla, tiene la toda la lengua de fuera. Esta imagen es muy afortunada, pues dentro del coloquialismo prosaico de nuestro autor, logra pintar imágenes poéticas simpáticas, agradables y novedosas.

Allí cuando se assoma.  
 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, 240  
 Por más que enciendan pólvora sus ojos.  
 Aquesta noticilla fue importante,  
 Y tiene novedad, passo adelante.

v. 236-243. En los balcones donde está Marica relajando su vista y tomando el fresco, oye el ruido de los afectos infinitos de su amante, que andan como mosquitos en tiempo de calor y nunca son ahuyentados por los corajes de Marica, aunque los mire con ojos encendidos. Otra vez la voz metapoética del mismo autor aparece para mencionarnos que la escena de los espiritillos afectuosos fue una noticia con novedad, un requisito en la poesía bien hecha de entonces.

Si alguna vez me mira de repente,  
 Abrasando su calle con mis quejas, 245  
 Y solo que me vea la suplico;  
 Luego arruga la frente,  
 Enarquee las cejas  
 Y retuerce el hocico;  
 Y aun en esto no para, 250  
 Pues bolviendo la cara  
 Azia otra parte, pone el abanico  
 De suerte, que no pueda ni aun miralla,  
 Porque su luz no goce sin pantalla;  
 Pero ¿de qué ligero me lamento? 255  
 Si ha sido tanto su aborrecimiento,  
 Que el día que me ve más aliñado,

Con bascas<sup>295</sup> me ha mirado  
 ¡Oh casos infelizes!  
 Y escupiendo, la mano en las narices. 260

v. 244-260. En estos versos, Salazar pintará los desprecios de su dama incluso cuando lo ve. Refiere que cuando se lo encuentra con la vista, y él va por su calle refiriendo sus penas de amor, y le ruega que lo vea, ella frunce el ceño, arquea enojada las cejas y le *retuerce el hocico* haciéndole una mueca ofensiva. Y su repudio hace aún más: voltea la cara en sentido contrario a donde se halla su amante, y coloca el abanico para que él no pueda ni ver *su luz sin pantalla*. Esto es poco para sus quejas, su repulsa ha llegado a tanto, que incluso el día que lo ve más arreglado, lo ha visto con cara de náusea y tapándose la nariz, escupe asqueada.

Mas ya se puso el sol en el poniente,  
 Siendo urna un monte a su esplendor luziente,  
 Ya en luto el mundo, la tiniebla espesa,  
 Y mi dolor no cessa:  
 ¡Oh dura, infatigable, suerte impía! 265  
 Pues no muere mi pena y muere el día.

v. 261-266. En estos versos nuestro autor regresa a la *ekphrasis* descriptiva del ciclo diurno correspondiente, anunciando que el día ha terminado, el sol ocultándose en el poniente, sirviéndole de urna un monte, el mundo está oculto en tinieblas, como en luto. El poeta vocifera contra su suerte, pues no muere su pena de amor, ya muere el día y con él, el poema también.

### 3.5 Estación Cuarta de la Noche

#### Discurso Cuarto

#### SILVA IV

Estavan ya los claros Horizontes,  
 Que es donde solo vuestra vista llega,

---

<sup>295</sup> Ansia, desazón o inquietud que se experimenta en el estómago cuando se quiere vomitar. *DRAE*.

Y por donde parece que se pega  
 El Cielo con los montes,  
 Con luz escasa al caducar el día, 5  
 Como vela que ardía  
 Con tibia luz, que porque alumbra poco  
 Quieren limpiarla el moco,<sup>296</sup>  
 Y en lugar de atizarla,  
 Suelen despavilarla, 10  
 Apretando de modo,  
 Que queda obscuro todo;  
 Pues, por no ser con manos muy ligeras,  
 Cortan luz y pavilo las tixeras.

v. 1-14. Comienza la descripción de la noche, mencionando que hasta donde llega la vista, el horizonte simula que se confunde con los montes, y a continuación ilustra el anochecer con una metáfora: como una vela que mal ilumina, pues está llena de cera derretida por debajo del pabilo (lo que es moco) y al querer limpiarla, en lugar de avivarla cortándole el pabilo, la aprietan tanto que la acaban apagando las manos torpes, que con tijeras, cortaron luz y pabilo a un tiempo. En estos versos lo que trata de hacer nuestro autor, es valerse de una imagen cotidiana y de torpeza para ilustrar el ocaso.

Así de aquel crepúsculo luziente, 15  
 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, 20  
 Pues madre de delitos, sediciosa  
 Ampara los iusultos y trayciones,  
 Y aunque traxo encendidos los velones,  
 Con cantidad bastante de mecheros,  
 No obstante, con su mano de vayeta<sup>297</sup> 25  
 Obscurece la luz del Firmamento,  
 Y haze que todo se distinga a tienta.<sup>1</sup>

v. 15-27. Y de este mismo modo que se apaga la vela, así la leve luz que deja

<sup>296</sup> Porción derretida de las velas que corre y se va cuajando a lo largo de ellas. *DRAE*.

<sup>297</sup> Paño que sirve para limpiar superficies frotándolas. *DRAE*.

<sup>1</sup> Aquí cesó el autor, y por llenar las estaciones, prosigue el que saca a luz sus obras, que era don Juan de Vera Tassis y Villarroel

la puesta de sol se apagó a un tiempo y entonces, la noche mostró su cara tenebrosa. La noche es pintada por Salazar *negra, bozal y herrada* recordando a los esclavos negros recién capturados, que portaban bozal y arrastraban hierros, imagen tenebrosa aún hoy. De naturaleza sediciosa, pues incita a la rebelión y es así, *madre de delitos* que protege *insultos y traiciones*. Es de hacer notar, que la noche aparece en imagen hórrida, y no es la dama de otras poesías. La misma noche, porta velones y mecheros que alumbran la oscuridad, pero con su mano negra cual trapo sucio, obscureció todo y dejó que las cosas se distinguieran al tacto.

## CAPÍTULO IV

### CONCLUSIONES

Retomando la hipótesis que originara el presente trabajo de investigación respecto a que la poesía lírica en silva llamada *Las Estaciones del Día*, -dividida en estación de la mañana, mediodía, tarde y noche respectivamente- compuesta de 825 versos del autor, se distingue de las demás obras palaciegas de Agustín de Salazar y Torres. Este texto, aparentemente menor y prosaizante, -aunque es el de mayor aliento de toda la producción lírica de Salazar y Torres- es un ejercicio pleno de experimentaciones expresivas, donde se entrecruzan habilidades creativas que no dejan de lado el yo lírico del autor. Es paródica, lúdica, fresca, casual y libre. Presenta el poema construyéndose ante quien lee, con sus dificultades y trucos; supera ingeniosamente los desafíos impuestos y cumple con las destrezas técnicas y estilísticas de su tiempo.

Es una rica parodia literaria, al acecho de sorpresas, imágenes novedosas y reflexiones sanas a costa de las cansadas tendencias literarias de su tiempo. Manifiesta lo artificiales que son las convenciones al uso y bromea con sus tópicos desgastados, tras una ligera reiteración evocatoria y por ello, posee una alta dosis de noción del género manipulado. Para la crítica actual, la interacción directa entre autor del siglo XVII y el lector de hoy -factor ausente en las obras palaciegas salazarianas- por medio de una obra no hecha por encargo, es un instrumento de análisis valioso, altamente rentable para la investigación.

Que al término del trabajo de análisis se encontraron aspectos que confirman lo

anterior y es necesario subrayar en las siguientes conclusiones:

PRIMERA: Agustín de Salazar y Torres vivió bajo la crisis que padeció el Imperio hispánico en la segunda mitad del siglo XVII. Nació en Almazán, Soria, el 28 de agosto de 1642 y llegó a Nueva España con sus padres, quienes acompañaban a su tío Marcos de Torres y Rueda, nombrado Virrey de la Nueva España el 13 de mayo de 1648 y duró en funciones menos de un año, debido a su muerte, cuando el autor contaba seis años. Agustín continuó en América y en su pubertad, participó exitosamente en certámenes literarios por lo menos desde 1653, ganándose desde entonces la simpatía del duque Alburquerque; al grado de que, una vez que terminó su cargo -cuando nuestro autor contaba dieciocho años- Alburquerque llevó a España a Agustín entre su séquito y propició su desarrollo como dramaturgo en las fiestas reales de la corte, siendo alumno de Pedro Calderón de la Barca y presidente de Academias literarias. Alburquerque como virrey de Sicilia, empleó a Salazar como Sargento Mayor en Agrigento y luego, como Capitán de Armas. Murió en Madrid el 29 de noviembre de 1675, posiblemente, víctima de una enfermedad venérea, considerando una composición de la *Cythara de Apolo*, donde textualmente lo manifiesta.

SEGUNDA: *Las Estaciones del Día* son producto de la confluencia de elementos de variada procedencia, asentados a lo largo de una herencia cultural acumulada. En la edad grecolatina se reconoció la necesidad de equilibrio en el discurso encomiástico por medio de la burla y el ataque en un ambiente festivo. Se distinguen dos tendencias en la sátira latina: Horacio

representa el ataque que participa activamente con lo valores al uso y lamenta su trasgresión, en tanto Juvenal representa la risa porque sí, la burla con elementos grotescos, risibles y la subversión de los establecido. Posteriormente, con Cicerón y Quintiliano, se le concede un uso social y cortesano a la risa, considerada como necesaria para la alternancia entre el *otium* y el *negotium*. Se reconoce también la comicidad situacional o *in re* y la verbal o *in dictum*.

En el periodo medieval residen las más valiosas aportaciones en cuanto a mixtura de géneros como antecedente del Renacimiento. Destaca la sátira a modo de invectiva con los trovadores de Cataluña y Aragón y en las cantigas de escarnio y maldecir, de la sátira gallego-portuguesa, donde ya se elaboraban burlas y parodias del amor cortés y la poesía idealista-heroica, que alcanzaron la categoría de parodia por medio de la imitación de formas y técnicas al servicio de la risa. Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, es el príncipe de la sátira de este periodo. Los elementos lúdicos de la sátira gallego-portuguesa fueron entretenimiento de señores nobles y allegados, y el factor popular proclive a mixturas se halla en lo cómico carnavalesco, donde subyace un sentido de permanencia y restauración del orden cíclico vital, donde participan todos los estamentos sociales.

TERCERA: Para el desarrollo de la poesía burlesca, la presencia del Renacimiento italiano es determinante. En 1492, Poggio Bracciolini recopiló temas narrativos de origen popular en el *Liber Facetiarum*, donde utilizó la lengua latina para fijar manifestaciones anecdóticas de la cultura popular, con lo que éstas ascendieron al plano literario, entendido entonces como *nobilitare*, Bracciolini justifica la utilidad de sus obras para descargar la tensión de los estudios y pensamientos graves. A partir del siglo XVI,

surgen obras que codifican la risa dentro del uso social y cortesano, basados en tiempos grecolatinos, lo novedoso radica en que estas publicaciones definen, analizan y clasifican las *facecias* y distinguen métodos para provocar risa. Apoyándose en lo anterior, Erasmo de Rotterdam inserta las *facecias*, dichos y anécdotas populares en sus *Apothegma* uniendo la literatura ingeniosa de origen popular, a la finalidad moralizante. La gran aportación es que gracias al Renacimiento, la risa se codifica y se sistematiza su uso. En cuanto a literatura se refiere, destaca Francesco Berni (1497-98 –1535) y sus seguidores los bernescos, quienes publicaban en antologías desde 1535, que llevaban el adjetivo *piacevole* o *burlesco*. Berni elevó los motivos populares por medio de las formas clásicas y sus temas fueron la parodia del petrarquismo, el retrato de tipos (el autorretrato burlesco) y el elogio paradójico. Aparece además en el Renacimiento el concepto de *virtù*: el hombre gentil y educado no lo es por su nacimiento, sino por su cultivo y virtud. Ha de dirigirse mostrando una erudición que no avasalle, debe moderarse y mantenerse en un justo medio *-aurea mediocritas-* a través de una conversación amena, que incluya el humor gracioso y agradable y las *facecias* funcionaban aderezando conversaciones. Nace así el concepto de urbanidad.

CUARTA: En el caso concreto de España hacia 1640, el petrarquismo muestra la repetición y banalización de temas y formas delatando una época de decadencia. Hacia el siglo XVI en España de la gran veta del *Romancero General* se desprende una parte final que, con ciertas adiciones y supresiones comprendió el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, publicado en Valencia en 1519, y de raigambre popular y medieval.

Para este estudio el representante más importante en la península es Diego Hurtado de Mendoza, quien manifiesta un claro sentido antipetrarquista en sus composiciones, dentro de la práctica de la poesía al itálico modo es autor de sátiras y burlas. Sus temas eran la desmitificación renacentista y la desvalorización mítica por medio de la burla de la erudición, del mito, y de su propia labor poética. Su obra burlesca se difundió rápidamente mediante manuscritos, pues la primera edición de sus obras en 1610 dejó fuera sus obras burlescas. Entre poetas que mantienen afinidades temáticas con nuestro autor, figuran Cristóbal de Castillejo, Baltasar de Alcázar, Eugenio de Salazar y Alarcón, Luis de Góngora y Argote, Félix Lope de Vega Carpio, Francisco de Quevedo y Villegas, Juan de Jáuregui y Hurtado, Anastasio Pantaleón de Ribera, Jerónimo de Cáncer y Velasco y Salvador Jacinto Polo de Medina.

QUINTA: De acuerdo con lo señalado en la última parte del capítulo II, relativo a las notas de la silva, forma métrica de *Las Estaciones del Día* se concluye que Salazar, aunque usó como modelo la silva al modo de las *Soledades*, y sus tópicos como el naufrago enamorado, cabreros, selvas, pastores y ruinas, cetrería, lo hizo como punto de partida y utilizar el esquema de un modelo exitoso ya reducido a sus características esenciales. Sólo utilizó estructuras y detalles significativos que se hacen tópicos en la construcción de los géneros serios. La parodia constituye así un rico ejercicio literario que vincula la lectura y evaluación personal de los tópicos representativos del siglo XVII por un autor contemporáneo; para el lector actual esta información es muy valiosa, pues conlleva una crítica implícita sobre la afinidad o repudio del autor al usar ciertos recursos. Salazar de esta

manera presenta una reflexión de los tópicos, autores y tendencias dominantes de su tiempo. Por lo demás, no existe en *Las Estaciones del Día*, el escamoteo de la voz poética o *deixis* que tanto caracteriza al poema de Góngora y Argote pues Salazar echó mano de la silva tal y como se le concebía en el proto-modelo conformado hacia 1580, esto es: un género espontáneo y rápido en la descripción, en el que el apóstrofe predomina, tópicos como el *aurea mediocritas*, estoicismo del poeta ante las adversidades, y la tendencia a ordenar los ciclos en el número cuaternario (Lorenzo de Médici, en las *Selve d'amore* escribió una descripción del verano y en 1603, el manuscrito *Poetica Silva*, incluye silvas a los cuatro elementos (fuego, aire, agua, tierra) y a las estaciones del año.) Al parecer, esta preferencia articuladora da coherencia y totaliza al poema dentro de la *écfrasis* que desarrolla y proporciona una armonía dentro del campo abierto de la forma poética de silva.

SEXTA: Relativo al manierismo, se confirman la presencia de esta modalidad barroca en este poema, pues hay una búsqueda cuidadosa de novedades. Salazar y Torres buscó conscientemente hacer un poema no basándose en la imitación de la naturaleza, sino en la imitación paródica del arte literario de entonces, que se da en círculos cultos y urbanos, donde se desarrolló nuestro autor. Por otro lado, si el manierismo es un seguimiento extremado de las reglas y los modos de hacer el arte una vez que se alcanzó el ideal, en *Las Estaciones del Día* se aprecia un juego con las formas establecidas en toda la tradición anterior y las *Soledades*, lo que lleva necesariamente a sobrepasar esas mismas reglas, pues ya fosilizadas son excesivas y falsas. Por ello, es natural que nuestro autor

mencione una y otra vez los tópicos y requerimientos necesarios para la construcción de una silva, pues para finales del siglo XVII, este sistema ya estaba fuertemente codificado. Salazar hace alusión a estos requisitos cada vez que la voz que guía el discurso hace una reflexión metapoética y se desliga de la situación comunicativa primaria.

**SÉPTIMA:** No se ha subrayado lo suficiente la importancia de las obra paródicas en las bellas letras de la decimoséptima centuria. Se les ha menospreciado, pues se les ha visto como imitación servil, como arte caprichoso, fatuo y vacío, hueco al analizar. De hecho, su proliferación en el ocaso del Barroco viene explicada por una diferencia importante entre la época renacentista y la barroca: si el Renacimiento produjo una literatura que revela una rigurosa selección de temas, motivos y aspectos de la realidad, la del Barroco se basa en el esfuerzo por combinarlos y contrastarlos. El Renacimiento elimina del arte y de la literatura los aspectos negativos de la vida: lo grosero, lo imperfecto, lo ridículo, lo absurdo, quedan excluidos del interés estético. En cambio, durante la época barroca la vida, con todo lo feo y desagradable que hay en ella, irrumpe en el arte. El Barroco conlleva el descubrimiento de una realidad no codificada por el arte, sino vista y reflejada directamente que, sin embargo, tiene que ser vertida en moldes preestablecidos. La poesía petrarquista del Renacimiento italiano había trazado un camino para el desarrollo de la poesía y los géneros, temas, motivos, ideas y formas consagrados por ella se habían convertido en un canon, modelo a seguir, basado, a su vez, en la tradición literaria grecolatina. Con el tiempo la constante repetición de los tópicos y el automatismo a que condujo este

canon fue desgastándose, llegando a su ocaso.

La literatura del Barroco español hereda toda esta tradición estética y literaria y no la abandona, pero la transforma y enriquece. Uno de los rumbos de transformación fue la parodia que es, en realidad, el reverso barroco de casi todas las formas, temas y motivos estereotipados del Renacimiento y la edad grecolatina, como se ve en este poema. La parodia es una especie de reacción al idealismo anterior, una manifestación del desencanto de la realidad que no tiene relación con ese idealismo y, también, una de las expresiones del cansancio estético. En el Barroco cambia asimismo la actitud frente al concepto de imitación: si ésta consistía durante la época renacentista en el esfuerzo del artista por acercarse al modelo clásico recreándolo, en el Barroco se transformó en una rivalidad, en un deseo de superar el modelo, y degradarlo fue una de las formas de hacerlo, .

OCTAVA: Si la intertextualidad es el conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros, se aprecia en *Las Cuatro Estaciones del Día* una recurrencia a citar autores, personajes literarios, pasajes y tópicos al uso, al ser una parodia. Este poema de hecho, es claramente autorreferencial, es literatura que se refiere a la literatura misma. Salazar no fustiga al sistema social o político de su época, sino al sistema literario. De ahí que sus dardos no se perciban amargos y directos en contra de algo concreto y determinado. Es entonces una silva meta-literaria. Salazar y Torres se las ingenia para atacar al sistema literario predominante e identificar así sus sinrazones.

NOVENA: Otro factor de suma importancia es el afán de originalidad basado en el alejamiento de los preceptos clásicos, en la ruptura con el concepto de ponderación, en la búsqueda de un sello propio en la ridiculización de los modelos consagrados. Asimismo hay que subrayar que Salazar, por medio de este monólogo, busca sorprender constantemente con asociaciones novedosas y evidencias costumbristas que dejan fuera el idealismo. Se percibe el gusto del autor por manejar festivamente la dificultad de posibilidades combinatorias que ofrece la tradición poética y la silva, y sacar así la selección de convenciones para su labor re-creativa. Precisamente, el campo cómico es uno de los que mayores dificultades presenta al lector y al estudioso de las letras del siglo XVII.

DÉCIMA: Eugenio Asensio y M. J. Woods mencionaron que , “estos poemas son como grandes retablos con múltiples pinturas que forman altares complicados”; esta comparación es acertada, en tanto que el tipo compositivo del retablo, guarda afinidades con *Las Estaciones del Día*, donde el cuerpo principal sería la queja amorosa, la argamasa que traba cuerpos y calles es la *écfrasis*. Las calles son los diferentes tópicos que Salazar desarrolla y los cuerpos, la división cuaternaria de las estaciones del día. *Grosso modo*, los asuntos de las estaciones son los siguientes: en la primera, Salazar presenta el orden doméstico del cosmos en el amanecer, despierta el amante y comienzan sus quejas. La segunda refiere el ocio de los campesinos para el almuerzo, regreso del amante y cuento de la comida y siesta de Marica, la amada. Inserta el tópico del *tempus fugit* y solicita benevolencia de su amada con los poetas. Hacia la

tercera se desarrolla una larga escena de cetrería, burla del ambiente pastoril y pinta una escena de cortejo juvenil entre Clori y un pretendiente, de ahí parte para describir a Marica, asomada al balcón y refiere los desdenes de ésta cuando lo ve. La cuarta se interrumpe en la descripción de la oscuridad poblando todo el orbe y una imagen cotidiana para describir este fenómeno.

DÉCIMO PRIMERA: Se ha dicho que este poema es fresco, coloquial, que posee experimentaciones expresivas y que supone una interacción del lector con un escritor del siglo XVII. Este tipo de percepción se debe fundamentalmente dos características de oralidad presentes en el texto: El uso frecuente de deícticos a través de un sujeto móvil y los marcadores discursivos. Los deícticos son expresiones cuyo referente no puede determinarse sino con relación a los interlocutores. Son expresiones donde el sujeto de la enunciación se hace presente y no puede ser establecido, sino relacionándolo con las circunstancias de la enunciación; implican simultáneamente al hecho discursivo y sus protagonistas: emisor y receptor. Los deícticos en *Las Estaciones del Día* provienen de tres fuentes: la voz de la écfrasis, la voz de las quejas del amante y la voz que emite referencias meta poéticas. Todas ellas se funden en una sola, ya que todas señalan primera persona y se dan alternativamente. Esta variedad no deja de lado las referencias a los distintos sujetos a quienes se dirige el amante desdeñado a lo largo de las estaciones, como sigue:

Estación primera: Se refiere a Marica (v. 130) y luego a Cupido (v. 175). Estación segunda: Se refiere a su pluma (v. 114), habla a Marica (v. 130), habla con Amor (v.156), indeterminado (*aguarda*) (v. 179), habla con la Fortuna (v. 185) indeterminado (*advertid*) (v. 208), habla a la mosca (v. 213), indeterminado (*ved*) (v. 230) indeterminado (*colegid*) (v. 240) habla a la *veloz edad* (v. 248), habla a Marica (v. 279), habla a las *hermosuras perfetas* (v. 303). Estación tercera: Habla a su musa (v. 5), habla a Marica (v. 130), habla a Amor (v. 213). Estación cuarta: Indeterminado (*vuestra vista*) (v. 2).

La gran variedad de deícticos a los que se refiere la voz poética, algunos de ellos indeterminados, podrían suponer que restan coherencia al texto, pero no es así. Gracias a los deícticos que quedan indeterminados, Salazar consigue el efecto de acercar al lector a la acción misma, le proporciona una especie de “turno” para que participe en ese momento. Apela al oyente o lector y por otro lado, constantemente refiere conocimientos compartidos o comunes con él (escenas de cotidianidad y convención de autores y textos de la tradición literaria). Con esto se obtiene un auténtico texto interactivo.

Lo que respecta a los marcadores discursivos, como el tan usado *en fin*, y *si bien* se definen como “formas léxicas altamente convencionalizadas que guían (...) las inferencias inter e intra subjetivas que se llevan a cabo

durante las interacciones verbales”<sup>298</sup> en este sentido, son elementos que relacionan los valores semánticos del emisor con los de tipo pragmático del receptor, enriqueciendo el potencial comunicativo del discurso. Constituyen una forma de darle cohesión al texto y mantener el intercambio comunicativo con el receptor. De acuerdo con la clasificación hecha por Ma. Antonia Martín Zorraquino y José Portolés, el *en fin*, aparece como un reformulador, pues presenta a un miembro del discurso como el más apropiado. Es además una fórmula de cierre y en ese sentido, es un recapitulativo. El marcador *si bien*, es un estructurador de la información, en tanto que señala la organización informativa del texto y aparece como un comentador. Vale la pena mencionar que los deícticos también aparecen como marcadores conversacionales, todas las formas como *aguarda, colegid, ved y advertid* son asimismo enfocadores de alteridad en tanto señalan la forma como el hablante se sitúa con respecto al interlocutor. Todas estas variedades dentro de la pragmática de la situación comunicativa que establece Salazar con este texto, se pueden ver como dispersiones, como distracciones de un texto casual que no alcanzó a terminarse y, menos aún, a corregirse para darle coherencia. Pero visto bajo otra óptica, aparece un texto rico y variado, que por medio de recursos orales (pues no había una división tajante en el barroco entre un texto escrito y uno hablado, de hecho se fundían constantemente)

---

<sup>298</sup> Martín Zorraquino, María Antonia y José Portolés L. “Los marcadores del discurso” en *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. España, Espasa, 1999, p. 4051-4213.

proporciona un acercamiento directo al lector actual, como ninguno de los textos formales de Salazar y Torres.

DÉCIMO SEGUNDA: Rocío Olivares Zorrilla ha hecho hincapié en el hecho de que “En un sentido figurado, una de las páginas que todavía están a medio escribir en la historia de la poesía novohispana es aquélla referente a las innumerables arterias que conectan a nuestros autores con el contexto general de la literatura española de los siglos XVI y XVII. Siempre se alude a las figuras capitales: Lope, Góngora, Quevedo, y muy contados estudiosos, entre los que descuella don Alfonso Méndez Plancarte, han calado el amplio conjunto de obras producidas por incontables seguidores de los grandes, y cuyos nombres han quedado, a la larga, sumidos en la oscuridad fuera de los ámbitos especializados.”<sup>299</sup> Hay diversos autores barrocos peninsulares que destacan por sus obras cómicas, sin embargo, escasean obras cómicas de poetas de formación Novohispana como es el caso de Agustín de Salazar y Torres, cuya obra ha sido poco estudiada, sin tenerse en cuenta que por su formación en América y consolidación en Europa, sus aportaciones integran un sincretismo de dos visiones diferentes y aportan interesantes datos para el conocimiento de la sociedad y la cultura del imperio hispánico del siglo XVII. Sirva este trabajo como nexo para unir a nuestro autor con el contexto general de la literatura hispánica.

## APÉNDICE

---

<sup>299</sup> Olivares Zorrilla, Rocío. “Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII”. *Espéculo* N°25 Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2003 - febrero 2004 Año IX.

## II Edición.

6.4 En ningún caso se modernizarán las formas fonéticas que las palabras ofrezcan en la fuente. En cuanto a sus formas gráficas:

- a) se modernizarán las grafías: -s- alta, -j- = i, -u- = v, -v- = u, y únicamente éstas;
- b) las mayúsculas se usarán solamente para la letra inicial de los nombres propios, o de cualquier palabra que tenga en el texto la categoría de nombre propio (por ejemplo, dignidades y títulos cuando éstos sustituyen al nombre propio), y después de punto.
- c) se modernizará asimismo el empleo del acento, que recaerá también en las mayúsculas que lo requieran y, cuando sea necesario, en -y- = i o -Y- I;
- d) salvo en lo anterior, no se unificarán las diversas formas gráficas que una misma palabra pueda asumir en distintos lugares de una fuente.

300

6.8 La puntuación se ajustará a cualquier variante sistemática admisible dentro de la norma culta actual (...) Pero se conservará la división en cláusulas y en párrafos -las separaciones mediante punto- que ocurran en el texto en tanto que no impidan la inteligencia de éste. Por otra parte, el uso de los signos de exclamación se reducirá al mínimo.

6.11 Cada capítulo del texto debe presentarse por separado en la

---

<sup>300</sup> Según lo que ocupa a este trabajo, todas las citas son textuales de acuerdo a Luis Astey V., Beatriz Mariscal Hay, rev. *Biblioteca Novohispana. Procedimientos de Edición*. México... *op. Cit.*

transcripción, independientemente de la manera como lo ofrezcan la o las fuentes respectivas.

8. En los textos en verso:

8.1 Los versos y las estrofas se dispondrán según el uso actual, con sangrado al principio de cada estrofa, separación entre una estrofa y la que sigue (...) y sin más empleo de mayúsculas que el señalado más arriba. La disposición concreta de cada tipo de estrofa, o de los grupos unitarios de estrofas – el soneto o el villancico, por ejemplo- se ordenará según R. Baehr, *Manual de versificación española*, trad. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, 1969, Biblioteca Románica Hispánica III 25. (...)

8.2 Los versos se identificarán, dentro de cada uno de los poemas que compongan el texto, mediante numeración arábiga registrada cada cinco versos, colocada en el margen derecho y a la altura del verso al que la correspondiente cifra se refiera. Si algún poema se halla dividido en unidades mayores que las estrofas o los grupos unitarios de estrofas –en cantos, por ejemplo- su numeración se contará a partir del primer verso de cada unidad.

Este modo de identificación se usará tanto para la organización crítica como para cualquier otra clase de referencias al texto dentro de la edición.

III Elementos complementarios: anotación general, introducción,

apéndices, bibliografía e índices.

13. La anotación general comprenderá:

- a) la aclaración semántica de las palabras y expresiones ahora desusadas y de aquellas cuyo significado en el texto sea diferente del que tienen en el léxico del español general moderno. En caso de duda, se consultarán:

*Diccionario de la Real Academia Española* 22<sup>a</sup>. ed., *Diccionario de autoridades*, ed. RAE, 1984; J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, ed. 1991; M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 2002. Si la aclaración semántica resulta muy abundante o muy repetitiva, las notas que la comunicarán podrán ser sustituidas por un glosario.

- b) la dilucidación de las estructuras sintácticas que no tengan correspondencia con las del español general moderno tal como se hallan registradas en J. Alcina Franch y J.M. Blecua, *Gramática Española* (Barcelona, 1975), 845-1196. En este caso, quizá la manera más breve y eficaz de anotar sea redactar de acuerdo con el uso moderno los elementos léxicos dentro de la estructura y, cuando sea el caso, añadir entre corchetes los elementos ajenos al texto que fuesen necesarios. Si el procedimiento llega a implicar la prosificación de un poema, ésta se realizará con decoro pero sin aspiraciones de suplencia;
- c) la presentación, con el mínimo de palabras y en redacción impersonal, de las entidades extratextuales a que el texto

haga referencia –sucesos, personajes, instituciones, por ejemplo- siempre que 1) su comprensión sea imprescindible para una lectura del texto en su condición de objeto histórico, y que 2) el texto mismo las suponga conocidas, o 3) nos ofrezca datos suficientes para su adecuado conocimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio. "Avatares barrocos del Romance" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, XXVI.
- Albor, Rosa, ed. *Poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro: antología*. Madrid, Celeste Ediciones, 1999.
- Arellano, Ignacio. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, EUNSA, 1984, p. 24.
- "La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance Boda de Negros, de Quevedo" en *Filología Románica V: 1987-88*, Madrid, Editorial Universidad Complutense.
- Congreso sobre literatura española y Edad de Oro*. Madrid, Universidad Autónoma, 1986.
- Arellano Ignacio y Carlos Mata Induráin, eds. *Dos Comedias Burlescas del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Ares Montes, José. "Del otoño del Gongorismo: Agustín de Salazar y Torres", en *Revista de Filología Española*, Pamplona, 44 (1961) p. 283-320.
- Asensio, Eugenio y J.M. Woods. "Formas y contenidos: La silva y la poesía descriptiva" en Francisco Rico, dir. *Historia y Crítica de la literatura española III Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 676-685.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987
- Bellini, Giuseppe. Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana del siglo XVII en Kart Kohut y Sonia V. Rose, eds. *La formación de la cultura virreinal II: El siglo XVII*, Madrid, Vervuert-Frankfurt Iberoamericana, 2004.
- Cacho Casal, Rodrigo. "La poesía burlesca del siglo de Oro y sus modelos italianos", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI (2003).
- Cascales, Francisco, *Tablas Poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Castro, Adolfo de. "Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII" en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854.
- Díez Echarri, Emiliano y José Ma. Roca Franquesa. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1972.

- Egido, Aurora. *La silva en la poesía andaluza del Barroco*. Criticón, Núm. 46 (1989) Centro Virtual Cervantes.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio: Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. Kassel, Reichenberger, 2003.
- Frenk, Margit. *Entre Folklore y Literatura (Lírica Hispánica Antigua)* México, El Colegio de México, 1971.
- Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, México, El Colegio de México, 2000.
- González, Aurelio. *El Oro del Barroco: antología*, México, Alfaguara, 2000, p.10.
- Guillén Cabañero, José. *La sátira latina*. Madrid, Akal, 1991.
- Herrera Montero, Rafael. "Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Madrid, servicios de publicaciones de la Universidad Complutense, 1996.
- Jammes, Robert. Introducción a Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, Madrid, Castalia, 2001.
- Jauralde Pou, Pablo. *Introducción a Antología de la Poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI – XVII)* Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 11-48.
- Literatura barroca <http://www.artehistoria.com/>; [Consulta: 10 de octubre de 2006].
- Lombó Mulliert, Pablo, res. "Rodrigo Cacho Casal: La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 52, núm.2, 2004.
- López Bueno, Begoña, ed. *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1991.
- López Cruces, Antonio José. *La risa en la literatura española (antología de textos)* en Cervantes Virtual <http://www.cervantesvirtual.com>, consulta el 21 de mayo de 2007.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- Noriega Cantú, Alfonso. *El Humorismo en la obra de Lope de Vega*, México, UNAM, 1976.

- Manero Sorolla, Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-IIEs, 2002.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Martín Zorraquino, María Antonia y José Portolés L. “Los marcadores del discurso” en *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. España, Espasa, 1999, p. 4051-4213.
- Martínez Carro, Elena y Alejandro Rubio San Román, “Documentos sobre Jerónimo de Cáncer y Velasco” en *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, Madrid, 2007, p. 15-32. <http://www.dialnet.unirioja.es>.
- Méndez Plancarte, Alonso. *Poetas novohispanos: segundo siglo (1621-1721) I* México, UNAM, 1998.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Poetas de la Corte de Don Juan II*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
- Antología de poetas líricos castellanos*, tomo X, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.
- Historia de la Poesía Hispano-Americana*. Librería General, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/029130.pdf>, tomo I, p. 71.
- O’Connor, Thomas Austin. “Dramatic Use of letras cantadas in *El amor más desgraciado, Céfaló y Pocris*” en *Bulletin of the Comediantes*, los Angeles, 27 (1975).
- “The mythological word of Agustín de Salazar y Torres: Is *el Amor más desgraciado, Céfaló y Pocris* a tragedy?” en *Romance Notes*, Chapell Hill, NC, 18, (1977).
- “A Bibliographical note on Salazar y Torres *Cythara de Apolo*” en *Romance Notes*, Chapell Hill, NC, 15, (1973).
- Pascual Buxó, José. *Arco y Certamen de la Poesía Mexicana Colonial, SXVII*, México, Universidad Veracruzana, 1959.
- Góngora en la poesía novohispana*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1960.

*Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, México, UNAM-IIF, 1975.

Pérez Lasheras, Antonio. *Fustigat Mores: Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994.

Pérez Magallón, Jesús. "Del Arte Nuevo de Lope al arte reformado de Bances: Algunas cuestiones de poética dramática", en *Edad de Oro* 19 (2000), p. 207-222.

Ponce Cárdenas, Jesús. "Un discurso barroco sobre la sentencia virgiliana Labor omnia vicit improbus" en *Revista Epos*, Madrid, XIV (1998), p. 581-585.

Prieto, Antonio. *La poesía Española del Siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987.

Quilis, Antonio. *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1999.

Reyes, Alfonso. *Letras de Nueva España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Riva Palacio, Vicente dir. *México a través de los siglos*, Tomo Segundo: El Virreinato, México, Ed. Gustavo S. López, 1940 (facsimil de edición original).

Rivers, Elías L. "La problemática silva española" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, XXXVI (1988).

"Géneros poéticos en el siglo de oro" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, XL (1992).

"Soledad de Góngora y *Primero Sueño* de Sor Juana" en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com> : Consulta el 31 de octubre de 2007.

Roggiano, Alfredo A. "Poesía renacentista en Nueva España" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1986, p. 691-701.

Rubial García, Antonio. *La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Taurus, 2005.

Rubio Mañé, Ignacio. *El Virreinato: (1535-1746) expansión y defensa*, Tomo II, México, UNAM, 1959.

Salazar y Torres, Agustín de. *Cythara de Apolo*, Madrid, Juan de Vera Tassis y Villarroel, 1694.

Salgado, María A. "De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración" en *XII Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995.

Scholberg, Kenneth. *Sátira e Invectiva en la España Medieval*. Madrid, Gredos, 1971.

Schwartz, Lía, res. Miguel Angel Candelas Colodrón, Las silvas de Quevedo en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1998.

Woodhouse, William, "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo-Kossof, 1986, p. 749

**Fin de documento.**