



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras



La poesía burlesca de Agustín de Salazar y Torres en la *Cítara de Apolo. Poesías divinas y humanas. Primera parte*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta:

Laura Ímaz Álvarez Icaza

Asesora: Dra. Ana Castaño Navarro

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021



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.

A mi padre,
gracias por siempre estar
ahí cuando te necesité.

Agradecimientos

Quiero aprovechar este espacio para agradecer a familiares, amigos e instituciones que me acompañaron en el proceso de la elaboración de la tesis. Gracias a André, Nat, Isa, Guada, Johann, Sarahí, Chucho y Susi por estar siempre en las buenas, en las malas y ser tan buenos amigos. A mis abuelas, Telma por impulsarme a seguir adelante y Montserrat por todos sus apapachos y compartirme su amor a las plantas.

A mi madre, por su incondicional apoyo, consejos y lecturas. La vida siempre es más alegre con tus constantes tarareos. Gracias por escucharme cuando lo necesito y ayudarme a ver las cosas desde otra perspectiva.

A ti, Charlie, porque hemos aprendido a caminar juntos en cada nueva vereda. Gracias por tu incondicional cariño, tu paciencia y apoyo. Me emociona compartir cada día contigo y me hace sentir plena saber que estás en mi vida.

A Ana por sus siempre tan enriquecedores comentarios y enseñanzas. A Jorge por su contagiador amor a la literatura novohispana. A Martha Lilia por su tan cuidadosa lectura. A Rocío por sus nuevas interpretaciones y a Arnulfo por sus motivadoras palabras.

Por último agradezco al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM AG400418. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida, gracias a la cual pude realizar este trabajo de investigación.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1.	9
Agustín de Salazar y Torres, un poeta del siglo XVII	9
Estado de la cuestión.....	17
a) Repertorios biobibliográficos.....	17
b) Dramaturgia	20
c) Traducciones de epigramas latinos	22
d) Relación con Góngora y sor Juana.....	24
e) Poesía burlesca	30
Capítulo 2.	34
El laberinto de la poesía burlesca	34
Esbozo lexicográfico de <i>burlar</i> , <i>burla</i> y <i>burlesco</i>	34
La poesía burlesca y el adjetivo “burlesco”.....	37
El influjo burlesco italiano	39
La poesía de cancionero	42
Actitudes de los preceptistas áureos frente a lo burlesco y lo satírico	45
Lo risible: <i>Turpitud et deformitas</i>	47
Los teóricos modernos frente a lo burlesco, lo satírico y lo paródico.....	51
Deslinde. La poesía de Agustín de Salazar y Torres.....	57
Capítulo 3.	59
La poesía burlesca de Agustín de Salazar y Torres: edición y análisis	59
Criterios de mi edición	59
Sonetos	66
Coplas.....	106
Redondillas.....	111
Silvas.....	131
Conclusiones	170
Anexo. Índice de primeros versos	175
Bibliografía	176

Introducción

El novohispano Agustín de Salazar y Torres fue un prolífico autor del siglo XVII que a sus 39 años había escrito más de 10 comedias con todo y sus loas, así como una amplia variedad de versos líricos sacros y profanos. Después de su muerte, su amigo Juan de Vera Tassis recuperó su obra y la imprimió bajo los títulos de *Cítara de Apolo. Poesías divinas y humanas* y *Cítara de Apolo. Loas y comedias diferentes*. Salazar se trasladó a la Nueva España a temprana edad, allí cursó sus estudios en un colegio jesuita y pronto se ganó el favor del entonces virrey, el duque de Alburquerque, Francisco IV Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera, a quien seguiría hasta el final de sus días en Madrid. Si bien el poeta nació en el seno de una familia acomodada, la protección y luego amistad con el duque le ayudó a acomodarse dentro de la corte, donde ocupó ciertos cargos y se abrió las puertas para presentar sus comedias en palacio.

Salazar y Torres es un escritor conocido en el ámbito de los Siglos de Oro; sin embargo, los estudios que se han hecho de su obra versan en su mayor parte sobre su relación con los grandes autores de la época áurea, como Calderón de la Barca, quien por cierto hizo una de las aprobaciones de la *Cítara*. La influencia del dramaturgo en sus escritos y su vena dramática han sido bien exploradas; de hecho, ya hay varias ediciones modernas de las comedias de nuestro autor y hay en puerta otras más con la editorial alemana Reichenberger. Por otro lado, a Salazar y Torres se le ha trabajado como un gran discípulo de Góngora, lo cual ha conllevado a que se le encuadre como poeta gongorista y no se puedan leer sus poemas sin compararlos con los del andaluz, si bien el manejo de los recursos gongorinos y la musicalidad de su poesía han sido reconocidos y aplaudidos por los investigadores. Asimismo, hay entre los críticos quienes invitan a leerlo más a fondo con el fin de darle un justo lugar en el Parnaso español y no sólo categorizarlo como epígono de sus maestros. En el vaivén de dónde colocar a este cromático personaje, otros investigadores han propuesto un nuevo lugar para el novohispano al presentarlo como un puente entre el cordobés y la Décima Musa, pues sor Juana imitó varias composiciones de Salazar, entre las que destaca el romance en esdrújulos “Óiganme aun los sordos escollos” del novohispano, que la monja jerónima siguió para su “Lámina sirva el cielo al retrato”. Además, se ha subrayado la influencia que otros autores tuvieron en la escritura de Salazar, por ejemplo, Anastasio Pantaleón de Ribera, importante bastión de la poesía festiva.

Agustín de Salazar y Torres dejó tras de sí un buen número de poemas burlescos, a los cuales la crítica les ha prestado realmente poca atención, quizá porque no hace mucho que nos liberamos del peso del rigor académico que veía indigno o con malos ojos estudiar textos que no fueran de índole seria, que siguieran los motivos de las tradiciones canónicas, aunque la risa le es al humano tan natural como respirar y haya encontrado siempre la forma de que los escritores la representen. Mayoritariamente, los estudiosos se han centrado en el poema burlesco más extenso de Salazar y Torres, las *Estaciones del día*, cuyos versos de donaire han sido admirados. Del resto de su obra burlesca, sólo Jaime José Martínez Martín ha hecho un breve repaso, centrándose sobre todo, en los sonetos; el investigador no hace un trabajo muy detenido, sin embargo, su capítulo permite ver la diversa gama de lo risible que trabajó el poeta.

Uno de los objetivos de esta tesis es mostrar el abanico de lo burlesco de Salazar y Torres; así, nos adentraremos en sus sonetos, coplas, redondillas y silvas para ver los motivos literarios establecidos por la tradición petrarquista y neoplatónica desde otra perspectiva, una que ridiculiza su referente y evidencia lo absurdo de estos tópicos: el amante insomne, la bella dormida, el estudiante hambreado, la fugacidad de la vida, las ancianas que al maquillarse buscan parecer más jóvenes, los amores no correspondidos típicos (también de la literatura pastoril, en que los amantes reflexionan sobre sus cuitas amorosas), etcétera. Uno de los recursos frecuentes del autor para hacer sus parodias es dotar de cierto realismo los motivos literarios, por ejemplo, en el caso del tópico “morir por amor”, cuando el poeta está a punto de dejarse morir a manos de su amada, recapacita y revaloriza lo que verdaderamente esta en juego: su vida, y entonces lucha como gato panza arriba por sobrevivir; o bien, en una actitud semejante, el autor se niega a exponer el pellejo por la dama en cuestión si ésta se encuentra en lugares extremadamente inaccesibles, como en mitad del desierto rodeada de serpientes o en Noruega, país donde el frío es impío.

Además, encontramos que nuestro autor se burla de sí mismo y de varias damas, para lo cual se apoya en la exageración, la deformidad y la fealdad; en sus retratos destacan el desaseo, el color amarillo y enfermizo de las mejillas, el enorme tamaño de ciertas partes del cuerpo, como la nariz, el talle y los pies. Por otro lado, los retratos del autor, en los que predominan los de canon largo, es decir, aquéllos que abarcan de pies a cabeza, le permiten enriquecer su faceta burlesca. Salazar y Torres es un poeta cuyos poemas jocosos tienden a

ser parodias, es decir, el blanco de sus burlas reside en el ámbito literario, se mofa de autores, tradiciones, estilos, motivos; sin embargo, en uno de los retratos, el referente es extraliterario, y no sólo eso, el poeta escribió la composición al calor de un insulto que una dama le había hecho, por lo que en ese poema se encuentran versos ridiculizantes que buscan ser hirientes y ofensivos.

Otro de los objetivos del presente trabajo es volver accesible y facilitar la lectura de la poesía festiva de Agustín de Salazar y Torres mediante una edición moderna de la misma que, además, se acompaña de notas que aclaran términos y alusiones que pueden resultar difíciles para el lector actual, así como breves comentarios que, entre otras cosas, señalan los recursos que el autor utiliza para volver burlescas sus rimas y que, en general, buscan esclarecer el sentido, el contexto literario y cultural de cada poema. Salazar y Torres es un poeta culto, ingenioso, ocurrente con una clara inclinación por las letras hilarantes. Por todo ello cumple con lo que los teóricos señalan como lo más importante de la poesía burlesca: lograr mover a risa. Su poesía lo consigue en sus diferentes formas: puede provocar desde una sonrisa escondida, una risilla gutural e incluso alguna carcajada sonora.

Organizo la tesis en tres capítulos. En el primero, recupero los pocos datos biográficos que se conocen sobre nuestro autor; además, lo sitúo en el contexto histórico que le tocó vivir, tanto en España como en las Indias, un periodo regido por los Austrias menores, que abarcó la decadencia del imperio español y, cada vez más, el empoderamiento de ciertos círculos sociales en las colonias americanas. En este mismo capítulo, hago un repaso por el concepto de la *imitatio*, modelo estético que regía en esa época; estimo relevante dedicarle unas palabras a este asunto porque finalmente Salazar y Torres practica la imitación para hacer sus composiciones, aunque por ser burlescas les dé un giro chusco en su desarrollo. Cierro con una revisión sobre lo que se ha dicho de él y de sus escritos, para lo cual hago un repaso de su presencia en los repertorios biobibliográficos, su obra dramática, sus traducciones de epigramas latinos, su relación con dos grandes del Barroco (Góngora y sor Juana) y, por supuesto, su poesía burlesca.

El segundo capítulo está centrado en la historia de la poesía burlesca, desde sus albores áureos hasta las discusiones que los teóricos modernos hicieron en torno a ella. Me detengo en la historia de este tipo de poesía, porque su definición teórica ha sido siempre conflictiva y el término *burlesco* ha llegado a englobar en territorio hispánico y referente a

la literatura, versos de distinta naturaleza que provocan risa, por ejemplo, los satíricos, paródicos e irónicos. Asimismo, llama la atención la evolución que ha tenido el estudio de este tipo de poesía y la validación del humor a lo largo del tiempo por parte de los teóricos, dado que al juzgarse literatura baja no siempre ha merecido una detenida atención; sin embargo, se trata de textos que, bien logrados, revelan una gran habilidad del autor, puesto que debe conocer los motivos, dominar el estilo y lograr cambiarlos de registro. Al final del capítulo, doy una definición tentativa y operativa de lo que consideraré poesía burlesca para las líneas de este trabajo, basada en diferentes rasgos descritos por algunos especialistas, entre ellos tomo como guía las propuestas de Linda Hutcheon, Ignacio Arellano y Rodrigo Cacho.

El último capítulo consiste en la presentación y el análisis del corpus, junto con mis criterios de edición. Al principio del apartado, expongo las distintas ediciones y volúmenes de las que tengo noticia, así como las variantes más sobresalientes entre ellas. Para la selección del corpus tomé en consideración aquellos poemas que tuvieran: contrastes de tono grave y jocoso en sus versos, juegos estilísticos y juegos de equívocos y de inversión de motivos. Dicho corpus consta de un total de 21 poemas dispuestos de acuerdo con su composición estrófica: 10 sonetos, 3 coplas, 4 redondillas y 4 silvas. De ellos presento una edición y lectura llamando la atención principalmente sobre sus recursos burlescos y señalando los motivos, autores o tradiciones a los que ridiculiza. A continuación, presento un breve análisis del poema, enfocándome sobre todo en ubicar la burla, señalando, por ejemplo, si se encuentra en las dilogías o en las inversiones estéticas del petrarquismo o en otros recursos. Asimismo, en este apartado veremos cómo el diverso Salazar se coloca en distintos lugares para hacer sus parodias, de modo que ridiculiza a sus modelo o motivos literarios a fin de evidenciar y hacer reflexionar críticamente sobre lo manido de los motivos; o bien les rinde homenajes, valorizando con donaire sus versos. Finalmente, presento un apartado de conclusiones en el que traigo a colación los recursos más trabajados de Salazar, así como las maneras más representativas del poeta para hacer poemas ridiculizantes, al tiempo que señalo las veces en que parece salirse de las tradiciones burlescas ya asentadas.

Te invito ahora, querido lector, a leer las travesuras del ingenio de nuestro autor, que, mediante equívocos, ironías, efectos sorpresa y coloquialismos, nos permite hacer un

recorrido por el humor de la época áurea, de manera que logra que de la mano de la risa reflexionemos, critiquemos y, ante todo, disfrutemos la pluralidad de sus rimas.

Capítulo 1.

Agustín de Salazar y Torres, un poeta del siglo XVII

Juan de Vera Tassis y Villarroel, editor de la obra de Salazar, la *Cítara de Apolo*, puso entre los preliminares el “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar” como una encomiástica biografía de nuestro poeta. Este escrito es la fuente principal a la que han acudido distintos estudiosos, como Eguiara y Eguren, para hablar de Salazar y Torres. En el “Discurso”, Vera Tassis cuenta que nuestro autor nació en Soria el 28 de agosto de 1642; sin embargo, hace unos años Thomas Austin O’Connor, conocido estudioso de las comedias salazarianas, encontró su acta de bautismo, donde se asienta que fue bautizado en 1636 (Salazar y Torres 2002a, ix), recorriendo así su fecha de nacimiento. Nuestro poeta nació en el seno de una familia acomodada, sus padres fueron Petronila de Torres y Montalvo y Juan de Salazar y Bolea. Siendo aún niño cruzó el Atlántico, acompañando a su tío Marcos de Torres, que desempeñaría el cargo de obispo de Yucatán durante un periodo corto, pues pronto ambos se trasladaron a la Ciudad de México cuando lo nombraron virrey, oficio que ejerció de 1648 a 1649, año en que fue sorprendido por la muerte. Aunque no hay certeza del año en que llegaron a América, el historiador religioso Gil González Dávila escribió, en el *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales*, la biografía del obispo Marcos de Torres y Rueda, y asentó que el rey Felipe IV lo había nombrado obispo en 1644 y “Pasó a su residencia [es decir, a Nueva España] el año de 1645” (González Dávila 1649, 1:219).

Marcos de Torres fue virrey cuando aún estaba viva la contienda política entre el obispo de Puebla, Juan de Palafox, y los jesuitas. El conflicto se debió al encuentro de distintos intereses: la corona española buscaba cambiar la estructura eclesiástica que se había establecido en sus colonias desde la conquista a partir del clero regular. Palafox llegó con la consigna de establecer reformas que limitaran la libertad y autonomía de las órdenes religiosas; debía regularizar las licencias ministeriales y exigirles el pago de diezmos, de lo cual estaban exentas gracias a permisos pontificios (Ibarra Herrerías 2016, 59). Así, el clero regular contaba con muchos privilegios y con bastante poder político; por ejemplo, la Compañía de Jesús, además de realizar misiones evangelizadoras en el norte, se dedicó a educar a la juventud novohispana, mayoritariamente a los hijos de españoles que llegaban a

Nueva España y a los hijos de peninsulares ya asentados, es decir, a los criollos, por lo que poco a poco la orden se situó en la esfera dominante de la colonia.

Agustín de Salazar y Torres no fue la excepción entre los hijos de españoles venidos a América; él también se formó en el Colegio de la Compañía de Jesús, donde aprendió humanidades, teología, astrología, astronomía, artes y leyes. Nos dice Vera Tassis que Salazar estudió a “los poetas griegos, latinos, italianos, y españoles” (Vera Tassis Villarroel 1681b), con ello se empapó de la concepción estética de la *imitatio* que imperaba en los Siglos de Oro, la cual consistía en leer, estudiar y seguir la manera de escribir de los autores más respetados (Almeida 1980, 41). Lo natural del carácter imitativo del hombre ya había sido expuesto siglos atrás por Aristóteles: “El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos [como el lenguaje]” (Aristóteles 1974, 135-36). Con la misma lógica, los poetas auriseculares aprendían a escribir, primero leyendo y luego emulando los estilos y temas de sus antecesores.

En torno a esta idea, en el Renacimiento italiano surgió una pugna en el ámbito de la Retórica, conocida como “debate del Ciceronianismo” o “querrela ciceroniana”; la discusión giraba en torno a cuál era la mejor manera de imitar, se hicieron dos bandos: los que defendían el purismo o monismo y los que abogaban por una manera ecléctica o compuesta. Los primeros apoyaban la imitación de un modelo único, considerado sublime e inalcanzable; en este caso, Cicerón se colocaba en la cima estilística. Mientras que los segundos defendían la imitación múltiple, es decir, de varios modelos, lo cual promovía un aprendizaje más libre y crítico, que consistía en tomar lo mejor de los mejores; además, insistían en la intención de alimentar la imaginación creadora de cada autor a fin de que superara a los modelos, por lo que apostaban por la búsqueda de un estilo personal. Si bien éste fue un conflicto teórico que se reflejaba en la discusión entre los retóricos, también llegó a la esfera de la creación literaria, en la que Petrarca se alzaba como el único ejemplo a seguir (Ponce 2016,17-34).

En España los teóricos también manifestaron su postura; sobre todo defendieron la idea de la imitación compuesta (García Galiano 2010, 262); y las fórmulas petrarquistas neoplatónicas presentes en los escritos de Bembo, Castiglione y Poliziano, se incorporaron a la tradición hispánica; de modo que apelaban por fundir el legado clásico grecolatino y la literatura italiana (Ponce 2016, 34). Los modelos, entonces, fueron tanto españoles como

italianos, latinos y griegos y su imitación se expuso como requisito esencial para cualquiera que quisiera ser poeta; sobre ello dijo el Brocense: “afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntaran por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar” (Vega 1612). Otro ejemplo está en las *Anotaciones* de Herrera, quien, si bien impulsó la imitación de los modelos, animó a que los poetas buscaran su propio camino:

me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia en que se han sepultado; que procurando seguir solo al Petrarca y a los Toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas; [...] que para esto importa destreza de ingenio y consideración de juicio [...] en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a estos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegaron los que no llevan este paso. Y sé decir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas, porque no todos los pensamientos y consideraciones de amor, y de las más cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos (Vega 1580, 71–72).

Salazar y Torres sin duda leyó a los autores canónicos de su tiempo, y su memoria y comprensión literaria le fueron alabadas desde muy joven: “teniendo aun menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades* y *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares, desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura” (Vera Tassis Villarroel 1681b). Esta feliz anécdota se presenta como una premonición de la elección que hará Salazar de Góngora como el modelo predilecto de sus versos, como podremos apreciarlo cuando leamos sus rimas. Por otra parte, sobre su gusto por las letras, se conocen de la época distintos textos en los que sobresale su nombre. El primero de estos escritos, publicado en 1653, fue la *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Sr. Duque de Alburquerque, su virrey*, hecha por Salazar; luego encontramos su participación en el certamen a la Inmaculada Concepción de 1654, de la Real y Pontificia Universidad de México, en el cual dos de sus composiciones obtuvieron el primero y el segundo lugar: un romance de equívocos y unas redondillas de pie quebrado, donde ya se percibe su gusto por la poesía festiva, incluso se gana el apodo de “segundo Anastasio Pantaleón de nuestros tiempos” (Ares Montes 1961, 285).

Al llegar a su fin el virreinato del duque de Alburquerque (Barcelona, 1619-Madrid, 1675), Salazar regresó con él a España en 1660; allí conoció a Mariana Fernández de los Cobos, una cordobesa, con quien contrajo matrimonio. Nuestro autor fue un hombre que supo acomodarse en la vida cortesana y vivió toda su vida con la compañía y la protección del duque; juntos acompañaron a Margarita María Teresa de Austria (Madrid, 1651-Viena, 1673), hija del rey Felipe IV de España y de Mariana de Austria en la primera parte de su viaje a este país para su matrimonio con Leopoldo I de Habsburgo (Viena, 1640-ibíd., 1705), rey de Hungría, Bohemia, emperador de Austria y del Sacro Imperio Romano Germánico. Salazar le dedicó a la infanta sus escritos *Real jornada y Epitalamio*. Después, separándose de la comitiva, el duque y el poeta continuaron su camino a Sicilia, donde el primero había sido nombrado virrey. Y ya en la isla el duque le otorgó a Salazar y Torres los cargos de Sargento Mayor de la Provincia de Agrigento y de Capitán de Armas. Terminado su periodo, volvieron a la metrópoli, donde Salazar falleció de una enfermedad que “aunque larga, fue sin perturbación del sentido” (1681b), el 29 de noviembre de 1675. A pesar de su vida aparentemente acomodada, Vera Tassis hace suponer que nuestro poeta también sufrió dificultades económicas cuando señala: “También fue D. Agustín en su corta vida desposeído de los bienes temporales” (1681b), a la vez que menciona en repetidas ocasiones la envidia que corroía a algunos de sus pares.

Como hemos mencionado, la mayoría de los escritos de Salazar fueron recogidos de manera póstuma por Vera Tassis en dos volúmenes. La primera parte, *Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas*, publicada en la imprenta de Francisco Sanz, comprende sus versos líricos (poemas amorosos, sacros, epitalamios, la *Fábula de Venus y Adonis*, la loa para la comedia de *Eurídice y Orfeo*, la loa para la comedia de *Dar tiempo al tiempo*, el *Baile de los elementos*, el *Baile de Amor y Desdén*, el *Baile de Amor y Celos*, el *Baile de Hermosura y Discreción*, el *Baile del juego del hombre*). Mientras que la segunda, *Cítara de Apolo. Loas y comedias diferentes*, publicada con Antonio González de Reyes, recoge sus 9 comedias (*Elegir al enemigo*, *El amor más desgraciado Céfalo y Pocris*, *También se ama en el abismo*, *La mejor flor de Sicilia*, *Los juegos olímpicos*, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*, *Thetis y Peleo*, *Triunfo y venganza de amor*), de las cuales 8 tienen sus loas. Ambos volúmenes se publicaron en Madrid en 1681 y se reeditaron en 1694. Los cambios más sustanciales entre las dos ediciones de la primera

parte, es decir, las *Poesías divinas y humanas* fueron los textos preliminares, las personas a quienes estaban dirigidas las obras, así como el impresor a cargo de la publicación; estos aspectos los veremos más a detalle cuando nos detengamos en los criterios de modernización en el tercer capítulo.

Asimismo, sobre las obras escritas por Salazar, Vera Tassis enlistó en la “Advertencia al que aquí llegare” algunas de las cuales tenía noticia pero que no publicó: *Los Metamorfoseos mexicanos*, “dos autos sacramentales” y “una comedia burlesca”, “La comedia de Minos, y Britomartis”, “un tratado que se intitula *Espejo de la hermosura*”, “dos fábulas jocosas, una en octavas y otra en un romance”, “la loa de la comedia de *Tethis y Peleo*” y “tres bailes”. Thomas O’Connor ha buscado estos escritos y sus investigaciones lo han llevado a determinar que de la lista anterior sólo se conoce un auto (“Olvidar por querer bien, auto al nacimiento del hijo de Dios”) y la comedia de *Minos y Britomartis* (también conocida como *Más triunfa el amor rendido*). Las otras son obras hoy perdidas (O’Connor 1979, 81).

Por otra parte, Agustín de Salazar y Torres escribió la comedia *El encanto es la hermosura* para representarla en palacio en el cumpleaños de la reina madre Mariana de Habsburgo, el 22 de diciembre de 1675; sin embargo, la obra quedó inconclusa porque el autor falleció a menos de un mes del aniversario de la monarca. Aun así, Vera Tassis decidió publicarla en la *Cítara* y fue él quien terminó la comedia, pues escribió la tercera jornada. Es de notar que no fue la única vez que Tassis le metió mano a los versos de nuestro poeta, pues también finalizó la Silva IV de las *Estaciones del día*, y se sabe que tuvo parte en la composición de *Más triunfa el Amor rendido* (Barrera y Leirado 1860, s. v. Salazar y Torres). Asimismo, la obra *El encanto* circuló de forma suelta con el nombre de *La segunda Celestina*, cuyo final anónimo finalmente se le atribuyó a sor Juana (Sabat de Rivers 1992, 504–6).

Para la época que le tocó vivir a Salazar y Torres, esto es, mayoritariamente la segunda mitad del siglo XVII, la hegemonía de la monarquía hispánica estaba en decadencia, pues tenía muchos frentes abiertos¹ —estaba en constante guerra con Francia e Inglaterra, tenía rebeliones en Cataluña (1640), en los Países Bajos (desde 1621) y en América, donde seguía buscando expandirse, sobre todo al norte— y costearlos requería mucho dinero, que

¹ Para la contextualización histórica de las siguientes páginas me basé en los estudios de la *Nueva historia general de México* (Erik Velásquez García et al., D.F.: El Colegio de México, 2019) y de la *Nueva historia mínima de México* (Pablo Escalante Gonzalbo et al., D.F.: El Colegio de México, 2020).

venía mayoritariamente de sus colonias. El siglo XVII fue una centuria en la cual gobernaron los llamados Austrias menores: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). A lo largo de este período hubo un declive económico y moral; la población, cada vez más diezmada, estaba cansada de pagar guerras de las que no veían los frutos, las riquezas se iban a apoyar a los batallones y no se quedaban para invertir en la producción nacional; la fuerza y el ímpetu se fueron agotando y los combates, perdiendo. En este periodo acaecieron muchas batallas, unas incluso duraron bastantes años, como la Guerra de los 80 años (1568-1648) contra Flandes, o la Guerra de los 30 años (1618-1648), conflicto político-religioso que involucró a toda Europa, aunque las principales naciones rivales, desde antaño, eran Francia y España; cada una, además, defendía posiciones opuestas del catolicismo: la primera, la Reforma; la segunda, la Contrarreforma.

Es una época de grandes crisis económicas, políticas y sociales; España se endeudó con los banqueros, varios pueblos que estaban bajo su jurisdicción se sublevaron, perdió muchos territorios —como las islas del Caribe: Barbados (1620), Antigua (1632), Curazao (1634), Martinica (1635), Guadalupe (1635) y Jamaica (1655); Cerdeña (1659) y el reino de Portugal (1668), que había sido incorporado anteriormente bajo Felipe II—, además, la figura del monarca fue desacreditada, pues quedaron frente al trono validos —el duque de Lerma y el duque de Uceda sirvieron a Felipe III y el duque de Olivares a Felipe IV. Asimismo, ocurrieron acontecimientos simbólicos del ocaso hispánico, entre ellos destaca el fracaso de la Armada Invencible (1588), cuyo objetivo era invadir Inglaterra para destronar a Isabel I, lo cual tuvo consecuencias morales en la población en general y en los ejércitos hispánicos; este suceso contrastó con la imagen de fortaleza y arrogancia que en un inicio se había buscado dar de la Armada. Así terminó la dinastía de la casa de los Habsburgo y comenzó, junto con el nuevo siglo, el gobierno de los Borbones, con Felipe V, nieto de Luis XVI de Francia.

Paradójicamente, desde el siglo XVI y al tiempo que ocurrían estos eventos en la centuria siguiente, la literatura hispánica vivió un periodo de grandeza cultural al que se ha denominado Siglos de Oro. En este tiempo, el campo de las letras vio nacer a Boscán, Garcilaso, Santa Teresa de Jesús, Francisco de Terrazas, Fray Luis de León, Eugenio de Salazar, Fernán González de Eslava, Juan de la Cueva, Cervantes, Góngora, Lope, Bernardo de Balbuena, Tirso de Molina, Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón, María de Zayas, Anastasio

Pantaleón de Ribera, Calderón de la Barca, Jacinto Polo de Medina, Sandoval Zapata, María Estrada de Medinilla, Sigüenza y Góngora, sor Juana y muchos otros. Fue un periodo de apogeo en el que se renovaron las concepciones estilísticas castellanas con la introducción del endecasílabo y nuevas composiciones estróficas como el soneto, los tercetos encadenados, las canciones petrarquistas; al mismo tiempo se volvía canon el amor neoplatónico y se escribían una y otra vez los tópicos de *tempus fugit*, *collige virgo rosas*, *beatus ille*, *memento mori*, entre tantos otros. Se recuperaron historias mitológicas que servían como modelos moralizantes, aunque también se llegó a desacralizarlas. Asimismo, se crearon y confluieron diversos géneros literarios como el misticismo, la literatura picaresca, la pastoril; se escribió la obra magna, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y se renovó la forma de hacer comedias, que se alejó de los preceptos aristotélicos; por otro lado, el lenguaje poético de algunos autores tendió a hacerse artificioso, con sintaxis complicada, latinismos y nuevas metáforas. En suma, fue una época de gran florecimiento cultural con constantes renovaciones estéticas que acogió una enorme cantidad de ingenios.

En contraste con la situación de la Península, la etapa de madurez y autonomía de la Nueva España se desarrolló durante el siglo XVII y buena parte del XVIII (1610-1760). Un acontecimiento notable fue el golpe de Estado de 1624 que derrocó al virrey marqués de Gelves, quien al imponer ciertas reformas logró enemistarse con los grupos de poder del virreinato. El mensaje fue claro: “La autoridad del rey era reconocida, pero la realidad le imponía límites” (García Martínez 2020, 86). Fue en esta época, 1626, cuando el duque de Olivares decretó la Unión de Armas, sistema político y económico mediante el cual los dominios del imperio debían contribuir con soldados y riquezas a la creación de un ejército y a la manutención del reino, recordándoles a las colonias su condición de subordinadas a la Corona. Por otro lado, problemas internos como la inundación de la Ciudad de México, que duró cinco años, de 1629 a 1634, llevaron a ciertos reacomodos de las clases medias y altas, por ejemplo, Puebla aprovechó la oportunidad para despuntar como centro cultural y de poder.

También durante la primera mitad del siglo XVII, los españoles asentados en la Nueva España tuvieron un crecimiento económico y social con la consolidación de colegios y las exitosas producciones de trigo, azúcar, plata y tejidos; incluso las imprentas, que en un inicio estuvieron sobre todo al servicio de la evangelización, ahora publicaban más de

acuerdo con la oferta y la demanda de los diversos públicos que había en el Nuevo Mundo. La dependencia económica que tenía la corona española en sus colonias trajo como consecuencia el reparto de poderes en la Nueva España (1632 y 1641): la élite gobernante se vio obligada a privatizar ciertos oficios, concesionó funciones que le correspondían al Estado, como el cobro de tributos, la distribución de correo, etc.; dotando así de cierto nivel de autonomía a las esferas de poder novohispanas; esto favoreció en parte a los criollos, que les exigían a los peninsulares el derecho de ocupar altos cargos en las audiencias, en los tribunales de la Real Hacienda, en catedrales y en ayuntamientos. La segunda mitad del siglo, periodo durante el cual vivió Salazar y Torres en la Nueva España, también vivió cierto auge, por ejemplo, en cuanto a la constitución identitaria, en la que se combinaban modalidades europeas y locales que se reflejaban en las construcciones arquitectónicas y artísticas: como la literatura, la pintura y las artes plásticas así como la música; o bien, de esta identidad novohispana también destacaron elementos culturales en el vestido, la gastronomía, el lenguaje o el efervescente culto mariano.

Sin embargo no todo era un repunte, los pueblos de indios estaban bastante disminuidos, pues entre otras cosas las epidemias habían reducido la población autóctona a 1.9 millones de personas en 1650 (Hausberger y Mazín 2019, 263); además, hubo un abuso de la clase dominante, “venta forzada (y a precios inflados) de toda clase de productos entre los habitantes de pueblos de indios. A veces esto implicaba también explotación descarada del trabajo [en las haciendas], como cuando se forzaba a la población a comprar hilo para luego obligarla a vender (a precios mínimos) piezas de tela” (García Martínez 2020, 98). Por esta razón, las revueltas también se dejaron sentir en esta mitad del siglo: en Tehuantepec (1660), Nuevo México (1680) y México (1692), años en los que Salazar y Torres ya se había trasladado a la metrópoli. Además, las costas de Veracruz y Campeche, así como la Flota de Indias, se vieron constantemente atacadas por corsarios franceses, holandeses e ingleses, lo cual evidenciaba el declive del control marítimo hispánico y el ascenso de las naciones que competían por la hegemonía. En suma, el territorio del imperio hispánico era muy extenso y en él convivían muchos intereses (nada más en la Nueva España estuvieron en pugna los peninsulares, los criollos, los conquistadores y la Corona), por lo que era difícil de controlar y defender, esto se agravó porque siempre hubo una política expansionista y de dependencia

económica en las colonias, lo que fue desgastando la economía y la sociedad, al tiempo que fue dotando de cierta autonomía a las esferas locales del Nuevo Mundo.

Estado de la cuestión

Agustín de Salazar y Torres es un poeta que, como muchos, ha sido estudiado desde distintas perspectivas según los fines con que se realice el acercamiento a su obra. Destacan los estudios que se han hecho en torno a la relación de sus escritos con los de los poetas mayores de los Siglos de Oro; o bien, las lecturas de sus obras dramáticas producidas durante su vida cortesana en Europa. De esta manera, antes de pasar al análisis de los poemas que conciernen a este trabajo, considero importante hacer un recorrido sobre lo que se ha dicho de este autor. Tomando en cuenta los diversos enfoques desde los cuales se le ha analizado, los he clasificado en cinco tipos: *a)* qué se dice sobre él en los repertorios bibliográficos, *b)* qué se ha revisado de sus comedias, *c)* qué se comenta de sus traducciones de epigramas latinos, *d)* qué se ha dicho sobre su poesía y específicamente sobre su relación con Góngora y sor Juana y, finalmente, *e)* qué se ha escrito de sus poemas burlescos.

a) Repertorios biobibliográficos

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, en 1755, Juan José de Eguiara y Eguren publicó en latín la *Bibliotheca Mexicana*, para cuya impresión incluso hizo traer de España su propia imprenta. La *Bibliotheca*, primera biobibliografía novohispana, hace un recorrido por los intelectuales nacidos y residentes del territorio mexicano; en ella incluyó tanto sus vidas como sus producciones manuscritas e impresas, aunque sólo logró publicar el primer tomo (letras A, B y C). Esta magna obra surgió como respuesta a la carta que el deán Manuel Martí le había escrito a un amigo con el fin de disuadirlo de ir al Nuevo Mundo, porque consideraba inferior a la clase intelectual mexicana: “señalar a México (si le place al cielo) como el sitio de mayor barbarie del mundo entero, como país envuelto en las más espesas nieblas de la ignorancia y como asiento y residencia del pueblo más salvaje que nunca existió o podrá existir en el futuro” (2012, 335).

En defensa de la esfera letrada, Eguiara imprimió su obra y con ella demostró de forma apabullante que los eruditos no se concentraban sólo de un lado del Atlántico, sino que en la Nueva España había muchos científicos, abogados, poetas, ingenieros, matemáticos,

astrólogos y teólogos, los cuales tenían trabajos excepcionales y mostraban el gran esplendor de la cultura novohispana. Entre los letrados está presente Salazar y Torres, a quien el bibliógrafo consideró “español de nacimiento”, pero “por su domicilio y sus estudios vino a ser mexicano”. La biografía que Eguiara hace de nuestro autor es, como el “Discurso” de Tassis, totalmente encomiástico, rescata la anécdota de la recitación de los poemas gongorinos y le reconoce su “vivaz ingenio y memoria feliz” (Eguiara y Eguren 1986, 2:570). Además dice de él que “Mereció ser contado entre los primeros poetas eruditos de España, como si sobre él hubiesen concurrido todas las Musas y las Gracias, para que descubriese y encontrase con felicísimo numen cual si en sus propios labios se hallasen aquellos poemas dulces y elegantísimos, levantados, en medio de tropos y figuras” (Eguiara y Eguren 1986, 2:572).

Después, en 1816, José Mariano Beristáin de Souza publicó otra importantísima obra bibliográfica que también busca realzar la gran labor intelectual americana: la *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. En ésta también hay un espacio dedicado a nuestro poeta. Beristáin es mucho más conciso, resume la biografía de Salazar en un pequeño párrafo y luego expone las obras que de él son conocidas. Sobre todo se enfoca en sus escritos dramáticos: “Era en aquel tiempo ocupación favorita de los ingenios cortesanos el hacer comedias, y nuestro D. Agustín sobresalió con aplauso en el ramo de poesía, mereciendo la amistad y estimación del príncipe del teatro D. Pedro Calderón de la Barca” (Beristáin y Souza 1821, III:94). Estos dos bibliógrafos mencionados, Eguiara y Beristáin, sólo remiten a la *Cítara de Apolo* de 1694.

Adolfo de Castro añadió a nuestro Salazar en el volumen 42 de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Del poeta recupera su biografía y lo clasifica como “discípulo aventajadísimo” de Calderón. Además, alaba su poesía burlesca: “Las poesías de Salazar, especialmente las festivas, están escritas con gran ingenio y suma gracia. [...] Muchos de sus sonetos festivos están escritos con tanta sencillez y con tanto donaire, que, más que de Salazar parecen de Lope” (1854, 42:LXV). Castro también enaltece la armonía y musicalidad de sus rimas: “Salazar y Torres ha sabido mejor que ningún otro poeta de su siglo escribir versos musicales” (1854, 42:LXVI), lo que el historiador explica por la residencia del novohispano en Italia, donde debió de haber estudiado las coplas y canciones petrarquistas.

A su vez, fue incorporado en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de Cayetano Alberto de la Barrera, quien manifestó: “Conceden los críticos muy honroso puesto a Salazar y Torres en nuestro Parnaso dramático. Sus poesías dan asimismo clara muestra de su buen ingenio: hay en todas ellas facilidad y soltura, excelentes pensamientos en las graves y extremado gracejo en las festivas” (1860, s. v. Salazar y Torres); después de exponer su biografía, el compilador hace un listado de sus textos dramáticos.

Julio Cejador y Frauca también incluyó a nuestro poeta en su obra biobibliográfica de 14 volúmenes, *Historia de la lengua y literatura castellana* (1915-1922). Para trazar la vida de Salazar se basó en el “Discurso” de Vera Tassis e hizo un recorrido corto, como lo fue la vida del poeta. Como novedad, pues ningún otro biógrafo lo había dicho ni lo ha comprobado, escribe que “Su nombre se halla en todas las academias y certámenes de su tiempo” (Cejador y Frauca 1916, 5:207). Es cierto que en la *Cítara* hay poemas, sobre todo en la sección de poesía divina, que llevan en el epígrafe la especificación de haberse hecho para uno de estos dos espacios culturales. Cejador festeja a Salazar: “Es poeta suelto, ingenioso, de pensamientos graves y de gracejo en lo festivo”, y luego condena a su modelo “desde Méjico trajo el gongorismo bien metido en el cuerpo” (1916, 5:207–8). Finalmente, menciona una edición de 1677 de la primera parte de la *Cítara*, de la cual ningún otro estudioso ha dado noticia.

Marcelino Menéndez Pelayo también habla del “ingenioso y malogrado poeta D. Agustín de Salazar y Torres” en su *Historia de la poesía hispanoamericana*. Primero recupera su prolija memoria con la anécdota de los versos gongorinos; luego dice de él: “Nutrido con tal leche literaria [la gongorina], todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra vez, como en su linda comedia *El encanto es la hermosura*, que mereció ser atribuida a Tirso, y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del día*” (1948, t. I:66). Años más tarde, para su antología *Poetas novohispanos*, Alfonso Méndez Plancarte no pudo tener acceso a la primera parte de la *Cítara*, la cual consideró perdida; sin embargo, rescató versos de sus loas y comedias. Adoptó un tono elogioso desde el principio, remarcando los logros literarios de su infancia, cuando dice “Triunfante, aun casi niño” (1994, lxxiii), para referirse al certamen poético de 1654. Para el filólogo, el poeta debía su ingenio a la tierra en donde se había educado, la cual fue “Estancia

decisiva, y más en un poeta de tamaña precocidad” (1994, lxxiv), por lo que cuando regresó a la Península “ya [estaba] totalmente formado”. Finalmente, en el siglo XXI, en su *Poesía novohispana. Antología*, Martha Lilia Tenorio recuperó varios ejemplos de la poesía lírica de nuestro autor: las redondillas del certamen, una égloga, diversos sonetos, las silvas de las *Estaciones*, unos retratos en romance y un villancico. La investigadora hace el cambio de fecha de nacimiento señalado por O’Connor y nutre la biografía de Salazar con las palabras de sus otros biógrafos.

b) Dramaturgia

En su primer arribo a España, Salazar y Torres conoció a Calderón de la Barca, de quien aprendió y siguió sus enseñanzas; de hecho, durante su estancia en Europa dedicó buena parte de su tiempo a escribir comedias. Éstas han tenido una mejor recepción en el ámbito académico que su poesía lírica, y han sido más estudiadas; incluso, como vimos, Menéndez Pelayo, que le criticó su huella gongorista, le reconoció favorablemente su producción dramática y lo equiparó al dramaturgo español Tirso de Molina (1948, t. I:66). En contraste, el principal detractor de nuestro autor, José Ares Montes, califica a sus personajes como vacíos y ornamentales: “Salazar no olvida nunca que sabe hacer versos, pero sin profundidad en los conflictos ni fuerza en los personajes [...]: son simples tipos, o, mejor, bellas figuras decorativas descendidas de sus pedestales olímpicos para cantar sus ansias amorosas [...]. Comedias, en fin, de gran espectáculo” (Ares Montes 1961, 318). Thomas O’Connor, al contrario de Ares Montes, opina que en sus obras “[hay una] sinceridad y profundidad de la compasión humana” (Salazar y Torres 2002b, xxviii).

Por su parte, Alfonso Reyes menciona a Salazar en *Letras de la Nueva España* y alude a su vena calderoniana: “es innegable la calderoniana dignidad de *También se ama en el abismo*, *Tetis y Peleo*, *Los juegos olímpicos*, *La mejor flor de Sicilia*, *Céfalo y Procris*” y lo equipara a otro dramaturgo novohispano: “Fue a hombrearse con los ingenios de España y podemos imaginarlo, aunque en menor temple, como un segundo Ruiz de Alarcón” (2007, 96). Pero ahí no acaban las valoraciones de Reyes: “Hay relieve en Salazar y Torres. [...] Su *Romance del escudo de María*, cosa de certamen, es muestra de buen habla; y todos sus versos, de aquella musicalidad que notaba Adolfo de Castro. Usa con igual soltura el lápiz, la acuarela y el óleo, y va de las risas a la gravedad religiosa” (2007, 96). Así también el mayor especialista en sus comedias, O’Connor, que ha dedicado muchos años de su vida a

rescatar y hacer ediciones críticas de sus escritos, escribió el ensayo “Calderón y Salazar y Torres, 1670-1672: ¿coincidencia o colaboración?” en el que muestra semejanzas argumentales y temáticas entre las obras *También se ama en el abismo* (1670) y *Tetis y Peleo* (1671) de nuestro autor con *Fineza contra fineza* (1671) y *Fieras afemina Amor* (1672) de Calderón; dice, por ejemplo, que las comedias de ambos “formaban parte de una campaña defensora de la comedia española y de su licitud moral” (Salazar y Torres 2006, 2) frente a la petición en 1672 de Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montealegre y presidente del Consejo Supremo de Castilla, a la reina regente de que cerrara de manera absoluta el teatro español.

Entre los trabajos de este estudioso también destacan el ensayo bibliográfico para un acercamiento primario a sus comedias, autos sacramentales, loas, bailes, poesía lírica, entremeses y obras perdidas: “Don Agustín de Salazar y Torres: A bibliography of primary sources” (1975) y la datación de sus obras “On dating the *comedias* of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study”. Su primera obra, *Elegir al enemigo*, está fechada el 6 de noviembre de 1664, escrita en razón del tercer cumpleaños de Carlos II (1979, 74). O’Connor señala los años de 1670-1675 como la época de mayor producción dramática de nuestro autor (1979, 75), años que justamente corresponden a su estancia en la Península, pues durante esa época se han datado: *Los celos hacen estrellas*, *Los juegos olímpicos*, *El mérito es la corona* y *También se ama en el abismo*.

Por otra parte, el investigador norteamericano ha demostrado, mediante el cotejo de los dos textos, que la obra *Amor es más laberinto* de sor Juana y Juan de Guevara es un homenaje a la comedia salazariana *Elegir al enemigo*; tienen semejanzas argumentales y un parecido reparto de personajes (2003, 127–37). Además de su tesis doctoral *Structure and procedures in the theatrical works of Salazar y Torres*, O’Connor es el editor encargado del proyecto “Las obras completas de Agustín de Salazar y Torres”, de la editorial Reichenberger, con la cual ha publicado: *El amor más desgraciado*, *Céfalo* y *Pocris* (1667-1669), *También se ama en el abismo* (1670), *Tetis y Peleo* (1672), *Elegir al enemigo* (1664) y *La mejor flor de Sicilia, santa Rosolea* (1673). Con esta misma editorial, la investigadora Judith Farré Vidal volvió

libro su tesis doctoral *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*².

c) Traducciones de epigramas latinos

Si bien no se cuenta con una edición moderna de la primera parte de la *Cítara de Apolo*, varios de sus poemas sí han sido trabajados de manera independiente. Por ejemplo, en el artículo “La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres. Lectura de tres sonetos y dos epitalamios”, Jesús Ponce analiza algunos de sus poemas líricos, entre ellos destaca “Del sueño en el silencio sosegado”, que el investigador circunscribe al tópico de la ensoñación erótica. Asimismo, Ponce hace alusión a la tradición manuscrita de esta composición cuando coteja este soneto con una versión presente en el Ms.3899 de la Biblioteca Nacional de España. Dentro del mismo tópico de ensoñación contrasta los sonetos “Junto a una dulce fuente que sonora” y “Soñaba, ay, dulce Cintia, que te vía” (Ponce Cárdenas 2008b, 41–45); excepto esta última, las dos primeras composiciones oníricas también forman parte del corpus de esta tesis. El principal objetivo del trabajo del crítico era mostrar la variedad de motivos que el poeta supo trabajar en sus sonetos (2008b, 32), como el de los *furta Jovis* en el soneto “Los campos de Agenor nevado toro”. Después de pasar revista al soneto de tema bíblico “¡Oh cuán postrado Amón, oh cuán rendido”, se detiene en la traducción de epigramas, que son, dice Ponce, “un encomiable ejemplo de la práctica de la imitación compuesta” (2008b, 49), porque Salazar no se ciñe a un sólo autor como modelo sino que traduce, amplía y glosa epigramas de Ausonio, Pentadio, Meleagro de Gádara y Paulo Silenciaro, a la vez que sigue el ejemplo de textos neolatinos de Sannazaro, Poliziano, Girolamo Angeriano, Alciato, Claudio Minois y Jaime Juan Falcó. Posteriormente presenta dos epitalamios “A las bodas del excelentísimo duque de Veragua” y “A las bodas del excelentísimo señor don Luis Enríquez Cabrera”, el primero hecho como narración mitológica en la que aparecen Venus y Cupido; el segundo, como un elogio directo desde un yo lírico declarado. Con este artículo Ponce muestra otra faceta salazariana y amplía su perfil de poeta gongorista.

El conocimiento de Salazar de los poetas clásicos se aprecia en las 15 traducciones

² Además, existen dos tesis doctorales que tratan de la producción de nuestro autor: *Un barroco olvidado, Agustín de Salazar y Torres* de Esther Murillo-Caballero (SUNY-Albany, 1995) que se centra en las obras dramáticas y *La poesía de Salazar y Torres* de Edna Margarita Benítez Laborde (SUNY-Albany, 1998), la cual se enfoca en las líricas; sin embargo, no he podido consultarlas.

de poemas latinos y neolatinos que hizo en distintos metros³, y adicionalmente dentro del volumen hay otras composiciones que están hechas a imitación de los grecolatinos (Herrera Montero 1996b, 289). Por su trabajo, Salazar mereció ser incluido en la *Biblioteca de traductores españoles* de Menéndez Pelayo a mediados del siglo XX; en ella el filólogo hizo un listado de las traducciones de nuestro poeta; de la única que emitió un juicio valorativo fue de la “Oda de Anacreonte”, de la que declaró: “es un madrigal lindísimo” (1953, IV:186).

Asimismo, sus epigramas y traducciones han sido estudiados por Rafael Herrera Montero en dos artículos publicados en los números 10 y 11 de los *Cuadernos de Filología Clásica*, a finales del siglo pasado. En las traducciones, puede verse la vena poética del autor, pues, como explica el estudioso, en unas Salazar y Torres se ciñó más a los originales, como en su versión de *Pone arcum peam*, de Ausonio; pero en otras fue más literario y se desapegó de los modelos, por ejemplo, en el epigrama falconiano *Alma Venus praegnans*. En las traducciones, el novohispano recurre generalmente a la técnica de la *amplificatio*, que “responde al gusto culterano por la erudición mitológica” (1996a, 212)⁴. Sobre el epigrama anterior de Venus, el investigador condena su traducción tan libre, cargada de “paráfrasis por el gusto de oscuridad y ornamentación barroca”, como cuando elimina el *Alma y praegnans* de la diosa y lo cambia por “parto prodigioso, / adulterio de Marte”. El resultado de la composición es una pequeña silva que destaca por sus hipérbatos y perífrasis, que se centran en especificar las relaciones entre los personajes mencionados, como el adulterio de los dioses o la condición sororal de las Parcas. Con todo, concluye que “Esta versión [...] no hace sino vestir al poema de un ropaje culterano que es el del propio traductor, y que logra así un poema que puede leerse como tal con bastante placer, que no se ve forzado por ser

³ La atenta lectura de Irving Rothberg le ha llevado a concluir que en seis de los 15 epígrafes de los epigramas hay errores: “Either the translations beneath them have been ascribed to the wrong Latin poet, or the caption carries some other trace of what is suspected to be precipitate editorial work” (1956, 222). Fue el apresurado y descuidado Vera quien incluyó en la edición los versos latinos a los cuales Salazar hacía alusión en su traducción: “las Traducciones estaban sin verso latino, sólo con el nombre del poeta, y a mi desvelo he procurado ajustarlas como han alcanzado mis fuerzas: uno y otro prolijo trabajo sacrífico con amable gusto a ti, y al autor; a ti, o para que piadoso me aplaudas este buen afecto, o justiciero me censures esta fatiga” (Vera Tassis Villarroel 1681a).

⁴ Durante los Siglos de Oro existía la idea de que el lenguaje poético debía distinguirse del habla cotidiana mediante el uso de ornatos de elocución, juegos verbales, expresiones conceptuosas; había un aprecio por el lenguaje culto entre los letrados que mostraba erudición e instrucción; esto quería decir que, por ejemplo, se seguían temas clásicos o que se podían introducir neologismos latinos.

traducción, por someterse en exceso al original” (1996a, 213)⁵.

d) Relación con Góngora y sor Juana

Como ya hemos mencionado, el destino de Salazar pareciera haber quedado sellado a partir de la muy repetida anécdota de su prolija memoria e ingenio respecto a las grandes obras gongorinas, pues insinúa el camino estético que siguieron sus versos. De hecho, este aspecto de su poesía ha sido resaltado constantemente por los estudiosos. El gusto del novohispano por la poesía de Góngora se aprecia en poemas que hizo claramente a su imitación, como la “Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora”, las *Estaciones del día*, “Fábula de Adonis y Venus”, el centón que hace con versos del poeta cordobés⁶: “Describe la visión del capítulo doce del *Apocalipsis*, con sólo versos mayores de don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus *Soledades*. Fue asunto de un certamen de la Purísima Concepción de Nuestra Señora”, pero también presenta recursos gongorinos en otras composiciones, como acabamos de ver con las traducciones a los epigramas.

Por otro lado, una muestra del rechazo que los escritos de Góngora y de sus seguidores sufrieron durante centurias, cuando ante el crepúsculo del barroco se alzaron otras visiones estilísticas, relegando a aquéllos al olvido, está en las palabras vistas anteriormente de Menéndez Pelayo, quien se admira del buen ingenio de nuestro poeta, a pesar de pecar de gongorista: “Nutrido con tal leche literaria [la gongorina], todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra vez” (ed. de 1948, t. I:66). En otro escrito, el filólogo vuelve a rescatar su poesía aunque sigue desaprobando la huella del modelo: “Las obras líricas y dramáticas de Salazar y Torres, aparte de los rasgos de mal gusto que las afean a veces, tributo pagado al gusto de su siglo, están escritas con agudo ingenio y rica vena” (1953, IV:185).

Cincuenta años más tarde, con motivo del cuarto centenario del nacimiento del cordobés, Ares Montes escribió el artículo “Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres”, el cual no deja muy bien parado a nuestro autor: le concede poca valía al poeta a quien incluso considera de “tercero y cuarto rango” dentro de los seguidores de Góngora, aunque recalca que es importante revisarlo porque perteneció a un “fenómeno literario-social, manifestación

⁵ Alatorre también tiene presentes las traducciones de Salazar y Torres cuando remite a su *Cítara* para el epigrama angeriano *Flebat Amor* (1992, 347).

⁶ El centón es una composición hecha a partir de versos enteros o fragmentos de otras obras.

de una moda absorbente” (1961, 283). Describe a Salazar de la siguiente manera, dándole como único crédito a sus rimas el “intentar” innovar: “no es, por supuesto, un gran poeta, ni siquiera un poeta original en la medida que lo son otras figuras secundarias de la época, pero, a veces, intenta caminar por sus propios medios” (1961, 290).

Una de las formas que utiliza para desacreditarlo es dudar de la autoría de los versos compilados en la *Cítara*, para lo cual se apoya en las atribuciones que Vera Tassis le hizo a nuestro poeta de obras que no eran suyas, como el *Orfeo* de Jáuregui, recopilado con el título de *Fábula de Eurídice y Orfeo*⁷; también señala como argumento para desacreditarlo el hecho de que Tassis hubiera metido mano en algunos de sus escritos⁸:

¿Por qué camino, por qué arte o ciencia, se le pudo ocurrir a Vera atribuir y publicar a nombre de Agustín de Salazar y Torres la fábula de *Orfeo* de Juan de Jáuregui? [...] Esto hace pensar si el resto de las obras, poesías y teatro, publicadas a nombre de Salazar y Torres, le pertenecen en su totalidad y en qué grado penetraron en ellas las pecadoras manos de Vera Tassis en su deseo de enmendar y pulir los manuscritos de su entrañable amigo (Ares Montes 1961, 289)⁹.

Ares Montes califica la poesía de Salazar como académica, lo que la hace “fría e insincera, carece de calor humano y afectividad” (1961, 293). Opina, además, que sus versos religiosos “destaca[n] por su hinchada vacuidad” (1961, 298), sobre todo el centón, poema que abre la sección de las poesías sacras. Es de destacar que, a lo largo del análisis de distintos escritos salazarianos, busca siempre remarcar su relación con los de Góngora. Cuando se centra en las *Estaciones del día*, agrega que “Salazar y Torres se dejó deslizar por la fácil pendiente del chiste, no siempre de buena ley ni de buen gusto” (1961, 307); luego parece reclamarle

⁷ Sobre este asunto, Montes se apoya en la declaración de Gaspar Agustín de Lara, quien afirma en el *Obelisco fúnebre*: “Tampoco penetro, el haber atribuido a don Agustín obras que tan manifiestamente se sabe que no son suyas; como es la Fabula de Orfeo, de don Juan de Jáuregui (impresa tantos años ha) la Comedia de don Juan Cuero de Tapia [...] (que yo he visto en sus borradores) y otras poesías de otros muchos ingenios, que hoy viven” (Lara 1684) —es de notar que la atribución de la fábula no se corrigió para la impresión de 1694 y que el mismo Vera condenó en más de una ocasión los hurtos de ingenios: “Tanto ha sido en unos el desahogo, que los han llegado a imprimir por suyos” (1681a); O’Connor aclara que la obra de Cuero publicada bajo la autoría de Salazar y mencionada por de Lara es *Triunfo y venganza de Amor* (Peña Doria y Schmidhuber 2020, 19).

⁸ Como ya hemos mencionado, Vera Tassis concluyó las *Estaciones del día* y las comedias *El encanto es la hermosura* y *Más triunfa el amor rendido*. Adicionalmente, se ha puesto en entredicho su labor editorial tanto en los volúmenes salazarianos, como en los que sacó a luz de Calderón de la Barca. Sobre la construcción del papel protagonista que hace Vera en la *Cítara* como editor, vale la pena revisar los artículos “Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma” (2011) y “Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial” (2017) de Pedro Ruíz Pérez.

⁹ Aclaro que si bien es importante determinar la autoría de las composiciones presentes en la *Cítara*, no entraré en ese dilema, y que, para fines de este trabajo, considero, excepto las obras arriba señaladas, a Salazar y Torres como autor de los poemas burlescos que aquí trataré.

que sus silvas jocosas no pretendan hacer una crítica o cargar de segundas intenciones sus bromas. En general, Ares Montes hace comentarios muy rápidos de los poemas que menciona y, si bien nombra los recursos que el poeta ocupa, como la diseminación con recolección, no se detiene a analizar los escritos más detenidamente ni a ponderar sus aciertos o imperfecciones, sino que se limita a reproducir los pasajes que él califica de “alambicadas naderías” o “triviales galanterías”. Finalmente, en su conclusión empieza reconociéndole que es un buen poeta; sin embargo, termina remarcando lo vacío de sus composiciones:

es un poeta hábil, plástico, con un fino sentido del ritmo [...]; proclive a la pompa del color, a los cultismos y a las imágenes y metáforas de todo género; no le falta donaire cuando hace versos de burlas: sólo le falta en todo momento, y de esto no hay quien le salve, verdad, sinceridad, calor humano, algo que no sea un superficial juego de recursos expresivos que no deja en el espíritu del lector ninguna huella (1961, 321).

Por otro lado, Rafael Bonilla Cerezo escribió el capítulo “El *Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece* de Agustín de Salazar y Torres”. En éste analiza la relación de nuestro poeta con Góngora; no obstante, en su texto a veces hace alusión a pasajes gongorinos de manera poco convincente como en los vv.183-190 de la Silva I, en los que la voz lírica se dirige a Cupido, Bonilla les encuentra su origen en el romance “Ciego que apuntas y atinas”; sin embargo, hablarle a Eros era una práctica común en los poemas amorosos de la época. Otro caso semejante es el chiste sobre la mosca que iba y venía por la garganta de Marica, para Bonilla sólo es posible que Salazar se inspirara en el poema del andaluz: “Cloris, el más bello grano” (2014, 68); cuando el uso de los insectos (mariposa, abeja, mosca, pulga) en la poesía no son exclusivos de Góngora. En su estudio suele terminar enaltecendo los versos de Góngora y olvidando o minimizando los del novohispano, como en el análisis del pasaje de la cetrería: “Dejando a un lado la *minutio* a la que Salazar sometió el «lienzo cetrero» de la *Soledad II*, lo que hay que preguntarse es el motivo de tan drástico esquematismo” (2014, 75). Para el crítico, aunque la composición de Salazar tiene sus cosas rescatables, nada se compara con Góngora ni alcanza su magnificencia.

Por otra parte, una constante en el trabajo de Bonilla es la hipótesis de que el verdadero referente de las silvas salazarianas no son en realidad las *Soledades* de Góngora, sino “Del blanco cisne, la progenie hermosa”, una composición de estilo grave que hizo Salazar y Torres también a imitación de las *Soledades*: “Salazar nos sugiere a cada paso que la piedra de toque para estas silvas son bastante menos las *Soledades* de Góngora que su *Soledad a imitación de las de don Luis*” (2014, 55), por lo que afirma que “más que de una

parodia de las silvas de Góngora, cabe hablar aquí de una secuela cómica de su no menos culto poema «Del blanco cisne la progenie hermosa» (2014, 53). De este modo considera que si faltan ciertos pasajes emblemáticos del poema gongorino en las *Estaciones* es porque el poeta los había ya incluido en su otro poema: “Salazar sí que elidió en el *Teatro* [las *Estaciones*] el campo léxico astrológico, y por ello taurino, a sabiendas de que ya lo había empleado en su *soledad seria*” (2014, 62).

En 2008 Ponce Cárdenas publicó un artículo que desde el título buscaba dialogar e incluso contraargumentar al texto de Ares Montes: “El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres”. El escrito de Ponce es menos ambicioso que el de Ares, pues no pasa revista a toda la poesía de nuestro poeta, prefiere enfocarse sólo en dos poemas con los cuales pretende demostrar su valor como gongorista. Primero sitúa “Del blanco cisne la progenie hermosa” en el contexto de varios seguidores del cordobés que buscaron hacer continuaciones o nuevas versiones de las *Soledades*. Después, le reconoce su “tono eminentemente descriptivo” (Ponce Cárdenas 2008a, 138), en el cual se aprecia “un fuerte *claroscuro* de aves simbólicas [...]. Lo ominoso y confuso de la «nocturna suma» se opone así a lo numinoso y armónico de «las aves de Apolo» [...] la suma plasticidad de ambos pasajes se ve acentuada desde el mero plano léxico con una cadena de vocablos relacionados con el arte del dibujo y de la pintura” (2008a, 140). Señala, además, que las obras gongorinas aludidas en el poema salazariano son, sobre todo, el *Panegírico*, las *Soledades* y el *Polifemo*.

La segunda composición en la que centra su análisis es el centón “Si arrebatado merecí algún día”, hecho para un certamen dedicado a la virgen. Tras hacer un recorrido sobre la historia de los centones menciona que es “una práctica tan erudita como complicada” y añade: “este tipo de ejercitación lúdica motivada por ciertos usos cortesanos y académicos sólo resultaba posible mediante un portentoso cultivo de las artes de la memoria y una acendrada pasión por la poesía del genio andaluz” (2008a, 149). El investigador encuentra la proveniencia de los 93 versos que componen este centón: *Soledades* (27/80), *Polifemo* (2/80), *Panegírico* (6/80), *Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora* (6/80); el resto proviene de sonetos amorosos y églogas de Góngora, y finalmente remarca que 13 versos son originales de Salazar. Aplaude la bien lograda *descriptio puellae*, pero sobre todo, “la difícilísima práctica de la traducción de varios pasajes del *Apocalipsis* mediante la utilización

de materiales poéticos preexistentes” (2008a, 149)¹⁰. En su conclusión, cita y parafrasea palabras de otros estudiosos, como Menéndez Pelayo y Paz, caracterizando la poesía del autor como “sensual y melódica, culta y desenfadada, áulica y amorosa” (2008a, 150); y subraya que reducir la obra de Salazar únicamente a su calidad de epígono de Calderón en lo dramático y de Góngora en lo lírico empobrece y limita el estudio del poeta.

Continuando con el repaso de los trabajos que relacionan los escritos de Salazar y Torres con los de Góngora y de sor Juana, Martha Lilia Tenorio, en un trabajo titulado “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”, comienza aseverando que cualquier poeta que hizo sus versos después de Góngora, Quevedo y Calderón está condenado a que se le considere “como epígono de los grandes ingenios”, por lo que sus escritos siempre quedarán opacados por los de aquéllos; sin embargo, afirma: “Creo que en el caso de Salazar y de sor Juana, ese «gongorismo» va más allá del mero recuento de elementos formales, y da cuenta de una intención estética determinada, sí, por una «moda», pero ejercida honesta y gozosamente con total convicción y disciplina” (2010a, 166). Como hiciera Ares Montes, Tenorio hace una revisión amplia de diversos poemas salazarianos, pero no para desacreditar a Salazar sino, por el contrario, ella con la intención de restituir su valía como poeta y como gongorista. Comienza con la *Soledad a imitación de las de don Luis*, de la cual indica los recursos gongorinos y señala en qué aspectos se aleja o se acerca a Góngora; para ella el carácter lírico y la “sencillez del episodio [...] es también un homenaje a su modelo; el trabajo está en el despliegue de su arte culterano, encadenando imágenes que se funden una con otra; aludiendo más que describiendo” (2010a, 168).

Posteriormente, Tenorio muestra las semejanzas entre el *Canto amebeo* de Salazar y el del andaluz. Además de las similitudes, advierte el ingenio formal del primero, pues “Todo el poema es un ensayo de nuevas formas métricas” (2010a, 169) e incluso cita un diálogo

¹⁰ Tenorio también ha analizado este centón y demuestra cómo el poeta no coloca “sin ton ni son” los versos gongorinos, por ejemplo, cuando para describir a la Virgen con iconografía petrarquista y bíblica, Salazar hace uso de sonetos amorosos, del romance “Moriste, ninfa bella”, de la *Comedia venatoria*, del *Polifemo* y de la *Soledad I*. La especialista le reconoce su buen manejo de versos en la segunda parte del centón (vv. 63-74): “logra tejer los gongorinos de manera no sólo muy coherente, sino elocuente” (Tenorio 2021, 168). Asimismo, señala que el verso 114 de la *Soledad I*, “esfinge bachillera”, es una elección muy adecuada para describir al diablo (furia, dragón, serpiente) como criatura que miente desde su apariencia y que, además, es elocuente, pues con sus palabras tienta y seduce.

entre una Musa y una Piéride hecho en forma de espejo¹¹. Sin embargo, no todos son halagos, también reconoce cuando los versos de Salazar no están bien logrados como en la “fábula de Adonis y Venus”, la cual “es una muestra del peor gongorismo de Salazar” (2010a, 170). Tenorio opina que la relación entre nuestro poeta y el cordobés es de profunda admiración del primero hacia el segundo, al que imita y rinde constantes homenajes en sus rimas. Para la estudiosa, “No cabe duda de que Salazar traía a Góngora «en la sangre»” (2010a, 173), a veces lo seguía de manera más literal; otras de forma más aventurada o más discreta.

La investigadora dedica la segunda parte de su artículo a la relación entre los escritos de la Décima Musa y los de nuestro poeta. La más evidente es la del romance decasílabo con comienzo esdrújulo “Lámina sirva el cielo al retrato”, de nuestra querida monja, con el de Salazar: “Óiganme aun los sordos escollos”, que le sirvió de modelo¹². Aunque “La composición sorjuanina es superior a la de Salazar [...]”, dice Tenorio, “lo que llama la atención es que se trata de un gongorismo mediado por Salazar” (2010, 181). Otros puntos de encuentro pueden verse entre la décima en la que se sintetiza el retrato petrarquista de la amada “Son ojos, cejas, cabello” (Salazar) y el soneto: “Tersa frente, oro el cabello” (sor Juana); o bien, los retratos en ecos, “Pintar un bello retrato”, del poeta y “El soberano Gaspar”, de la poetisa. Así, nuestro poeta se yergue como una bisagra entre dos genios de la literatura castellana, ante lo cual la investigadora incluso se anima a especular: “cabría preguntarse cuánto del ‘gongorismo’ de la monja no viene directamente de Góngora, sino del modelo menor que fue Salazar” (2010, 189); con esto Tenorio presenta a Salazar desde otro lugar: el de modelo.

Más o menos con la misma idea de ver qué imitó la jerónima de Salazar y Torres, Rocío Olivares escribió “En torno a la filiación poética de sor Juana Inés de la Cruz: el precedente de Agustín de Salazar y Torres”. Los ejemplos que propone son varios; empieza también con el romance decasílabo esdrújulo y dice que el de Salazar es “mucho más fiel al canon petrarquista”; mientras que el de la poetisa recrea tópicos y le agrega el carácter erótico. A continuación, menciona las décimas salazarianas “¿Puede amar, sin ser amado?”

¹¹ Sobre el ingenio formal de Salazar, Alatorre coloca a nuestro poeta como inventor de unas cuartetas formadas de 7-11-7-11, unas quintetas de 7-7-7-7-10, unas sextetas de 7-7-7-7-10-12, y unas septetas de 6-12-6-12-6-6 (1977, 394-95).

¹² José María Cossío (1952, 44-46) ya había advertido que sor Juana conoció la obra salazariana, y en específico este romance.

que llevan el epígrafe: “Pruébese que el amor sin correspondencia puede ser perfecto” como modelo de las décimas sorjuaninas donde la monja: “Defiende que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia” y que comienzan: “Al amor, cualquier curioso”. La investigadora intercala composiciones que uno y otro poeta escribieron, y logra darnos la impresión de que verdaderamente dialogaran entre ellos: “ambos desarrollos silogísticos pueden entretrejerse como una trenza y son un fiel reflejo de las lecciones de dialéctica en las aulas” (2010, 109). Si bien señala que hay parecidos entre las *Estaciones del día* y *Primero sueño*¹³, se detiene a exponer las cercanías entre la silva de la jerónima y las liras salzarianas “Pira horrible y funesta”. Finalmente, si bien ya no profundiza, Olivares aclara que hay otros poemas, como los dedicados a las rosas, que muestran una clara relación de intertextualidad. Para exponer las similitudes entre las composiciones que analiza, la estudiosa anexó en su trabajo cuadros comparativos en los cuales remarcó las semejanzas.

Termino esta sección con Octavio Paz, que también le dedicó unas líneas al poeta novohispano, en las cuales deja claro que los grandes ingenios que lo precedieron no lo opacaron. De manera muy concisa zanjó la pugna sobre su nacionalidad, aplaudió su poesía como lo hicieran en su tiempo Calderón y sor Juana —quien si no hizo un elogio explícito de su obra como el dramaturgo, tomó al novohispano como modelo de sus versos en más de una ocasión— y reconoció los “ritmos danzantes”, como dijera Méndez Plancarte, de sus rimas (1994, 180); vale la pena citar sus palabras:

¿Español o mexicano? Más bien: español y mexicano. Fue poeta lírico y autor dramático. Se distinguió por sus invenciones métricas. Calderón lo elogió y sor Juana lo imitó más de una vez. Su obra es un abanico de influencias; se mueve sobre todo entre Góngora y Calderón pero estas poderosas personalidades no lo aplastan. Es un poeta exquisito, en el que a la musicalidad del verso se alía la sensualidad de la escritura (1997, 81).

e) Poesía burlesca

La abundante y divertida poesía burlesca de Salazar y Torres no ha pasado inadvertida para sus lectores, por lo que varios de sus estudiosos se han detenido a dedicarle unas cuantas líneas. Como hemos visto a lo largo de este repaso, la mayoría le concede unas palabras generales o se centra en el poema jocoso más simbólico “El teatro de la vida humana”. Sólo hay tres trabajos que están completamente consagrados al aspecto chusco de las rimas

¹³ Correspondencias que Tenorio también señala (2010b, 185–86) y, antes que ella, Georgina Sabat de Rivers, cuando hizo un recorrido de las tradiciones literarias presentes en el *Primero sueño* de la jerónima, para lo cual recurrió varias veces a las silvas de Salazar.

salazarianas: una tesis de licenciatura y dos capítulos de antologías sobre textos áureos (uno de los cuales es el de Bonilla Cereza ya comentado). A ellos me referiré más adelante.

En primera instancia, es interesante repasar lo que el editor de la *Cítara de Apolo* dijo acerca de la poesía burlesca de Salazar y Torres, que justifica y adjudica a sus años mozos: “Algunas travesuras del ingenio se hallarán en las obras, que fueron efectos, y trabajos de la puerilidad, no ocios de la juventud, pues su juiciosa discreción supo distinguir los tiempos, y las edades” (Vera Tassis Villarroel 1681b). Al respecto José Martínez opina: “Este aparente menosprecio de esta literatura, sin embargo se contrapone a las varias ocasiones en las que, en los diversos textos preliminares que abren el volumen, se expresa claramente el alto valor que se le reconocía en la época” (2010, 261). Uno de esos textos es el de Calderón de la Barca, que escribió en su aprobación: “habiendo hallado en ellas, no sólo cuanto imaginaba prometido, pero mucho más de lo que esperaba imaginado, así en lo grave de sus heroicos metros, lo dulce de los líricos, lo apacible de los jocosos; y finalmente, lo ingenioso de sus inventivas”.

También sus críticos más fuertes aludieron a las rimas jocosas; Ares Montes admite que el poeta tiene donaire, aunque recalca que carecen de “calor humano” (1961, 321), cabe destacar que la única composición burlesca que comenta es la de las *Estaciones del día*, calificada por él como su “obra más ambiciosa” (1961, 307). Por su parte, Menéndez Pelayo reconoció su ingenio de esas mismas silvas: “es de admirar [...] sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del día*” (Menéndez y Pelayo 1948, t. I:66) y considera que: “las poesías ligeras y festivas pueden pasar por dechados de su género” (Menéndez y Pelayo 1953, IV:185).

Raquel Barragán dedicó el tercer capítulo de su tesis de licenciatura a la poesía burlesca de nuestro autor; analizó algunos poemas, sobre todo aquellos que parodian el retrato petrarquista, los autorretratos jocosos y las *Estaciones*. Consideró que la parodia de Salazar y Torres estaba dirigida principalmente a dos referentes: el petrarquismo y el gongorismo; sobre el primero escribió que el autor, al hacer uso de metros difíciles y de la renovación de motivos, se abrió “paso para la desacralización de tópicos, es decir la parodia del modelo. El modelo petrarquista llegó a desgastarse tanto que se veía venir la postrera renovación con la poesía burlesca” (Barragán Aroche 2008, 82); asimismo, resaltó el ingenio poético del autor para hacer equívocos y deformaciones hiperbólicas que inyectan sus versos

de hilaridad. Esta misma autora escribió años más tarde el capítulo “Laughter between Spain and New Spain: The poetics of Zeuxis in the burlesque poetry of Agustín de Salazar y Torres”; en este trabajo, a partir de la anécdota de las cinco mujeres que ocupó el pintor Zeuxis para dibujar la belleza de Helena de Troya, plantea que la poética burlesca de nuestro poeta se basa en la *imitatio multiplex* (es decir, la imitación de distintos dechados para producir una creación propia), pues se sirve de distintos modelos para hacer sus composiciones: “This is precisely what the burlesque poetry of Salazar y Torres was: A style which could contain a mixture of authors considered first and second rate” (2019, 130); así, en las redondillas “Poeta soy desdichado”, donde el autor transforma el verso inicial “Poeta soy gongorino” de Anastasio Pantaleón e imita el juego visual y de equívocos de los pies quebrados de “Pues Francisco al más baldado”, de Jerónimo de Cáncer. De igual manera, en el autorretrato “Si de alguna taberna en los tapices”, se utilizan los rasgos de varios personajes históricos para formar los de los autores; y, por último, en el romance “DEIdad SABE aL sol narcisa”, el poeta construye la belleza ideal a partir de la fisionomía de doce mujeres.

Por otra parte, las silvas fueron el foco de la tesis de licenciatura de Wendy Morales: *Las Estaciones del día de Agustín de Salazar y Torres: antecedentes y recursos distintivos de la poesía lírica burlesca del siglo XVII*. La autora hizo primero un análisis de la sátira y de la parodia desde la época grecolatina; luego, al analizar el poema del novohispano, determinó que el modelo principal fueron las *Soledades* por cuestiones formales: ambas son silvas y desbordan de tópicos pastoriles. Concluyó que además en los versos de Salazar hay una burla del petrarquismo a partir del ingenio, la innovación y la búsqueda de originalidad (Morales Prado 2009, 157–60).

Por último, Jaime José Martínez Martín dedicó interesantes y amenas páginas al carácter antipetrarquista en las obras burlescas de nuestro poeta, para lo cual hizo un repaso de casi todos sus poemas líricos jocosos; es el estudio que más se centra en Salazar y Torres como poeta festivo. Se refirió a los sonetos “Rosa del prado, estrella nacarada”, “Por los hechizos de tus ojos cuando”, “Tantos rigores di con un cuitado”, “Del sueño en el silencio sosegado”, “Apagadas del sol las luces bellas”, “Si a la región a donde el sol no llega”, “Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero”, “Tienes un pie, Marica, que a medirse”; las redondillas “De sastrero siendo letrado”, “En dos retratos muy buenos”, “Musa, ponte pedorreras” y los vv. 210-220 de la Silva I de las *Estaciones del día*. Principalmente, su trabajo consistió en

señalar cuáles eran los motivos literarios que el poeta parodiaba con sus versos (la rosa, el amor como pesadilla, la muerte por amor y el retrato de la bella), mostrando así la amplia versatilidad del escritor para tratar los tópicos de la época. Concluye diciendo: “En definitiva, Agustín de Salazar y Torres se nos presenta como un interesante ejemplo de poeta burlesco”, en cuyas obras “parece prevalecer el simple juego cortesano no exento de gracia y, en ocasiones, fina ironía” (2010, 267–68).

Recapitulando, como vimos a lo largo de este capítulo, nuestro autor vivió en una España y en una Nueva España de esplendor cultural; él, que pudo tener acceso a la educación, a la literatura que circulaba por la época y a la considerada canónica, mostró desde temprana edad una inclinación por las letras que lo llevó a ser conocido en ambas partes del Atlántico: en la Colonia sobresalió con sus versos ingeniosos en certámenes poéticos; y en la Península, con sus comedias que se representaban en la corte, en ocasión de festejos como los de la reina madre o de Carlos II. Fue un escritor muy prolífico, pues en tan solo 39 años escribió más de ocho comedias, loas, bailes y una buena cantidad de poemas tanto líricos como sacros, que tras su muerte se compilaron en dos volúmenes. Gracias a su diversa y abundante escritura es hoy un autor leído entre los novohispanistas, que se han acercado de manera más o menos profunda a su obra dedicándole, como Reyes o Paz, unas cuantas palabras; o bien, haciendo estudios un poco más amplios, como Tenorio, Ponce, Barragán, Herrera Montero y O’Connor, entre otros. Con todo, faltan estudios más detenidos de su poesía lírica, y más aún de la burlesca, que nos ayuden a entender mejor a este autor del siglo XVII, cuyos versos, ingeniosos y ocurrentes, gustaron en la época, prueba de ello está en que fue alabado por Calderón e imitado por nuestra querida Décima Musa.

Capítulo 2.

El laberinto de la poesía burlesca

La poesía burlesca, como veremos, se ha convertido en una categoría que sin mucha claridad ni distinción alude de manera genérica a las rimas hilarantes. Por tanto, en este capítulo buscaré desenredar el ovillo en que se ha convertido el concepto y la definición de este tipo de poesía, desglosando su historia y algunas de sus características. Primero haré un recorrido por el laberinto de su terminología; luego, veré cómo se pronunciaron los teóricos de la época con la llegada de un nuevo estilo y revisaré los precedentes castellanos de lo jocoso. Asimismo, expondré la discusión de los teóricos modernos en torno a las diferencias entre la poesía burlesca y la satírica, y plantearé algunos rasgos formales de la primera; finalmente, mediante un diálogo con diferentes estudiosos, explicaré en cuál de estas categorías se sitúan los versos de Agustín de Salazar y Torres.

Esbozo lexicográfico de *burlar*, *burla* y *burlesco*

William Woodhouse distingue dos significados para el término *burlesco*, el de chusco y el de parodia: “Tal vez por haber existido el vocablo *burla* en español desde antiguo, el término *burlesco* ha conservado el sentido general de «jocoso», junto con el más especializado de «parodia literaria»” (1986, 750). Si bien este autor no dice qué tan antiguo es el adjetivo *burlesco*, el verbo *burlar* y su sustantivo *burla* en el sentido de ‘bromear’ son recopilados por Nebrija en su *Vocabulario español-latino* de 1495, donde diferencia entre ‘burlar de manos’ y ‘burlar de palabra’; las traducciones al latín de esta última acepción corresponden a *iocor*, *aris* y *iocus*, *i* o *lusus*, *us* para *burla* (Real Academia Española, *NTLLE.*); es decir, ese *burla* y *burlar* castellanos connotan el significado de ‘jugar’ y de divertirse procedente del latín. Un ejemplo del nacimiento entremezclado de los sentidos de ‘burlar de palabra’ y de ‘jugar’ está en el término *juego* que se utilizaba, al menos en el siglo XIV, como queda asentado en el manuscrito del *Cantar de mio Cid*:

Cuando los fallaron, ellos vinieron así sin color
non viestes tal *juego* commo iva por la cort,
mandólo vedar mio Cid el Campeador.
Mucho s’tovieron por enbaídos los ifantes de Carrión,
fiera cosa les pesa d’esto que les cuntió.

(Montaner, vv. 2306-2310, 143, cursivas mías)

Entre los diccionarios bilingües que siguieron a Nebrija, el español-árabe *Vocabulista arábigo en letra castellana*, de fray Pedro de Alcalá (1505), a su vez recuperó el término *burlar* e incluyó el sustantivo *burlón*. Más tarde Cristóbal de las Casas en su *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570), hizo una entrada para ‘burlar de palabra’ y otra para ‘burlar o mofar’, por lo que puede percibirse la distinción entre la ridiculización por medio de la palabra y la ridiculización un poco más hiriente que puede hacerse también con gestos y actitudes. En la *Bibliotheca Hispanica* (1591), Richard Percivale incluyó el primer diccionario español-inglés, ahí tradujo *burlar* como ‘to mock, deceive’, verbos que se acercan más a la acepción de ‘mofar’. Por su parte, Jean Palet, en su *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* (1604), agregó las siguientes traducciones de *burlar*: ‘moquer, tromper, jouer’ en las cuales se rescatan el aspecto juguetón del verbo junto con la ridiculización hiriente. Luego, en 1607, en su *Tesoro de las lenguas francesa y española* César Oudin añadió a la lista anterior el sinónimo ‘rire’, con lo cual se vislumbra que la risa es un concepto importante para el contenido semántico de *burlar*. Se observa que para el s. XVI el sentido de “burlar con palabras” presente en el siglo anterior en el verbo *jugar* pasó a expresarlo otro significante, *burlar*, el cual poco a poco se fue especializando al ámbito oral, por lo que ya no se necesitó especificar que era “con palabras” y no “con manos”.

No obstante, es Sebastián de Covarrubias quien, en 1611, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, primero intentó una definición del término *burla* en castellano: “[llámase] burla la cosa de poco valor y de juguete”. El erudito hizo una propuesta etimológica y planteó que *burla* venía del latín vulgar *burrula*, que deriva en *burriel* o *burriel*, que describe así: “El paño burriel usan los labradores en los días de fiesta y otros hacen de él los lutos. Entre los antiguos era tenido por paño muy basto del cual se vestían los pobres”. Alrededor de esas fechas, también Francisco del Rosal intentó esclarecer la etimología de *burla* en su *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* (ca. 1611). Rastreó nuestro término a la “palabra latina *puerilia* que quiere decir cosas de niños o niñerías” (Real Academia Española, *NTLLE*). Siglos más tarde, 1961, Corominas, anotó que el origen de *burla* era desconocido y que *burlesco* “[data de] princ. s. XVII, parece haberse creado en Italia a med. s. XVI, en donde *burla* puede haber penetrado desde España en este siglo” (1990, s. v. *burla*).

En las primeras definiciones de *burla* veíamos que se focalizaba el sentido de ‘jugar’ y ‘reír’; y años después dos lexicógrafos asociaron el sentido de esta palabra a asuntos infantiles, populares o de poco valor. Esto, a su vez, muestra el pensar de los letrados de la época sobre los versos chuscos, a los que se les da poca importancia, al grado de que no se les consideraba dignos de entrar en las preceptivas, como veremos más adelante. Así pues, hemos observado cómo con el paso del tiempo el significante *burlar* fue agrandado su campo semántico, acogiendo las acepciones de ‘divertirse’, ‘reírse’, ‘mofarse’ e, incluso, el de ‘cosa de poco valor’.

Además, según se ha podido ver hasta ahora, los lexicógrafos, en realidad, nunca hablaron del adjetivo *burlesco*. Encontramos la primera entrada de este vocablo en el siglo XVIII, en el *Diccionario nuevo de las Lenguas española y francesa* (1705) de Francisco Sobrino, que sólo lo tradujo como *burlesque*. Luego, Esteban de Terreros y Pando en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786), lo definió como “divertido, jocoso” (1786, vol. 1, s. v. burlesco).

Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* (1726) propuso cuatro acepciones para *burlar*, dos de las cuales hacen referencia a ‘engañar’; una denota el sentido de poco valor o “tener en poco alguna cosa”; y la última tiene el sentido de reírse a costa de un tercero, ridiculizándolo y desestimándolo: “Reírse de alguno con algún modo de desprecio, haciendo mofa e irrisión de él, u de su obras y acciones, ya sea estando presente o en su ausencia”. Por otra parte, dicho diccionario tiene una entrada especial para *burlesco*, al que define mediante sinónimos, a la vez que subraya su relación con la literatura: era considerado sinónimo de “jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades” (Real Academia Española 1726) y estaba delimitado a cierto tipo de escritos: “así se llaman comedias, romances, sonetos burlescos aquellos en que las materias se tratan por modo jocoso y festivo”¹⁴; de manera que parecen ser rimas de carácter juguetón, ligero y risible, alejadas de la mofa, en cuanto a que ésta deja entrever una mayor agresividad frente a su interlocutor, aunque no por ello pierde la

¹⁴ No tengo intenciones aquí de hacer un estudio exhaustivo sobre las palabras *jocoso* y *festivo* con las que *burlesco* parece compartir significados. Únicamente resalto que el sentido de ‘alegre’ en *festivo* es transparente por el campo semántico que comparte con *fiesta*. *Autoridades* define el término así: “chistoso, agudo, y que tiene gracia para dar gusto y placer” o bien “alegre, regocijado y gozoso”. Por otra parte, *Autoridades* define *jocoso* como: “alegre, festivo, chancero”.

risibilidad¹⁵. No obstante, si bien la definición de *Autoridades* especializa el adjetivo *burlesco* a una literatura jocosa y festiva, las evoluciones y ampliaciones semánticas del verbo *burlar* y del sustantivo *burla*, que hemos podido apreciar, le heredan al adjetivo también la ridiculización hiriente. De este modo, la carga semántica de *burlesco* abarcará de manera genérica la ridiculización, es decir, tratar con poca seriedad un tema o a un tercero, sea de manera poco comprometedora, juguetona y divertida; o bien, para desestimar o rechazar al blanco de los ataques, siempre a través de la risa.

La poesía bernesa y el adjetivo “burlesco”

La acepción de *burlesco* que leemos en *Autoridades* deriva de un término y concepto heredados del italiano¹⁶ que aludía a un modo específico de escritura que se difundió desde el siglo XVI, cuando el toscano Francesco Berni (1497ca.-1535) escribió sus *Capitoli in terza rima*¹⁷. El vocablo *bernesco* se entendió entonces como un nuevo género poético, cuyos versos consistían en una recodificación de la tradición griega, latina (Virgilio, Catulo, Horacio y poemas laudatorios) e italiana (Petrarca, Pistoia, Burchiello, Dante y la *maschereta* de los cantos carnavalescos florentinos); eran poemas que, por una parte, ridiculizaban la poesía petrarquista en boga: “Berni, as inventor of bernesque genre is considered the main opponent to the *Petrarchismo*” (Bettella 1998, 194); y por otra, eran paródicos porque a manera de encomios epistolares, exaltaban, no personajes heroicos ni históricos, sino animales u objetos considerados insignificantes, que no eran dignos de ser alabados porque

¹⁵ Arellano señala este distanciamiento entre los sentidos del juego divertido y la degradación o ridiculización hiriente, pero lo explica mediante categorías gramaticales: por un lado están el verbo y el sustantivo *burlar* y *burla* y, por otro, el adjetivo *burlesco*; menciona que *burla*, en el sentido que plantea el *Diccionario de Autoridades* de ‘mofa’ o ‘engaño’ hace más referencia a la sátiras, por su sentido de crítica mordaz, que a la poesía burlesca: “hay que distinguir [...] el concepto de *burlesco* (como equivalente a festivo y jocoso) del concepto de *burla* (como una víctima en el polo antagónico de burlador / burlado): en este sentido la burla más que ‘burlesca’ sería ‘satírica’” (Arellano Ayuso 2019a, 1:8).

¹⁶ Sobre este tema Monique Joly, como Corominas, afirma que primero el sustantivo español llegó a Italia: “*burla* est passé du domaine espagnol au domaine italien (et, avec un succès moins grand, au domain français). L’italien a rendu à l’espagnol l’adjectif *burlesco*” (1986, 23).

¹⁷ Francesco Berni nació en Lamporecchio en 1496 o 1497, realizó sus estudios en Florencia hasta los 19 años; después vivió en Roma, donde trabajó como secretario de varios hombres de renombre. Durante sus años como estudiante aprendió las tradiciones que le precedieron, entre ellas destacó su gusto por la poesía antipetrarquista, paródica y jocosa de Burchiello, quien era conocido por sus versos chuscos. Francesco Berni pasó a la historia, porque hizo escuela con sus rimas bernescas, llenas de sátiras, dobles sentidos, eufemismos sexuales y ridiculizaciones; fue un poeta que introdujo como base de su estética los códigos risibles, “Berni’s verse and letters reveal a festive, humorous man with an innate love of fun” (Laskier Martin 1991, 31).

pertenecían al ámbito de la vida cotidiana¹⁸; por ejemplo, el toscano escribió los “capitoli dei *Ghiozzi*, delle *Anguille*, delle *Pesche*, dell’*Orinale*, della *Gelatina*, dell’*Ago* e della *Primiera*” (Romei 2007, 145); la característica principal de estos escritos era que sus versos adoptaban un doble sentido sexual, de donde derivaba su jocosidad:

[Il Berni] Creava così un discorso poetico con un doppio livello di senso: un primo livello letterale e «innocente» e un secondo livello dominato dall’equivoco osceno, in cui gli oggetti e le operazioni che si cantano acquistano una valenza sessuale [...] il linguaggio dell’equivoco è un linguaggio alluzivo, fondato sul dire e il non dire, sull’acceso furbesco che chiama la divertita complicità del lettore (Romei 2007, 146–49).

A los imitadores de las rimas bernianas se les llamó bernescos, entre ellos destacaron Giovanni della Casa, Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi y Lodovico Dolce, entre otros. Estos poetas, junto al cabecilla, se reunían en Roma y convivían en la *Accademia dei vignaiuoli*¹⁹, donde tenían sus tertulias literarias (Cacho Casal 2003, 468, 475). Las rimas de estos poetas, junto con las de Giovanni Mauro, se difundieron mediante antologías, en cuyo título podía leerse el marbete de *burleschi* o *piacevoli*; el primer volumen se publicó en 1537 y tuvo dos reimpressiones en los dos años siguientes. Sin embargo, Anton Francesco Grazzini publicó la edición más importante de este grupo en 1548 bajo el título de *Il primo libro dell’Opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, et del Firenzuola* (Longhi 1983, 23–25); en dicha obra, Lasca —pseudónimo del editor (Malatesti 2014, 42)— hizo un poema elogioso a Berni, llamándolo “padre del nuevo estilo burlesco”: “Che primo è stato et vero trovatore, / Maestro et padre del burlesco stile” (Giglio 1564, 6v). En este compendio de 1548 es donde está el primer registro del rótulo *burlesco* en relación con la literatura.

Lo anterior no significa que en España no existieran versos jocosos antes de la llegada de la poesía burlesca italiana, pues en realidad subyacía la tradición epigramática de Marcial, a quien se le consideraba “festivo”. Asimismo, en suelo hispánico existía el *Libro de buen amor*, siglo XIV, del Arcipreste de Hita, obra en la que hay sátiras, tonos irónicos e incluso descripciones de lo feo que mueven a risa, como en el retrato de una serrana (coplas 1006-

¹⁸ En realidad, los italianos del Renacimiento recuperaron los *encomia* paradójicos grecolatinos que circulaban con tono burlesco desde el siglo V a.C., sobre objetos de poco valor o animales considerados perniciosos, como la pulga (Schwartz 1999, 316-317).

¹⁹ La Academia también fue conocida como *Accademia della Vigna*, en ella los concurrentes usaban pseudónimos de hortalizas (Pignatti 2013, 13).

1021). Del *Libro* dice Simón Villegas: “[la obra] es festiva y alegre y de ninguna manera excluye el humor ni la parodia, la diversión ni la delectación, lo satírico ni lo burlesco, lo popular ni lo picante” (2013, 320). Además, por aquellos años también se difundía en España la lírica cancioneril, que tenía composiciones de tono chusco, como veremos más adelante.

El influjo burlesco italiano

El gran éxito editorial que las antologías bernescas tuvieron en los siglos XVI y XVII, e incluso en el XVIII, traspasó las fronteras italianas y llegó a territorio español²⁰. Puede apreciarse que el vocablo *burlesco* fue afianzándose en España, porque los letrados de la época empezaron a usarlo en sus escritos tanto literarios como personales; así en 1611, Lope de Vega le contó al duque de Sessa, en una de sus cartas, que como parte de los elementos italianizantes que arribaban a España había una nueva forma de escribir: “uno de los estilos del formulario italiano se llama burlesco” (Cacho Casal 2003, 468; 2007, 12) y, a continuación hace un soneto escatológico (Barrera 1890, 1:98–99).

Fernando Plata apunta que en la literatura hispánica el registro más antiguo que se tiene del término *burlesco* está en la comedia *La bella malmaridada* de Lope, fechada por McGrady y Freeman el 17 de noviembre de 1596 (Plata 1599, 237): “Deja Teodoro lo grave y vamos a lo burlesco” (Vega Carpio 2003, vv. 154–55). Sin embargo, en *CORDE* se reconoce una fecha anterior: 1591, en la traducción que hace Vicente Espinel del *Arte poética* de Horacio “Pero de tal manera es conveniente, / encomendar los decidores sátiros, / y los que mueven a reír la gente, / y mezclar con lo grave lo burlesco” (Espinel 1591, 158). Más tarde, en 1609, encontramos la palabra como parte del léxico de Góngora, que en sus tercetos de “¡Mal haya el que en señores idolatra” la utiliza como lo hacen los ejemplos anteriores, oponiéndola a otro adjetivo para describir dos tipos de poetas: “si ya no es que de las simples aves /contiene la república volante / poetas, o burlescos sean o graves” (Góngora y Argote 2000, 1:275; Cacho Casal 2003, 469). Llama la atención que las primeras apariciones de *burlesco* en la literatura castellana estén en el mismo contexto sintáctico donde se opone un concepto a un otro. Quizá ello es señal de que hasta ese momento todavía era una aparición

²⁰ Al respecto María Luisa Cerrón Puga, en un artículo de 1993, hace un catálogo de todas las antologías de poesía italiana que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid: “Las antologías de poesía italiana en la Biblioteca Nacional de Madrid (1532-1637)”.

temprana, pues quien usa esta nueva voz considera necesario colocarla frente al otro término para facilitar su comprensión.

Por otro lado, la poesía burlesca italiana comenzó a formar parte del repertorio literario de los poetas españoles con Diego Hurtado de Mendoza, quien tuvo contacto con ella cuando en 1539 fue embajador de Carlos V en Venecia; incluso hizo tercetos dedicados a la “alabanza de la pulga, de los cuernos, de la cola o de la zanahoria”, los cuales seguían muy de cerca los *capitoli* bernescos; imitó la utilización encomiástica de los tercetos y tomó como centro de sus rimas aspectos de la vida cotidiana que dotó de dobles sentidos sexuales (Cacho Casal 2003, 482).

Juan de la Cueva es otro autor que utilizó tempranamente el rótulo *burlesco*; lo ocupó para calificar y clasificar su producción: “junté de mis papeles ese volumen [...]; hice división dél en dos partes: en la primera puse todas las rimas sueltas, mezclando con la variedad de sujetos las composiciones amatorias, misivas y burlescas, por variar los gustos a los lectores” (Gallardo 1866, vol. 2, col. 655). En otro de sus escritos puede percibirse que Francesco Berni ya era considerado por los hispánicos como símbolo de comicidad; el poeta menciona al toscano cuando, tras prohibírsele la entrada a una Academia literaria y ser criticado por unas rimas, le escribe irritado a Juan de Arguijo, contándole lo sucedido y poniendo en tela de juicio la autoridad de los académicos, pues ¿por qué ellos podían decidir qué era buena o mala poesía?:

Y al poeta melado o Melosino,
de indigestos concetos, qu'es entr'ellos,
Bernia en donaire, en mofas Aretino,
si pueden, con sus firmas o sus sellos,
le hagan ser poeta consumado
entre los que no estiman conocellos
(Gallardo 1866, vol. 2, col. 695).

Otra muestra de la expansión que iba teniendo el italiano en la mente de los letrados españoles está en el romance “Hanme dicho, hermanas” de Góngora, donde el nombre de Berni también aparece irónicamente como figura de autoridad:

No es de los curiosos
a quien califican
papeles de nuevas
de Estado o milicia,
porque son (y es cierto,
que el Bernia lo afirma)

hermanas de leche
nuevas y mentiras.
(Góngora y Argote 2000).

Asimismo, en una sesión de la Academia valenciana de los Nocturnos, Miedo citó al toscano como referencia: “*Cogitanti mihi*, ill[ustr]es Académicos, que los caprichos, como dice el Bernia, vienen a despecho del hombre” (Canet, Rodríguez, y Sierra 2018, 1, sesiones 1-16: 161). Hay que agregar que, junto a las composiciones en *terza rima* del italiano, se difundieron en España sus sonetos, los cuales también tuvieron seguidores, por ejemplo, Baltasar de Alcázar imitó el poema “*Chiome d’argento fine, irte e attore*” —el cual es una parodia de “*Crin d’oro e crespo*” de Pietro Bembo— y escribió, en la misma composición métrica, “Cabellos crespos, breves, cristalinos”.

Sin embargo, los versos de Francesco Berni no fueron siempre recibidos con los brazos abiertos; para algunos españoles incluso representaban el mal hacer poético; así, Rodrigo Fernández de Ribera consideraba a Marcial el modelo único de la poesía jocosa, por lo que rechazaba las rimas bernescas (Cacho Casal 2003, 481); también Luis Barahona de Soto, en su epístola a Gregorio Silvestre, censuró la poesía cómica, tanto de la burlesca italiana como de la producción hispánica, dentro de la cual incluyó la *Gatomaquia* de Lope, y aprovechó “para quejarse por el éxito excesivo de los bernescos en España. Se trata de un testimonio muy explícito de la gran difusión de la poesía burlesca italiana en el Siglo de Oro” (Cacho Casal 2003, 480):

Mas ya perdido este uso se rehízo
por un no sé qué Bernia italiano,
de donde fue en España advenedizo.
Del vándalo, andaluz y castellano
fue recibido con aplauso y pompa,
y aun muchos le trataron como a hermano.
A cuál enseña a resonar la trompa
del ave venenosa, que en picando
es necesario que su vida rompa.
A cuál hace también contrapunteando
gastar de un inferior regüeldo tanto
que casi se va en otro transformando
(López de Sedano 1778, 9:64–65)

La poesía bernesa se extendió sin duda entre los españoles y provocó distintas reacciones; algunos adoptaron el rótulo *burlesco* para calificar su producción o lo incluyeron en sus escritos como un adjetivo que se oponía a lo serio; otros usaron el nombre de Francesco Berni

como símbolo de autoridad en los versos chuscos; otros más imitaron su hacer poético, y algunos lo calificaron de antimodelo. No obstante, “la mayoría de los textos donde se aprecia la influencia bernesca permanecieron manuscritos durante el Siglo de Oro. Las obras de burlas tardaron más en alcanzar reconocimiento y pasar a la transmisión impresa. La influencia de la lírica bernesca se encuentra, pues, a menudo en documentos no muy conocidos o poco estudiados” (Cacho Casal 2003, 482); por tanto, si bien puede apreciarse cómo fueron introduciéndose en España el término *burlesco*, recuperado de las antologías, el nombre del poeta toscano y sus rimas, todavía queda por investigar su verdadero alcance y el influjo que tuvo en otros letrados de la época y en su producción literaria²¹.

La poesía de cancionero²²

Aunque el marbete “bernesco” y “burlesco”, así como cierto tipo de poesía jocosa vinieron de Italia, no llegaron a las mentes españolas como a una *tabula rasa*, pues el suelo hispánico ya contaba con una historia literaria de escritos humorísticos: “lo burlesco preexiste a su nombre y se reconoce en toda obra poética que tenga por objetivo fundamental producir risa” (Cacho Casal 2007, 13). No es de extrañarse que la palabra *burlesco* entrara para quedarse con tanta facilidad a Hispania, pues desde 1511 en el *Cancionero General*²³, recopilado por Hernando del Castillo, hay un apartado denominado “Obras de burlas”²⁴, el cual fue reeditado

²¹ Con el fin de saber qué alcance tuvo la poesía bernesca en la poesía burlesca española de los Siglos de Oro, podría ser interesante revisar su huella en las rimas festivas de poetas de la época, como hizo Cacho Casal en *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*.

²² La poesía de cancionero se cultivó desde el siglo XIV y siguió difundiendo hasta el siglo XVI. Los cancioneros eran recopilaciones que hacía algún letrado amante de la poesía, transcribiendo de memoria o copiando los poemas de otro manuscrito; predominaba el verso de arte menor, sobre todo el octosílabo, y muchas veces eran rimas que estaban destinadas a cantarse y a acompañarse de música. La agrupación de las coplas podía responder a un orden temático, como de lírica amorosa según las reglas del amor cortés de tradición provenzal, ser de corte religioso, o tratarse de traducciones de un poeta clásico (Rodríguez Moñino 1968, 24); o bien, los poemas podían haber sido recogidos sin una razón aparente, eran misceláneos, tanto en sus temas como en cuanto a sus autores; entre éstos destacan el marqués de Santillana, Juan del Encina, Juan de Mena, Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Alfonso de Baena, Jorge Manrique y otros. Estos volúmenes incluían recreaciones de canciones populares, pero también había rimas cultas, graves y de introspección. Son conocidos el *Cancionero de Baena* (primero en lengua castellana), el *Cancionero de palacio* y el *Cancionero de Estúñiga*, etc.

²³ El *Cancionero General* es una obra de gran envergadura, es entre los cancioneros de la lengua castellana el que tiene más poemas, aproximadamente 1050. Tuvo una gran difusión: de él se hicieron nueve ediciones durante el siglo XVI. Se divide en nueve partes: “Devoción y moralidad”, “Obras de diversos autores”, “Coplas y canciones”, “Invenciones y letras de justadores”, “Glosas de motes”, “Villancicos”, “Preguntas y respuestas”, “Obras menudas” y “Obras de burlas”. Hay estudiosos, como Jimena Gamba Corradine (2017), que han señalado el *Cancionero* como punto de encuentro entre dos tradiciones, la lírica cancioneril y la italianizante.

²⁴ La organización del *Cancionero General*, refleja una visión renacentista, según la cual después de trabajar o de hacer un esfuerzo, ya sea mental o físico, estaba permitido relajarse y disfrutar. Por esa misma razón las

por separado en 1519 como *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*²⁵.

Así, puede constatarse que el término *burla* circulaba en España para hacer referencia a poemas graciosos y risibles, aunque no correspondían al mismo tipo de versos que se introdujo con el Renacimiento italiano, pues éstos eran coplas de arte menor, sobre todo en el tradicional metro castellano: el octosílabo, pero también se encuentran hexasílabos o versos de pie quebrado. En este *Cancionero de obras de burlas* puede encontrarse “desde la broma inofensiva hasta el insulto grosero y rahez, desde la picaresca anécdota hasta la obscenidad lupanaria. Si a veces se cela con un velo perifrástico la dureza de la expresión, en otras no sucede lo mismo, sino que el verbo se emplea en toda su crudeza” (Rodríguez Moñino 1968, 47); así pues, la poesía de este cancionero era “burlesca [en el sentido de jocosa], satírica, erótica e incluso pornográfica” (Rubio Árquez 2014, 359).

Los que han estudiado el *Cancionero de obras de burlas* señalan que cuando se imprimió por sí solo no tuvo tanto éxito como cuando formaba parte del *Cancionero General*. Rodríguez Moñino lo atribuye a que las rimas burlescas convertidas en un volumen eran “demasiado fuerte[s]” para el público de entonces y “que pocos se ufanarían de adquirir o retener un libro clarísimamente obsceno” (1968, 59), por lo que su difusión debió de haberse dado a partir de manuscritos que se hicieron de él, ya que no se conoce otra impresión.

El *Cancionero de obras de burlas* se erige, entonces, como un bastión representativo del humor del viejo Parnaso hispánico²⁶, el cual contaba con muchas formas de comicidad: el erotismo, la mofa, la caricaturización mediante lo feo y lo grotesco, etc. Todo este repertorio de lo risible se agrupó bajo el marbete *burlas* a inicios del siglo XVI; luego, como vimos, a mitad de este mismo siglo y a lo largo del siguiente, la ola italianizante trajo el adjetivo *burleschi* para hacer referencia a rimas humorísticas que coincidían con las castellanas en ciertos aspectos, como la obscenidad o la ridiculización. La existencia del

“Obras de burlas” se encuentran al final, para que los lectores se divirtieran y rieran después de haber leído tantos poemas graves. Los versos incluidos en esta sección abarcan un periodo amplio, de 1480 a 1519; el corpus fue agrandándose gracias a las posteriores impresiones que tuvo el *Cancionero*. En la *editio princeps*, las 62 composiciones risibles son de diversa índole, desde chistes inofensivos hasta burlas más fuertes (Perea Rodríguez 2012, 325–27).

²⁵ La íntima relación que entablan el *Cancionero de obras de burla provocantes a risa* y las “Obras de burlas” presentes en el *Cancionero General* ha sido ya investigada y demostrada, entre otros, por Antonio Rodríguez-Moñino (1968, 58).

²⁶ Otro caso, es el cancionero *Flores de baria poesía*, compilado en 1577 en la Nueva España y cuyo cuarto libro estaba dedicado a “lo de las burlas”, sin embargo, no se sabe mucho de éste, pues no llegó a nuestros días (Barragán Aroche 2019, 130).

término castellano *burla* facilitó la aceptación e hispanización del italianismo *burlesco*. Junto con la difusión del término, también hubo una actualización de la versificación castellana utilizada para hacer versos burlescos, por ejemplo, las rimas jocosas dejaron de hacerse sólo en octosílabos y empezaron a hacerse también en versos de arte mayor; además hubo una mayor producción de rimas picantes y agudas y se acentuó el uso de palabras polisémicas: “Una palabra aparentemente inocente colocada en el contexto apropiado es actualizada con un contenido metafórico de carácter picante. Esta técnica fue desarrollada con profusión por los poetas bernescos, que basaron en ella casi toda la carga festiva de sus *capitoli* de encomio paradójico. Este modelo fue imitado por los poetas españoles” (Cacho Casal 2007, 15–16).

En los Siglos de Oro coexistieron distintas palabras para denominar las rimas que causaban risa: festivo, gracioso, faceto, burlas, cómico, jocosos y, de nueva adquisición, burlesco. Finalmente, predominó este último y los otros se quedaron como sinónimos de apoyo para glosar, definir o referirse al mismo concepto. El término se fue fijando a partir de la gran difusión y circulación que tuvieron entre los hombres de letras las composiciones bernianas y las adaptaciones hispánicas:

el rótulo de *burlesco* [...] tuvo mayor fortuna editorial y crítica, puesto que depende de una tradición que influyó de manera decisiva en los autores españoles. Éstos emplearon el marbete poesía burlesca como bandera de su modernidad y, al mismo tiempo, como cajón de sastre en el que incluir sus composiciones risibles. Se trata pues de una denominación flexible y útil, que responde a una realidad histórica concreta, aunque no debería ser utilizada de forma exclusiva o excluyente. (Cacho Casal 2007, 13).

Así, en España, el término *burlesco* y la poesía burlesca no hacían alusión sólo a la lírica bernesa, sino que agruparon toda aquella que se considerara risible: la que siguiera la tradición italiana; la que continuara la tradición castellana asentada en el *Libro del buen amor* y en el *Cancionero de obras de burlas*; o bien, la que conjuntara ambas tradiciones —las dos permeadas por los clásicos grecolatinos— (Lombó Mulliert 2004, 573): rimas picantes, tercetos encadenados, encomios paradójicos, sonetos satíricos, parodias, graciosidades, juegos lingüísticos, burlas inofensivas, mofas hirientes, obscenidades y dobles sentidos. Esta amplia gama de lo burlesco puede apreciarse en la prolífica producción de la poesía humorística áurea, la cual, “en una dignificación que se aprecia en el paso de una circulación sobre todo manuscrita a una impresa” (Cacho 484), iba viendo cada vez más sus rimas publicadas, por ejemplo, son obras conocidas el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes (1614), los

Donaires del Parnaso, de Alonso de Castillo Solórzano (1624 y 1625), *Cozquilla del gusto*, de Jacinto Alonso de Maluenda (1629) o *El buen humor de las Musas*, de Jacinto Polo de Medina (1630), entre otras.

Actitudes de los preceptistas áureos frente a lo burlesco y lo satírico

Aunque la poesía burlesca en España cobraba cada vez más relevancia, “los preceptistas del Siglo de Oro [...] suelen hacer caso omiso de la lírica festiva en sus poéticas y retóricas, ya que esta modalidad no constaba como tal en el canon clásico greco-romano” (Cacho Casal 2003, 465); se consideraba literatura de estilo “bajo” y se asociaba, como hemos visto, con cosas infantiles, populares, degradantes u obscenas, opuestas al estilo culto y a los temas recatados y serios (como los relacionados con las Sagradas Escrituras, o bien épicos: históricos o mitológicos).

Los teóricos de la época sólo escribían sobre la sátira y la comedia, ya que la tradición de ambas se remontaba a la Antigüedad; por ejemplo, Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española* publicada en 1592, dice sobre la sátira:

en este género de verso es toda su materia ridícula [...]. Es la sátira: *un poema que se ordena a la debida corrección y reprehensión de vicios y defectos, así de el cuerpo, como de el alma*. De que se sigue que puede constar de cualquier género de poesías y son sátiras todos los vejámenes. Debe el poeta adornar (para suavizar y templar la aspereza de la reprehensión) con dichos y sentencias agudas y graciosas, imitando a los latinos, Marcial, Horacio, Juvenal y Varrón (1759, 149; cursivas originales).

Por su parte, Alonso López Pinciano dedica la novena epístola de su *Filosofía antigua poética* de 1596, a la comedia; su primer acercamiento es aristotélico: “la comedia es imitación de peores [...] como dijimos de la tragedia que lo era de mejores” (1894, 367). En ella incluye la sátira, que describe como reprendedora de vicios. Así define la comedia: “es imitación activa para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa” (1894, 368). Es decir, en Pinciano la risa tiene una finalidad catártica. Más adelante, en la respuesta a esta epístola, el autor hace énfasis en las imitaciones ridículas de las acciones como parte importante de las sátiras. Luego, en la epístola 12, trata sobre las especies menores de poesías, dentro de las que expone la sátira, de la cual distingue dos tipos: la antigua o griega y la moderna o latina. En la primera se reprendían costumbres de personas específicas; en la segunda se hacía de manera general; la describe así: “Será, pues, la sátira, un razonamiento

malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres. Fueron Lucilio, Horacio y Persio los más diestros en esta parte” (1894, 478).

En 1602 Luis Alfonso de Carvallo publicó el *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética pertenece*. Dedicó el apartado decimotercero del “Diálogo tercero” a las composiciones satíricas: “Sátira se llama la compostura en que se reprehende o vitupera algún vicioso o algún vicio” (Carvallo 1602, 142) y menciona a Juvenal y a Lucilio como grandes satíricos. En este sentido moralizante, y alineándose con el epíteto de epístolas o sermones que Horacio le pone a sus escritos, concluye que “el verdadero oficio de los Poetas Satíricos es el que hoy tienen los predicadores” (Carvallo 1602, 142). Como este tipo de escritos pueden ser ofensivos e incluso injuriosos, advierte que “Las sátiras en burla y juego, especialmente entre amigos para entretenerse que llaman matracas o apodos, son permitidas [...] como no sean con el ánimo de ofender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas, sino solo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto” (Carvallo 1602, 144).

Siete años más tarde, en 1609, Francisco Cascales imprimió las *Tablas poéticas*; en la “Tabla segunda. De las épicas menores”, apartado “Las cinco tablas de la poesía *in specie*”, continúa con un concepto de la sátira semejante al de los anteriores teóricos:

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 decir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres (Cascales 1617, sec. t.II, s.p).

Luego hace un símil interesante entre el poeta y el médico: el poema, dice, es como una píldora que se le da al vicioso enfermo, pero antes el poeta-doctor “a menester azucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso” (Cascales 1617, sec. t.II, s.p). Además, escribe sobre la comedia: “la risa que consiste en las obras es toda festiva narración, toda befa, toda burla sin pesadumbre, en la cual se pintan las costumbres y acciones de los hombres”; sobresale en sus palabras la idea de ligereza sin daño que viene implícita en la “burla sin pesadumbre”. Por su parte, en *El pasajero. Advertencias utilísimas para la vida*, 1617, Cristóbal Suárez de Figueroa menciona que la finalidad de la comedia era provocar risa, para ello los personajes representaban “personas comunes” (Suárez de Figueroa 2018, 408) y realizaban actos de gracia, malicia, artificio y agudeza; mientras que de la sátira señala

que su objetivo era “enderezar costumbres reprehendiendo galanamente vicios públicos” (2018, 408) como lo hicieran Horacio, Juvenal y Persio.

Como se vio, todos los teóricos de la época coincidieron en la descripción de la sátira como composición reprendedora de comportamientos humanos. La mayoría resaltó la risa como consecuencia de la reprensión, pues, además de corregir, la sátira debe deleitar; o bien, la corrección debe hacerse mediante dichos graciosos para suavizar la crítica; incluso para Carvallo, la amonestación pasa a segundo término cuando señala que caricaturizar defectos entre amigos es para “mostrar ingenio y dar gusto”. Sólo Pinciano señala que la sátira debe ser “malédica y mordaz”, mientras que los demás indican que el fin no es ofender al reprendido ni debe hacerse con afán de “decir mal ni morder”. Por otra parte, hay que observar que con los tratadistas puede empezar a vislumbrarse el abanico de la ridiculización, la hay “sin pesadumbre”, “para entretener”, “para mostrar ingenio”, pero también está “la malédica” y la picante.

Lo risible: *Turpitudō et deformitas*

Ahora que hemos visto la importancia que le dan las preceptivas de los Siglos de Oro al reír mediante sentencias ingeniosas para reprender (sátira) o para deleitar (comedia), surge la pregunta de qué era lo que se consideraba risible en esa época. En el Renacimiento, como es bien sabido, los humanistas recuperaron varios textos clásicos y revisaron muchos otros con un renovado enfoque filológico, como sucedió, en primer término, con Aristóteles. En una de sus obras, este autor había afirmado que “el hombre es el único de los animales que ríe” (673^a8-9); y por otro lado, en su *Poética* entendió a la risa desde su aspecto estético, pues hizo una pequeña descripción de la comedia donde rescató que “lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina” (1449^a27-29). Asimismo, en la *Ética Nicomáquea*, habla de la risa en términos de distracción y relajamiento: “en la vida hay también momentos de descanso, en los que es posible la distracción con bromas” (1127^b32-33), luego recuperó la idea del punto medio como característica deseable en relación con la risa, representado éste por el hombre libre, pues aquel que no ríe es rudo y áspero, mientras que el que ríe en exceso es un bufón.

Otra obra clásica revisada por los humanistas fue *De oratore*, de Cicerón. En ésta “El lugar [...] y la región de lo cómico [...] consiste en cierta torpeza y deformidad; pues casi

siempre se reduce el chiste a señalar y censurar no ridículamente alguna ridiculez” (1927, vol. 2, lib. II, p. 135) y:

Materia abundante de ridículo se encontrará en los defectos ordinarios de la vida humana, sin necesidad de ofender a los hombres estimados, o a los muy infelices, o a los que por sus maldades merecen ser llevados al suplicio. También las deformidades y vicios corporales son materia acomodada para el chiste, pero no más que hasta cierto punto, sin tropezar en insulsez ni pasar la raya de la lícita burla (1927, vol. 2, lib. II, p. 136).

Para Cicerón la risa es una herramienta que el orador utiliza para ganarse al público o para destruir al adversario, por ello es importante saber utilizarla y no excederse. Divide en dos los géneros de chistes, los de cosas y los de palabras. Los segundos tienen en consideración la agudeza y los equívocos: “Las palabras ambiguas tienen mucha agudeza, pero no siempre se toman en burla, sino muchas veces en serio. [...] Los equívocos son muy agudos, y aunque su gracia consiste en el vocablo y no en la sustancia, suelen hacer reír mucho”(1927, vol. 2, lib. II, pp. 139–140).

Asimismo, los renacentistas leyeron a Quintiliano, que escribió en el capítulo tercero del libro sexto de *Institutionis oratoriae*: “La gran dificultad en saber excitar la risa nace primariamente de que las chanzas ordinariamente son una chocarrería y bajeza, [...] de que nunca son decorosas del orador [...]. [Lo ridículo] consiste [...] en salir con una cosa no esperada, en torcer las expresiones a otro sentido” (1887, 1: 329–32). Está convencido de que la risa sirve para mover los ánimos y cita a Cicerón para mencionar su origen en la fealdad y la deformidad, idea iniciada por Aristóteles. Además, recomienda tener siempre en consideración todas las circunstancias comunicativas; es decir “quién habla, de qué asunto, en presencia de quién, contra quién y qué es lo que se dice” (1887, 1: 334).

El rescate de las ideas de estos tres autores (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) se debió en buena medida, como decíamos, a los humanistas, tanto italianos (Castiglione, Pontano, Maggi, Robortello y Trisino) como españoles (Juan Luis Vives o el Brocense); todos ellos hicieron sus propios tratados. Castiglione escribió *El cortesano*, obra que tuvo una gran aceptación en el mundo español (Juan Boscán lo tradujo en 1534, y entre 1539 y 1588 se hicieron de él trece ediciones). En esta obra también se codificaron los modos adecuados de la risa según el ideal del nuevo cortesano, el *vir doctus et facetus*, que debía ser un hombre letrado (*doctus*) que supiera introducir en los momentos adecuados algunas comicidades (*facetus*), guardando el decoro, sin caer en lo vulgar ni en lo obsceno y sin humillar ni causar

dolor al ridiculizar; “en él se manifiesta la incorporación a ese mundo del humor como una de las condiciones esenciales de las relaciones sociales” (Roncero López 2006, 299).

En *El cortesano* se aprecia la influencia aristotélica cuando menciona el reír como una característica humana: “La cual [la risa] es tan natural a nosotros que por describir un hombre se suele decir que es un animal dispuesto a reírse. Porque el reír solamente se ve en los hombres y es casi siempre testigo de una cierta alegría que se siente dentro en el corazón. El cual naturalmente es inclinado al placer y apetece el reposo y recreación” (Castiglione 1544, lib. II, cap. v f. xcv.r); también se aprecia en esta obra la posterior tradición aristotélica ciceroniana: “el fundamento y casi la fuente donde nacen las gracias que hacen reír consiste en una cierta desproporción o deformidad [...] porque solamente nos reímos de aquellas cosas que en sí desconviene y parece que están mal pero realmente no lo están” (Castiglione 1544, lib. II, cap. V, f. xcv.v-xvi.r).

Por otro lado, el primer tratado escrito en español que habla de lo risible es *El tratado del alma*, de Juan Luis Vives (Roncero López 2006, 302); en el capítulo décimo del libro tercero trata la risa desde su aspecto fisiológico: “La risa nace de la alegría y del deleite, y no es un sentimiento, sino una manifestación externa que proviene del interior. En efecto, de la alegría y el deleite se dilata el corazón y por el movimiento de éste se distiende también el rostro, en especial aquella parte que está próxima a la boca que se llama «rictus»” (Vives 1992, 305). También la relaciona con la teoría de los cuatro humores²⁷, concluyendo que los flemáticos son tardos al reír por “la lentitud producida por el frío”, al contrario de “las personas en las que abunda la bilis amarilla [...] ya que el corazón se ensancha fácilmente por el calor excesivo” (Vives 1992, 306).

En la obra del Pinciano revisada anteriormente, confluyen las ideas de sus antecesores: “Sea, pues, el fundamento principal que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza” (1894, 375). Asimismo, en ella puede leerse la concepción humanista italiana del buen cortesano, pues recomienda guardar el decoro, como buen hombre discreto, y no reír

²⁷ La teoría de los cuatro humores inició con Hipócrates; luego Galeno la recuperó y sintetizó, y se volvió la base de la medicina árabe, judaica y cristiana hasta, al menos, el siglo XVII. La idea consiste en que el cuerpo humano está compuesto por cuatro líquidos que condicionan el estado físico, mental y el temperamento de las personas según estén distribuidos: bilis negra (melancólico), bilis amarilla (colérico), flema (flemático) y sangre (sanguíneo); además, los cuatro humores se corresponden con los cuatro elementos, con las cuatro estaciones del año, con las temperaturas (o cualidades) y con órganos corporales específicos (Romero López 1990, 879; Richard W. 1986, 653–54).

mucho, puesto que sería vulgar: “las personas graves ríen poco, que el reírse mucho es de comunes” (1894, 370).

La influencia de Cicerón en la *Filosofía antigua* puede traslucirse en la división de lo risible que hace Pinciano: lo que reside en las palabras y lo que reside en las obras; y determina que tanto unas como otras serán consideradas ridículas siempre y cuando no le causen daño al referente (1894, 378, 383). Llama obras tanto a los gestos como a las acciones humanas e incluso a las imitaciones corporales; son ridículas, dice, si lo que imitan son actos necios y disparatados (1894, 382). En cuanto a las palabras, recomienda mesura; dice que deben ser “urbanas y discretas”, propias para ser pronunciadas frente a reyes. Mientras que las “que nacen de la dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza” (1894, 383) no deben pronunciarse ante aquéllos.

También el Pinciano enumera las figuras retóricas que pueden servir de base para hacer reír: “la repetición, conversión o complexión y conduplicación” (1894, 388), sinonimia, prosopopeya, deprecación, refutaciones, “las conjunciones, definiciones y precisiones, y las anominaciones [*sic*], ilusiones y juegos del vocablo” (1894, 389)²⁸; o bien, “las palabras lascivas, rústicas y groseras” (1894, 389) y las preguntas necias con sus respuestas disimuladas (1894, 390–91). Cascales, a su vez, enlista algunas figuras que facilitan la entrada de lo ridículo: similitud, refutación, alusión, retornar palabras, conjetura, fingida paciencia. Por último, escribe que la torpeza no provoca risa, sino misericordia, pero sí lo hace “aquel vicio torpe y feo” (1617, s.p.), sea éste del cuerpo o del alma. De este modo, en los Siglos de Oro, la delimitación de lo risible siguió las máximas expuestas por los clásicos y los italianos, destacando sobre todo que la comicidad derivaba de la *turpitud o deformitas*, de lo feo y de lo deforme; al respecto, Cacho Casal señala que “la poesía burlesca del siglo XVI se sirve sobre todo de la representación de contextos degradados y de personajes grotescos, de palabras malsonantes, de metáforas eróticas y de dobles sentidos” (2007, 16).

Por último, cabe resaltar que las descripciones de la risa que se leen en las retóricas y en las poéticas nos dan una imagen a medias, pues a todas les falta el aspecto carnavalesco y popular: “La visión de lo risible que nos trasladan es una visión tuerta, truncada, aunque en determinados momentos el Pinciano la recupera con ciertas anécdotas y chistes, pues le falta

²⁸ La complexión consiste en la combinación de la anáfora (repetir la palabra inicial de un verso) y la epífora (repetir la palabra final de un verso). La concuplicación refiere a la repetición de la última palabra de un verso en la primera del siguiente. La deprecación es la expresión de una súplica o un ruego.

la referencia a la risa popular que convivió y se mezcló con la oficial” (Roncero López 2006, 325). Los preceptistas, a la vez que definieron lo cómico, delimitaron y restringieron la risa; sin embargo, eso no quiere decir que los poetas se ciñeran siempre a sus postulados. Una prueba está en que, aunque los teóricos rechazaban lo obsceno como motivo risible porque lo consideraban bajo o bufonesco; los poetas lo introdujeron en sus versos, adoptando tanto elementos escatológicos como sexuales.

Los teóricos modernos frente a lo burlesco, lo satírico y lo paródico

Como hemos visto, el término “burlesco” entró a España en los títulos de las antologías, pero llegó sin una definición; indicaba que todos los poemas que se encontraran recopilados en esos volúmenes pertenecían a ese estilo de escritura en el que se escribían chanzas, sátiras en versos de arte mayor o se tomaban objetos de la vida cotidiana para darles un doble sentido sexual en tercetos encadenados. Además sabemos, según lo expuesto hasta ahora, que lo *burlesco* hacía referencia a textos jocosos y divertidos; al mismo tiempo que el término fue consolidándose como un paraguas para todo lo risible. Vimos también que los preceptistas hispánicos no consideraron la poesía burlesca como digna de caracterización; en cambio, su atención se centró en describir la sátira, siempre con una actitud limitante en lo relacionado a cómo, cuánto y de qué reír.

Regresemos a la definición de *Autoridades*, en la que se indica que el adjetivo *burlesco* se utilizaba para calificar los escritos chuscos que mueven a risa. Dada esta afirmación, nos encontramos con una encrucijada, pues las sátiras que provocan risa con las sentencias ingeniosas, recomendadas por la mayoría de los preceptistas áureos, también podrían considerarse burlescas, ya que ambos tipos de escritos (satíricos y burlescos) entretienen, tienen graciosidades, deleitan y hacen reír, para lo cual ocupan los mismos recursos: ironía, dobles sentidos, coloquialismos, vulgarismos, palabras mal sonantes, referencias obscenas, rimas ridículas, cambios de registros, hiperbolizan las descripciones de lo feo y lo torpe, presentan situaciones absurdas o inesperadas, etc. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre lo satírico y lo burlesco?

Desde la edición que hizo González de Salas de la poesía de Quevedo, *El parnaso español* (1648), que dividió en nueve partes —o “musas”, aunque en la *editio princeps* sólo

hay seis²⁹, puede apreciarse la cercanía de los términos. La sexta musa, Talía, “canta poesías jocosas, que llamó *burlescas* el auctor. Esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire, y *censuras satíricas* de culpables costumbres; cuyo estilo es todo templado de burlas, y de veras” (Quevedo Villegas 1648, 399, cursivas mías) y la quinta, Terpsícore, “Canta [...] Letrillas satíricas, burlescas y líricas”; es decir, el editor consideraba como parte del mundo de lo *burlesco* las rimas satíricas reprensoras de vicios.

No obstante, no todos los editores pensaban así. En el manuscrito que Antonio Chacón y Ponce de León hizo de los versos de Góngora separó las composiciones métricas (como sonetos o romances) en sacras, heroicas, amorosas, fúnebres, morales, satíricas y burlescas; evidenciando así que para él los términos *satíricas* y *burlescas* hacían referencia a cosas distintas; incluyó, por ejemplo, dentro de las letrillas satíricas “Los dineros del sacristán” y en las burlescas “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, poema en el que critica los comportamientos de miembros de la corte, su funcionamiento político, jurídico y administrativo, así como los pasatiempos amorosos; al respecto Mercedes Blanco señala: “[el objetivo de] la letrilla sobre esta colección de equívocos era hacer de la corte algo parecido a un gran intestino, a un órgano de excreción de dimensiones colosales y que no cesaba de devorarse a sí mismo” (2006, 34), es decir, Góngora llevó la hipérbole a su límite. Por otro lado, en su “Advertencia” Chacón expresó la naturalidad con la que se adoptó el término italiano, señalando que éste no pareció incomodarle al cordobés y que no había otro mejor vocablo en castellano: “El nombre que se da de Burlescas a las que lo son va (como lo demás) expuesto a las censuras de los que, por latino, quizá admitieron menos el de jocosas. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significación, ni don Luis extrañó éste en los ejemplares que permitió de sus obras” (1628, vol. I, s.f.).

En años recientes algunos estudiosos decidieron seguir la línea divisoria entre lo satírico y lo burlesco, tratando de identificar los límites entre ambos. Robert Jammes, centrándose sobre todo en Góngora y partiendo de que ambos conceptos pertenecían a la misma esfera, analiza la intención que deja traslucir el autor en sus versos y cómo se tratan

²⁹ “Clío. Musa primera. Canta elogios, y memorias de príncipes y varones ilustres”, “Polimnia. Musa II. Canta poesías morales, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar”, “Melpómene. Musa III. Canta fúnebres memorias de personas insignes”, “Erató. Musa IV. Canta hazañas del amor, y de la hermosura”, “Terpsícore. Musa V. Canta poesías que se cantan y bailan; esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras y bailes de música interlocución” y Musa VI: Talía.

ciertos temas. Será satírico lo que critique formas de actuar que van en contra de los valores dominantes de una sociedad, por lo que ese tipo de poesía es “defensora del orden establecido”(Arellano Ayuso 2019a, 1:13), y será burlesco lo que celebre los antivalores como “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) [...o] toda reacción contra el idealismo dominante (en materia de amor, por ejemplo)”, que ridiculiza (Jammes 1991, 21):

La différence fondamentale entre satire et burlesque apparaît à partir du moment où l'on considère l'attitude critique de l'écrivain en relation, non avec la réalité sociale en elle-même, mais avec le système de valeurs qu'elle constitue [...] L'auteur satirique se situe à l'intérieur de ce système de valeurs [...] et se borne à attaquer ce qui, dans l'univers social qui l'entoure est en contradiction avec ce système, c'est-à-dire, avec l'idéologie de la classe dominante [...] Au contraire, l'auteur burlesque se situe à l'extérieur de ce système [...] il oppose des valeurs de sens inverse que l'on peut appeler [...] des antivalors (citado por Arellano Ayuso 2019, 1:11–12).

El problema con la categorización de este crítico es que la diferencia principal entre los conceptos se queda en un plano subjetivo: el de la intención del autor, lo cual no siempre es sencillo de esclarecer: puede haber una lectura inconsciente del lector, que verá intenciones satíricas o burlescas donde el codificador no las tenía; o al contrario, puede pasar de largo algunas que sí estaban ahí; la interpretación es un acto complicado dado a partir de hipótesis semánticas, léxicas y pragmáticas que giran alrededor del acto mismo de codificación (Hutcheon 1981, 186–87). De este modo, el postulado de Jammes no termina de esclarecer los límites.

Igualmente, Rodrigo Cacho Casal señala que la poesía burlesca “se caracteriza, fundamentalmente, por el contenido jocoso, la desmitificación y la parodia de los códigos altos (poesía petrarquista, épica, encomiástica), el estilo bajo y frecuentemente vulgar. Su finalidad básica es la de causar la risa, la de entretener al lector” (2003, 469). Aquí, el crítico tampoco considera la sátira como parte de lo burlesco, que identifica con lo festivo, las parodias literarias y, como Jammes, con la ridiculización de los códigos dominantes, como el petrarquismo; al mismo tiempo, parece ubicar la diferencia sustancial entre los textos satíricos y los burlescos en su fin, pues la de los segundos nada más es divertir; aspecto que también es subjetivo, pues los objetivos de un autor no son tan fáciles de discernir.

Por su parte Ignacio Arellano opina que los poemas burlescos son aquellos que contienen “elementos que hacen reír” (Arellano Ayuso 2019a, 1:10) y que pueden considerarse burlescos sólo “por su valor lúdico y estético en sí” (Arellano Ayuso 2019a,

1:10); además, para el investigador este tipo de escritos puede facilitar la entrada a la sátira; es decir, se pueden encontrar rimas satírico-burlescas. No obstante, en otro estudio Arellano separa totalmente los términos y, como Jammes y Cacho, señala que los poemas burlescos son “los que parecen faltos de toda intención crítica o moral [...], atentos a sólo al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico” (Arellano Ayuso 2007, 7), así que no tienen una intención de burla en sentido de mofa, la cual es propia de la sátira, según él mismo había expuesto (Arellano Ayuso 2019, 1:8). Hasta aquí, de acuerdo con los tres estudiosos, la diferencia entre las obras satíricas y las burlescas es su objetivo: unas buscan moralizar, criticar o vituperar, por lo que pueden ser hirientes; las otras, sólo hacer reír y divertir, para lo cual se apoyan en el lucimiento formal y no hacen daño. Asimismo, se distinguen en el modo en que tratan los temas y los valores dominantes, sea enaltecéndolos sea poniéndolos en jaque. Ahora bien, Arellano también plantea que los conceptos pueden no estar peleados ni tener que distanciarse, sino ser complementarios, cuando lo burlesco es en esencia lo chusco de la sátira: “Ambas [categorías] podrían formar parte de un poema en grados diversos. Más que de poemas burlescos opuestos a poemas satíricos podríamos hablar [...] de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco” (2003, 6).

Como hemos visto, la risa es el primer punto de encuentro entre los dos términos (*burlesco* y *satírico*); para provocarla, podemos pensar en el entretenimiento más inofensivo, las ocurrencias lingüísticas y, con ello, el fin de diversión y goce que Cacho, Jammes y Arellano le adjudican a lo *burlesco*, el “alarde estilístico”, que igualmente podemos encontrar en las sátiras. Otro punto de encuentro es que tanto lo satírico como lo burlesco mueven a risa mediante la ridiculización; en los escritos burlescos (como lo indicaron Cacho y Jammes), se ridiculiza generalmente un referente literario (o sea hacen una parodia) o bien un referente humano; pero esto último también se hace en los textos satíricos. En ambos casos, es importante señalar que la caricaturización abarca una amplia gradiente que va de +/- inofensivo (por ejemplo, cuando se usan lugares comunes del rebajamiento como los pies y la nariz grandes) a -/+ agresivo o hiriente (por ejemplo, al hiperbolizar características propias del individuo o hacer injurias). De este modo, lo burlesco, en un inicio limitado a los juegos expresivos no comprometedores, parece englobar ahora tanto el lucimiento estético como los ataques, la mofa y la burla cuando ridiculiza personas, gama que ya habíamos podido apreciar en la carga semántica del mismo adjetivo.

Por tanto, no hay necesidad de seguir oponiendo ni enredando los conceptos de *burlesco* y *satírico*, ni de hacer una tajante división entre uno y otro, porque pertenecen a esferas distintas, así que pueden coexistir en diferentes modalidades y grados en los mismos poemas. Lo satírico se encuentra en la dimensión ética, es decir, en la intención del autor, enfoque también expuesto por Jammes; mientras que lo burlesco está en la dimensión estética de lo risible y, en consecuencia, todos los elementos que provoquen una sonrisilla o risa serán considerados burlescos; así también los textos satíricos de sentencias ingeniosas que hacen reír. De este modo, Arellano distingue entre: 1. La poesía satírica no burlesca, donde hay poemas reprensivos graves, sin intención lúdica ni risible; un ejemplo es el soneto quevediano “Que los años por ti vuelen tan leves”, donde en tono serio “Castiga a los glotones y bebedores, que con los desórdenes suyos aceleran la enfermedad, y la vejez”. 2. La poesía satírica-burlesca, que tiene

intención de censura moral y estilo burlesco. Los grados serán muy diversos, según domine la actitud ética o la lúdica, y según la intensidad de los elementos expresivos burlescos / chistes, neologismos paródicos, juegos de palabras jocosos, interpretaciones literales, imágenes cómicas, léxico vulgar, comicidad grotesca corporal, etc.) [...] Se podría hablar tanto de formas burlescas integrantes de la sátira como de elementos satíricos integrantes de formas burlescas (Arellano Ayuso 2003, 35).

“La losa en sortijón pronosticada”, soneto en que Quevedo se burla cómicamente del oficio mal ejercido de los médicos, es un ejemplo de esta segunda categoría; y 3. La poesía burlesca: la que tiene como fin divertir y entretener, y no parece tener ninguna intención crítica o moral; un ejemplo, de esta poesía burlesca “pura” es “La vida empieza en lágrimas y caca”, del mismo poeta, donde expone las cuatro edades de la vida, al parecer sin una intención de crítica, sino sólo expositiva y de hacer reír, para lo cual recurre a elementos escatológicos y fonéticos, como los consonantes chuscos (_aca, _oco, _eca, _uca). En mi opinión, el problema con la clasificación que hace Arellano es que, dentro de su tercera categoría, la poesía burlesca, deja fuera a la parodia, la cual además de divertir, también puede criticar a su referente y buscar se reflexione sobre su pertinencia; de manera que, en ese caso, la característica única de goce o entretenimiento que le adjudica no se cumple del todo.

En cambio, Antonio Azaustre, que coincide con Cacho Casal y Jammes, sí la incluye: “La parodia [...] se sostiene [...] Como imitación burlesca de un género, autor o estilo” y “exige del escritor el perfecto conocimiento de los recursos definitorios del modelo al que se

acerca jocosamente” (Azaustre 1999, 23). La parodia literaria³⁰ es la relación intertextual entre dos textos, en la que uno imita y modifica con recursos humorísticos la forma o el fondo de otro o de partes de éste, como algún tópico, un estilo, un género, etc., creando así un contraste entre el estilo grave del hipotexto y el risible del hipertexto —aunque hay que remarcar que también hay las parodias serias o más o menos burlescas. De este modo, por ejemplo, puede haber una obra que adopte un estilo “alto” para hablar de un tema considerado bajo o una que adopte un estilo “bajo” para tratar un asunto “alto”.

Dada la etimología del vocablo *parodia*, en la que el prefijo *para* se entiende como “frente a” o “contra”, pero también “a lado de”, Hutcheon ha identificado que las relaciones que el texto parodiante (el que parodia) entabla con el otro texto (el parodiado) pueden ser de tres tipos: lúdica-neutra, reverencial o peyorativa (Ivanov Mollov 2006; Hutcheon 1981, 178, 182–83). Además, la teórica señala que el hipertexto marca una distancia crítica con el hipotexto, de manera que puede hacer una reflexión metapoética sobre convenciones literarias o buscar exponer, rechazar y cuestionar la pertinencia de su referente. Para que la parodia se realice en su totalidad es necesaria la participación del autor-codificador y del lector-decodificador, quien debe interpretar el *ethos*, es decir el sentimiento contestatario o respetuoso que el escritor busca comunicarle a su público; el respetuoso se asemeja a un homenaje, a una deuda, a una deferencia³¹. Finalmente, Hutcheon aclara que la parodia se distingue de la sátira en que los ataques de la primera están destinados a la esfera de lo literario (relación intertextual), mientras que el blanco de la segunda se dirige a cuestiones sociales (relación extratextual)³².

Recapitulando, podemos concluir que son *burlescos* los poemas en los que predominan los códigos estéticos risibles (coloquialismos, palabras malsonantes, alusiones obscenas: sexuales o escatológicas, rimas ridículas, juegos lingüísticos de tipo fonético o léxico —palabras polisémicas—, hipérboles, vulgarismos, perogrulladas, series de disparates

³⁰ Especifico literaria porque teóricos como Linda Hutcheon (2000) y Peter Ivanov (2006) ponen ejemplos no sólo de la literatura, sino del arte en general, como *Las meninas* que Picasso hizo parodiando las de Velázquez.

³¹ La parodia se ha considerado un discurso elitista por las competencias que exige del lector, quien, como lo especificó Azaustre, debe conocer bien el modelo para entenderlo por completo. En particular, el decodificador necesita tener cierta comprensión lingüística a fin de descifrar lo implícito; y una comprensión genérica de las normas literarias y del canon para identificar cualquier desvío (Hutcheon 1981, 187–88).

³² Con todo, hay poemas que no siempre son tan fáciles de clasificar, Hutcheon propone que los conceptos de sátira y parodia pueden estar juntos en un mismo texto, por lo que presenta las categorías de sátira paródica y de parodia satírica (Hutcheon 1981, 185).

verbales, imágenes cómicas, situaciones absurdas, contrastes de registro, etc.), con los cuales se ridiculiza de manera inofensiva, crítica, reflexiva o desestimativa un referente que puede ser abstracto (como un tópico, los valores dominantes —como el petrarquismo—) o humano, e incluso animales y objetos.

De este modo, en territorio hispánico, la categoría de lo burlesco se opuso a la de lo grave, por lo que la primera resultó ser bastante amplia y flexible, como lo son las formas de la risa. El término recuperó en su acepción las cargas semánticas del verbo *burlar* y del sustantivo *burla* que vimos al inicio, las cuales connotan desde la burla juguetona hasta la mofa. En literatura, el estilo burlesco terminó por abarcar tanto las parodias como las sátiras; la poesía chusca de tradición italiana que llegó a España, es decir, la bernésca, pero también la literatura jocosa “de burlas” de tradición castellana presente en los cancioneros, además de la tradición clásica que basaba la risa, entre otras cosas, en la *turpitudine et deformitas*. En otras palabras, la poesía burlesca es aquella que, ante todo, provoca en sus lectores una sonrisa cómplice, una ligera risa y una risa desdeñosa.

Deslinde. La poesía de Agustín de Salazar y Torres

Tomando en consideración la división de Jammes, podríamos decir que los poemas de Agustín de Salazar y Torres analizados en el presente corpus son burlescos porque, como veremos, ridiculizan y subvierten los valores de la ideología dominante, sobre todo los petrarquistas y neoplatónicos; por ejemplo, cuando en vez de seguir las líneas ya fijadas del retrato de la dama con su belleza inigualable, hace un dibujo basado en lo feo, deforme e hiperbólico; o bien, en vez de que se enamore a través de los ojos, el amor le entra por una tetilla. Además, en sus rimas parece que predominan las parodias dirigidas a motivos literarios, pues examina, entre otros, el de la rosa, el sueño erótico, la bella dormida, el de morir por amor, y la vieja que se maquilla para ocultar su edad. A la par, nuestro poeta entabla diálogos intertextuales con ciertos poetas, de modo que parodia los estilos de Garcilaso, Góngora y Lope, a quienes toma como modelos de poesía bucólica y culta.

Asimismo, Salazar y Torres tiene versos que sobresalen sólo por su lucimiento estético —una de las características burlescas señalada por Arellano y Cacho Casal— como en las coplas “Es fea, negra y horrible”, “Es tonta, puerca, bellaca” y “Mostró su beldad la Aurora” cuyos acrósticos, además de artificiosos, son burlescos por el contraste que hace con

el poema leído de corrido. Por otra parte, en Salazar no predomina el afán moralizante o de censura de vicios ni de comportamientos humanos, características propias de las sátiras, sean éstas chuscas o graves, por lo que, de la variedad y la gradiente que puede abarcar lo burlesco, según observaremos en el siguiente capítulo, nuestro poeta tiende a quedarse del lado paródico y de los juegos estilísticos, donde la burla va dirigida al ámbito literario y no al social; aunque veremos en las silvas tres sátiras burlescas: una de la cacería, otra de las ambiciones cortesanas y otra más del cortejo. Por último, hay entre sus rimas sólo un poema que pertenece a un estilo burlesco más hiriente que el resto, el de “De sastre siendo letrado”, en el cual hace un retrato de una mondonga que lo ha ofendido, tras el que puede leerse el enojo del poeta. Por último, el efecto de la risa que provocan sus composiciones va desde la sutil sonrisa hasta la risa abierta, logrando la finalidad que Cacho Casal le adjudicó a lo burlesco: entretener y divertir; pero también con sus parodias, Salazar pretende reflexionar críticamente sobre el petrarquismo, un modelo ya envejecido, como se analizará más detalladamente en el siguiente capítulo.

Capítulo 3.

La poesía burlesca de Agustín de Salazar y Torres: edición y análisis

Criterios de mi edición

Como he comentado anteriormente, en el siglo XVII las dos partes de la *Cítara de Apolo* contaron con un par de ediciones: una en 1681 y otra en 1694. Aquí hablaremos sólo de las características y de los ejemplares de la primera parte, las *Poesías divinas y humanas*, de la cual no ha habido ediciones posteriores a la de 1694³³. Sus dos publicaciones tienen un formato en 4º, sus portadas están decoradas con orlas tipográficas y las letras siguen una tipografía romana, en la cual se alternan cursivas y redondas. Por otro lado, tengo conocimiento de seis ejemplares de la *editio princeps*, cuatro de los cuales están digitalizados: uno en la Biblioteca de Castilla y León (821.134.2-1''16''), uno en la Biblioteca Nacional de España (U/9229), uno en la Biblioteca de Sevilla (H HAZ/2800) y uno en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 29794)³⁴. Asimismo, la Biblioteca de la Universidad de Granada tiene dos ejemplares sin acceso vía remota (BHR/A-038-275 y BHR/A-040-397).

En cuanto a la edición de 1694 hay digitalizados los siguientes ejemplares: uno en la Biblioteca Nacional de España (821.134.2), uno en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL 29807), uno en la New York Public Library (NPK (Salazar y Torres, A. de. *Cythara de Apolo*) v.1), uno en la Boston Public Library (D.153.3) y dos en la Biblioteca de la Universidad de Granada (BHR/O-5-323 y BHR/A-040-275), el primero de esta universidad no está digitalizado³⁵. Además, existen sin digitalizar, un volumen en la

³³ Es de notar que aunque no haya una edición moderna de toda la *Cítara*, el camino que tomaron sus poemas por separado fue muy diverso; por ejemplo, algunos de ellos fueron recopilados en la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Nicolas Böhl de Faber (Hamburgo, 1825, pp. 382-383), otros en el *Nuevo cajón de sastrería. Colección escogida. De toda suerte de escritos en verso y prosa* de José Rubio (Barcelona, 1830, pp. 121-122), uno más en el tomo 25 de la revista de *Cuba contemporánea* compilada por Mario Guiral Moreno (IX, enero-abril, 1921, p.277) y otro en el periódico *ABC* (Madrid, 3 junio 1973, p. 112), donde se hizo una agrupación de poemas que hablaban de partes del cuerpo.

³⁴ De estos ejemplares, ni el volumen de la Nacional de España ni el de la Universidad de Sevilla tienen el romance endecasílabo preliminar de don Gaspar Agustín de Lara ni la "Adevertencia al que aquí llegare" que los otros dos sí presentan. No obstante, en la parte inferior derecha de la página del soneto previo al de don Gaspar de Lara, en ambos casos, se indican las dos primeras letras 'EN' con las que inicia el epígrafe del romance "En las varias poesías, obras póstumas de don Agustín de Salazar y Torres, que saca a luz don Juan de Vera Tassis y Villarreal". Coinciden todos en el resto de los preliminares y en los florones.

³⁵ Los ejemplares de esta segunda edición cuentan con algunas variantes de estado en las ilustraciones ornamentales internas. Al finalizar la canción fúnebre de los volúmenes de la Nacional de España, de la New York Public Library y de la Boston Public Library, hay una viñeta que se repite 10 veces en forma piramidal

Biblioteca Nacional de México (R 861.3 SAL.c.), otro en la Biblioteca Nacional de Francia (FRBNF31286831) y otro en en la Biblioteca de Sevilla (A 253/261).

La *editio princeps*, fechada en 1681, se imprimió en Madrid, en el taller de Francisco Sanz, y fue dedicada a la reina madre Mariana de Austria. La amparó don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera y mayordomo mayor de la reina madre. Cuenta con varios preliminares: primero una dedicatoria del editor “Al excelentísimo señor don Antonio Sebastián de Toledo” y “A la católica majestad de doña Mariana de Austria”; luego el mismo Vera presenta el “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar”, al que le sigue la canción fúnebre de la “Fama póstuma y eterna”. A continuación, viene la aprobación de Calderón de la Barca, la licencia del ordinario Doctor Vieyra (firmada por Cristóbal de Cepeda), la aprobación de Juan Baños de Velasco (Cronista General de los reinos de Castilla y León), la licencia del rey (firmada por Antonio de Zupide y Aponte). Después, está la fe de erratas (firmada por don Francisco Murcia de la Llana, renombrado traductor y corrector de textos de la época que estuvo a cargo de la corrección de *El Quijote* de 1604) y la tasa, donde se asienta que cada pliego costaba cinco maravedíes. Hay, después, 14 poemas laudatorios, entre los cuales destacan uno en francés escrito por Pedro Pablo Billet, el Parisiense, y uno de una mujer, “la discreta Belisa Canora elocuente Musa de Manzanares”³⁶. Finalmente, está la “Advertencia al que aquí llegare” de Vera Tassis. A continuación, comienzan los poemas de Salazar y Torres, a los que les precede un grabado de la compañía de Jesús donde se lee: “JHS. Tota pulchra es amica mea et macula non est in

inversa. En cambio, ahí mismo, el ejemplar de la Universidad de Granada tiene un florón de un florero estilizado. Por otro lado, hay otras alteraciones relacionadas con las vicisitudes que han atravesado a lo largo del tiempo, este último ejemplar carece de portada, la cual, junto con un índice de preliminares, de autores y de formas estróficas, se agregó posteriormente a mano. Asimismo, el ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid no cuenta ni con la canción fúnebre ni con el apartado de las “Poesías sacras”; en cuanto a las ilustraciones, este volumen sigue más de cerca a los de la Nacional de España, de la New York y de la Boston, pues el adorno que precede a los poemas divinos, es decir, al finalizar el “Baile del juego del hombre”, poema con el cual termina este ejemplar, es el mismo que el que traen los ejemplares anteriores, el cual es muy semejante al de la canción fúnebre. En cambio, en esa ubicación, pero en el ejemplar de Granada, hay otro florón.

³⁶ Los otros son de: don Félix de Lucio Espinosa y Malo, cronista mayor de los reinos de la corona de Aragón y General de los de Castilla y León; el R. Padre Nicolás García de Londoño, religioso de los padres clérigos menores y cronista general de los reinos de Castilla y León; el R. P. Jerónimo Pérez de la Morena, religioso de los padres clérigos reglares, ministros de los enfermos agonizantes, “muy caro amigo del autor y con cuya asistencia murió”; el D. Alonso Antonio Altamirano de Ribadeneira; don Pedro de Arce, Caballero de Santiago y aposentado de casa y corte del rey; don Francisco González de Bustos; don Francisco de Atayde y Sotomayor, Caballero de Santiago; don Francisco Saenz de Lazcano, Furrier Mayor de la Caballeriza de la reina; don Manuer Ordoñez de la Puente (escribió dos); don Melchor Fernández de León y Gaspar Agustín de Lara.

te”.

A su vez, Antonio Gonzáles de Reyes imprimió la edición de 1694, financiada por Alonso Montenegro y Joseph Bascones Ayo. Es de notar que, aunque se conservaron los datos de Vera Tassis en la portada, quien firmó la dedicatoria a don Isidoro de Burgos fue Alonso Montenegro, por lo que, lo más probable es que Tassis no tuviera nada que ver con esta segunda edición y fueran Montenegro y Bascones quienes se hicieran cargo de ella. Los preliminares con los que cuenta son menos que los de la *editio princeps*; inicia con un texto encomiástico “A don Isidoro de Burgos Mantilla y Barcena” (pintor de la época, hijo de Francisco Burgos Mantilla, también pintor y discípulo de Velázquez), seguido por el “Discurso de la vida y escritos de don Agustín de Salazar”; luego, está la canción fúnebre. Después, se presentan la misma aprobación de Calderón, licencia del ordinario y aprobación de Velasco de 1681; a las cuales se les aúna la “Suma de Licencia” de 1694 firmada por Manuel Negrete y Angulo, secretario de cámara del rey. Siguen la fe de erratas (firmada por don Simón Joseph de Olivares y Balcázar) y la tasa, en la cual se lee que cada pliego costó seis maravedís “como consta de su original” (pero como podemos observar el precio aumentó un maravedí). De los poemas laudatorios se rescataron los mismos de la primera edición y no se agregó ninguno nuevo³⁷. Después de la “Advertencia al que aquí llegare”, empiezan los poemas de Salazar y Torres; esta vez, los precede una composición ornamental hecha a partir de caracteres tipográficos.

Como puede observarse, aproximarnos a los escritos de nuestro autor nos llevó a conocer las dos ediciones de la *Cítara*, a partir de lo que surgieron otros objetivos complementarios para este trabajo: hacernos una pequeña idea del cuidado que se les prestó a sus versos en el paso de una publicación a otra, y ver si se proponían nuevas lecturas. Por ello cotejamos tres ediciones, dos antiguas y una moderna, y consignamos sus variantes en un aparato crítico negativo, porque consideramos que en el presente caso resulta más práctico y simplifica la lectura. De las ediciones antiguas comparamos los poemas de un ejemplar de 1681, el de la Biblioteca de Castilla y León (821.134.2-1’’16’’) con los de uno de 1694, el

³⁷ Cabe señalar que al ejemplar de 1694 de la Biblioteca Nacional de España le faltan los sonetos laudatorios de don Alonso Antonio Altamirano de Ribadeneyra y de don Pedro de Arce que los otros ejemplares de esta edición sí tienen.

de la Biblioteca Nacional de España (821.134.2)³⁸ a fin de ver si había diferencias entre ellos y tras un análisis superficial, poder determinar cuál de las dos ediciones brindaba un texto más confiable; además, cotejamos sus rimas con las de la *Antología novohispana* de Martha Lilia Tenorio, edición moderna que compila varios de sus poemas burlescos: las cuatro silvas de las *Estaciones*, los sonetos “Rosa del prado” y “Junto a una dulce fuente” y las redondillas “En dos retratos” y “Musa ponte pedorreras”. Las referencias completas de las tres ediciones cotejadas, así como las siglas con las que las identificaré a lo largo del trabajo son las siguientes:

S

- CYTHARA / DE APOLO, / VARIAS POESIAS / DIVINAS, Y HVMANAS, / QUE ESCRVIO / D. AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES; / Y SACA A LUZ / D. IVAN DE VERA TASIS Y VILLARROEL, / SV MAYOR AMIGO, / OFRECIENDOLAS / A LA CATHOLICA MAGESTAD / DE / DOÑA MARIANA DE AUSTRIA N^A. S^A. / AVGVSTA REINA MADRE, / POR MANO / DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR / D. ANTONIO SEBASTIAN DE TOLEDO, / MARQVES DE MANCERA, / Señor de las Cinco Villas, &c. / PRIMERA PARTE./ CON PRIVILEGIO, / EN MADRID: A costa de *Francisco Sanz*, Impressor del / Reyno, y Portero de Camara de su Magestad. Año 1681. / *Vendese en su Imprenta, en la Plazuela de la Calle de la Paz.*

G

- CYTHARA / DE APOLO, / VARIAS POESIAS / DIVINAS, Y HUMANAS, / QUE ESCRVIO / DON AGUSTIN DE SALAZAR Y TORRES; / Y SACA A LUZ / D. JUAN DE VERA TASIS Y VILLARROEL, / SU MAYOR AMIGO. / DEDICADAS / A DON YSIDORO DE BURGOS / *Mantilla y Barcena*, &c./ PRIMERA PARTE./ CON LICENCIA, / EN MADRID: Por Antonio Gonçales de Reyes/ Año de 1694. / A costa de Alonso Montenegro, y Joseph Bascones Ayo, Mer / caderes de Libros. Vendese en las Gradas de S. Felipe.

T

- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología*. T1. Antonio Alatorre [pról.]. Ciudad de México: El Colegio de México y Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.

³⁸ Este ejemplar muestra una marca de posesión en la portada, donde se lee: “Ygnacio Perez”. Mientras que el volumen de la primera edición tiene un *ex libris* con la leyenda “Nomen honorque meis”, escudo de honor que perteneció a Joaquim Ignacio da Cruz Sobral do Concelho de S. Mag. de F.^a, como puede apreciarse en el grabado que hizo Carpinetti, Joao Silverio en el siglo XVIII de este personaje (https://www.europeana.eu/es/item/10501/bib_mod_41102).

Los textos que presento en este trabajo toman como base los de la *editio princeps* (S), pues es la única que deriva directamente de los manuscritos del autor, por lo cual es la que más se acercaría al texto original. Asimismo, considero que es una edición más cuidada que la de 1694, en la cual hay errores evidentes; por ejemplo: el v. 54 de la Silva II: “La cansada chicharrada” resulta hipermétrico, cuando en el impreso de 1681 era *chicharra*; o bien, hay versos hipométricos, por ejemplo, el v.22, también de la segunda silva: “mientras que le chupa mira al cielo”, que Tenorio corrige agregando una conjunción copulativa al inicio, pero que en la edición de 1681 se lee: “mientras el que le chupa mira al cielo”. Hago notar que, al menos en los poemas que forman nuestro corpus, en realidad hay pocas variantes entre S y G, y que, si bien T sigue a G, la especialista señala cuando a los versos les faltan o les sobran sílabas y actualiza su puntuación y ortografía. En esta edición no consideraré como variantes:

- Las abreviaturas
- La puntuación ni las mayúsculas.
- La ortografía de la velar, sea <x> o <j>: *dixo / dijo*.
- La ortografía de la alveolar o la interdental: <ç> o <z>, como en *ponçoña / ponzoña*, pues no responde a un cambio fonético.
- La unión de la preposición *de* con pronombres personales o demostrativos: *dellas/ de ellas*. La edición de 1694 tiende a usar más las aglutinaciones; mientras que la de 1681 intercala ambas formas.
- Las palabras aglutinadas: *LaRegion*

Asimismo, como los textos que presento tienen por objeto ser más accesibles y entendibles para un lector no especializado del presente siglo, modernizaré algunos de sus rasgos ortográficos sin que ello afecte su sentido, para ello seguiré los siguientes criterios:

- Bajo las f <s> altas y hago simples las <s> agrupadas: *vifteis>visteis*, *huyesses>huyeses*.
- Actualizo la ortografía al uso actual de acuerdo con el manual de *Ortografía* de la RAE del 2010
 - Disimilación entre <u> y : *prueua>prueba*.
 - Uniformo el uso indistinto de <u> y <v> según su rasgo consonántico o vocálico: *vna>una*, *viuoras>víboras*.
 - Adecuo alternancia entre <y> e <i>: *tyrana>tirana*.

- Cambio la <x> cuando actualmente se use <j>: cuaxa>cuaja.
- Sustituyo la <z> por la <c> en los plurales que así lo necesiten: narizes>narices.
- Adecuo el uso de la <h>: oy>hoy, ha>ah.
- Cambio la <ç> por la <z>, según la pronunciación actual: fuerça>fuerza.
- Simplifiqué los grupos consonánticos cultos: propiedad>propiedad, obsucura>oscura, assumpto>asunto.
- Acentué los pronombres personales y posesivos según corresponda: Si tu prosiguieres> si tú prosiguieres, Dueño Mio>dueño mío.
- Actualizo la conjunción disyuntiva <u> cuando sea el caso: “de gracia u de justicia”> “de gracia o de justicia”
- Actualizo las grafías griegas y latinas: Daphne>Dafne
- Desgloso abreviaturas porq̃> porque
- También actualizo el uso de mayúsculas y minúsculas: bajo las mayúsculas iniciales de cada verso cuando no vengan después de un punto y las segundas letras de los versos iniciales: TAntos>Tantos, De insulso a nadie quiero>de insulso a nadie quiero.
- Abro los signos de interrogación y de admiración que en la edición antigua sólo se cierran: Que no me quiereres?>¿Qué no me quiereres?, Ha cruel!> ¡Ah, cruel!
- Desgloso la unión de la preposición <de> con los pronombres personales y demostrativos: dellas> de ellas, desto>de esto.
- Actualizo la acentuación, que en los impresos antiguos se marcaba de distintas maneras, por ejemplo, con las grafías <^> o <^> o no se marcaba: el es un pie>él es un pie, allâ>allá, embebiò>embebió, que si â éstas> que si a éstas.
- Dejo sin modernizar palabras de la edición antigua si hacen rima: “Semíramis, si llegas a mirallo, / dizque quiso a un caballo”, “a los encantos que en tu rostro vían / volando dicen todos que venían”.

Asimismo, también modernizaré las citas utilizadas del *Diccionario de autoridades* (1726-1739); del *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias (1611) y del *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondencias en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, de Terreros y Pando, atendiendo a los mismos criterios expresados

anteriormente. En otro aspecto, las notas a pie de página que pongo a fin de facilitar la comprensión de cada poema son de distinta naturaleza: 1. lexicográficas, sobre todo de vocablos que ya no están en uso; 2. mitológicas, es decir, doy una breve explicación del parnaso grecolatino aludido; 3. de cuestiones métricas, cuando hay versos hipo o hipermétricos; y 4. declaratorias, en las que indico las dificultades que encuentro del sentido de algún verso.

Sonetos

Nos dice Fernando de Herrera que “Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española” pues “[es] tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí lo que pueden abrazar [las otras formas estróficas]” (1580, 66-67). Como puede leerse, los poetas de los Siglos de Oro gustaron bastante de esta forma, la cual exigía una unidad temática dispuesta en catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos seguidos de dos tercetos, con rima ABAB ABAB (o ABBA ABBA) CDE CDE (o diverso acomodo). Los sonetos fueron vehículos de versos burlescos desde su temprana aparición con el toscano Serafino dall’Aquila a finales del siglo XV e inicios del XVI; y más tarde, en territorio hispánico, poetas de la altura de Quevedo, Lope y Góngora aprovecharon dicha forma para verter sus rimas hilarantes.

En las siguientes páginas, expongo y analizo 10 sonetos de Agustín de Salazar y Torres, que presento en un orden distinto al de Vera Tassis en la *Cítara*, pues intento un reacomodo temático. Primero coloco los dos sonetos de tradición moralizante: “Por los hechizos de tus ojos cuando” y “Rosa del prado, estrella nacarada”; luego, los tres del sueño: “Junto a una dulce fuente que sonora”; “Apagadas del sol las luces bellas”, “Del sueño en el silencio sosegado”; a continuación, los amorosos: “Tantos rigores di con un cuitado”, “Si a la región a donde el sol no llega” y “Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero”; y por último los dos de retratos: “Si de alguna taberna en los tapices” y “Tienes un pie, Marica, que a medirse”.

Estos poemas me permitirán revisar motivos largamente asentados, como lo efímero de la belleza, las exaltaciones amorosas, el sueño erótico, el retrato petrarquista, entre otros, así como sus relaciones intertextuales. Los sonetos que reviso, como todo el presente corpus, son de índole burlesca, por lo que en sus versos Salazar y Torres se servirá de las tradiciones petrarquistas, neoplatónicas y de la lírica provenzal para parodiarlas y poner en tela de juicio la pertinencia de sus códigos poéticos. La forma en que presento cada una de las piezas de este corpus es la siguiente: primero reproduzco el texto de cada poema con algunas notas a pie que buscan señalar las variantes entre las tres ediciones cotejadas (S, G, T), aclarar el léxico que puede entrañar alguna dificultad para el lector actual, o las alusiones mitológicas, históricas, literarias, etc. A continuación, hago un análisis breve del poema.

SONETOS DE TRADICIÓN MORALIZANTE

[1]

*A una dama que siendo vieja tenía más galanes que cuando fue moza y se decía que tenía algo de bruja.*³⁹

SONETO

Por los hechizos de tus ojos cuando
eras, Nise, muchacha, te querían,
mas ya vieja no son los que solían,
otros dicen que estás ejercitando.

5 Los que te estaban, cuando niña, amando
a los encantos que en tu rostro vían,
volando dicen todos que venían,
y ahora dicen que los traes volando.

10 No eran muchos, oh, Nise, los que antes
a tu beldad pagaban fiel escote,⁴⁰
mas ahora son más y más galantes.

¡Oh, fuerza del diabólico almodrote!⁴¹
Ya, Nise, no me admiran tus amantes
si tienes el amor de bote en bote.⁴²

En primera instancia, puede apreciarse que en este poema el tiempo se articula como eje conductor de los versos, y a partir de él se desprende el juego de contrastes temporales en tres cuartas partes del soneto. Esto se logra con palabras que denotan dos estados distintos en dos momentos diferentes: muchacha-vieja, cuando niña-y ahora, antes-ahora; a esto se añaden los verbos conjugados en pretérito y en presente: eras, venían, estaban, son, traes, etc. En este ir y venir entre el pasado y el presente, Salazar y Torres hace dos retratos de la misma mujer: años atrás ella era joven, hermosa y tenía admiradores; hoy tiene varios años encima y recurre a ciertas prácticas para conseguir los galanes se paren en su puerta.

Los versos de Salazar parecen oponerse al tópico de *collige virgo rosas* —que promueve disfrutar la mocedad antes de que el tiempo se la lleve— porque, siendo anciana

³⁹ **Testimonios:** S 60-61, G 60-61. ¶ 11 galanes G.

⁴⁰ *Pagar el escote:* “pagar lo que se ha comido” (Covarrubias 1611, s. v. escote; Correas 1906, s. v. Pagar el escote / Comer a escote).

⁴¹ *Almodrote:* una salsa con que se sazonan las berenjenas, hecha de aceite, ajo y queso (Real Academia Española 1726, s. v. almodrote).

⁴² *De bote en bote:* “se dice por una cosa que está llena del todo y sin que quepa más en ella” (Real Academia Española 1726, s. v. bote).

la dama disfruta más de sus *encantos* que cuando era joven, al contrario de la tradición, en la cual, por ejemplo, a la dama de “en tanto que de rosa y d’azucena”, el poeta le recomienda disfrutar de su belleza mientras es muchacha antes de que el cabello se le vuelva cano: “coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto, antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre”. El giro de nuestro poeta no queda en el aire, hay una buena explicación de por qué tiene más galanes ahora: la mujer es una hechicera. Por ello, los encantos que realiza le consiguen más pretendientes en su vejez que su belleza en la juventud.

Salazar y Torres introduce este concepto de manera muy natural, pues se apoya en la concepción del amor neoplatónico, según la cual el amor utiliza los ojos como vehículo, “porque el amor entra por los ojos y nace del viso”, según señala Fernando de Herrera (Vega 1580, 103)⁴³. Así el primer verso, “Por los hechizos de tus ojos, cuando”, es la clave de la parodia literaria del neoplatonismo, porque si bien metafóricamente se hace alusión a la hermosura de los ojos y a la belleza anímica de Nise joven, que enamoraban a tantos pretendientes, el término ‘hechizos’ retoma el significado literal de ‘encantamiento’ cuando se refiere a Nise vieja. La ahora anciana es una hechicera, porque está “ejercitando”, es decir, practicando maleficios, lo cual se comprueba, además, con el hecho de que puede hacer volar a sus pretendientes para atraerlos hacia ella: “y ahora dicen que los traes volando”.

Un recurso que nuestro poeta utiliza para quitarle seriedad a su poema es enfatizar que, en realidad, lo que narra en sus rimas se basa en rumores. Él sólo está repitiendo el secreto a voces del que hablan todos en el pueblo. Así, en este caso, son *otros* los que *dicen* que la viejecilla practica la brujería (verso 4) y son *otros* los que *dicen* que vieron volar a sus amantes (versos 7 y 8); de hecho, el lector también puede apreciar el vuelo de los galanes representado en la aliteración de la oclusiva [b] que sobresale en esos versos: “a los encantos que en tu rostro vían, / volando, dicen todos, que venían, / y ahora dicen, que los traes volando”.

⁴³ El neoplatonismo surgió a raíz de que algunos poetas renacentistas italianos (como León Hebreo, Marsilio Ficino, Baltasar Castiglione o Pietro Bembo) recuperaron y adaptaron conceptos del *Banquete* de Platón y los plasmaron en sus tratados. En España Fernando de Herrera fue uno de los poetas que mejor adoptó los preceptos de los toscanos. Éstos concebían el amor como deseo de belleza, porque remite al Bien, esto es a Dios mismo. Además, consideraron a la vista como el mejor de los cinco sentidos, pues a través de los ojos se puede apreciar la hermosura corporal que refleja la belleza del alma, la cual es luminosa, y permite acceder al amor de la divinidad. Este es el amor contemplativo o espiritual que no llega nunca al encuentro físico de los amantes y es uno de los tres posibles amores, siendo los otros dos el activo y el de pasión, los cuales también nacen de la vista (Byrne 2015; Mata Induráin 2000; Schwartz 2016; Torres Salinas 2019).

Luego se abre otro concepto basado en el léxico de la comida, primero con la frase coloquial *pagar escote* y después con el *almodrote*, utilizado como metáfora de tinte; ambas palabras (*almodrote* y *tinte*) coinciden en que son menjurjes, o bien, afeites, que sirven para aderezar cosas y esconder los defectos físicos (Real Academia Española 1726, *s.v.* afeite). El uso de esta analogía es de Quevedo, que ocupa el guiso para describir a sus ancianas: “untas la calavera en *almodrote*” y “Yo guiso mi niñez con *almodrotes* / y mezclo pelos rojos con castaños”. Nuestro poeta remata la idea con el coloquialismo *de bote en bote*, con ello da a entender que la Nise vieja tiene tantos galanes porque se pone los ungüentos de cada frasco que se encuentra, con el fin de parecer más joven⁴⁴. También, esta última frase, junto con las otras, da pie a otra lectura: en su vejez Nise es una bruja que le vende pócimas de amor a los galanes, así ellos le *pagan escote* o tributo (son más galantes) porque quieren comprarle los frasquitos (*botes*) con pócimas (*almodrote*) para enamorar a sus damas, de modo que Nise tiene “el amor de bote en bote” y es una especie de celestina.

Existe la tradición poética de la belleza asociada con la juventud; en algunos poemas líricos del *carpe diem*, como los del motivo de la rosa (“goza sin temor del hado, / el curso breve de tu edad lozana”), es donde más puede apreciarse el requisito juvenil como condición de la hermosura femenina, porque se anuncia una belleza efímera que se llevarán los años, como se verá más adelante con otro soneto de Salazar (“Rosa del prado estrella nacarada”). Por otro lado, la tradición petrarquista no señala necesariamente la edad moza de la amada, quien es descrita con metáforas ya fijas “cabello-oro, frente-cielo, cejas-arcos, ojos-luceros, mejillas-rosas, piel-nieve, boca-coral/rosa bermeja, dientes-perlas, etc.” (Tenorio 1994, 8–9), pero la condición de hermosura parece estar intrínsecamente ligada a la juventud, pues jamás se dibujaría a una mujer con arrugas, sin dientes o con el cabello blanco como modelo de beldad.

En el imaginario colectivo las ancianas estaban ya codificadas como la representación de la fealdad: “Pasa en lo arrugado / del anciano rostro; uva en lo borracho, / higo en lo redondo; [...] coja de una pierna, / bizca del un ojo” (Quevedo)⁴⁵. Así, la Nise de las rimas

⁴⁴ Este tema se ha tratado desde la literatura latina, por ejemplo, Marcial en sus epigramas censuraba a las ancianas por maquillarse y, así, querer ocultar su edad (Villalba Álvarez 2018, 8–9).

⁴⁵ Escritos como los de Quevedo establecieron un precedente para las descripciones hispánicas de mujeres viejas, por ejemplo, como seres arrugados, chimuelos o enfermizos. Además, en una época en la que proliferaban los poemas que enfatizaban e idealizaban la belleza femenina relacionándola con la juventud, era

anteriores cae dentro de la tradición de las ancianas feas, a quienes se les exageran sus rasgos físicos de la avanzada edad, y de la tradición moralizante de las afeitadas, que hacen todo por quitarse unos años y alargar los beneficios de la belleza juvenil, así como la tradición de las viejas celestinas. El nombre de la señora de nuestros versos, Nise, es una referencia que ha perdido la especificidad bucólica y, junto con otros nombres pastoriles, ha pasado a ser una convención como parte del código poético de la lírica amorosa del Siglo de Oro (Gómez 1993, 184). Cabe señalar que el nombre femenino que utiliza Salazar y Torres en este soneto burlesco no corresponde al apelativo femenino que más repite en sus versos: Cintia⁴⁶.

El soneto de Salazar y Torres no es moralizante ni le reclama a la figura femenina ninguna de sus acciones, es un poema descriptivo. Cuando la voz lírica afirma “Ya, Nise, no me admiran tus amantes”, no lo hace desde una perspectiva mordaz, sino para hacer una afirmación: “Si tienes el amor de bote en bote”, es decir, si maquillas tus arrugas y te tiñes el cabello, no es de sorprenderse, entonces, la gran cantidad de hombres que se alinean en tu puerta. Es un poema burlesco desde su concepción, puesto que Salazar y Torres se introduce en la satírica tradición misógina de la censura a las viejas, que por las deformidades corporales causaban risa; sin embargo, él no amonesta, sino que muestra, mediante dos conceptos (la hechicería en los cuartetos y los afeites en los tercetos), un tipo de mujer ya codificado en la poesía, en el que se expone el deterioro que causa la vejez. De este modo, coincidimos con las palabras de Martínez: “en él [Salazar] no encontraremos ni la carga moral ni la mordacidad a la que nos tienen acostumbrados los grandes maestros satíricos barrocos como Quevedo y Caviedes; aunque a veces sí comparte con ellos cierto gusto por la deformación grotesca” (2010, 268).

natural que todo lo que no cayera dentro de ese paradigma, como la senectud, estuviera vinculado, en consecuencia, con la fealdad (Río Parra 2003, 194–97).

⁴⁶ En cinco de sus diez sonetos burlescos: 1. “Apagadas del sol las luces bellas”, 2. “Si de alguna taberna en los tapices”, 3. “Del sueño en el silencio sosegado”, 4. “Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero”, 5. “Junto a una dulce fuente, que sonora”. Es posible que el uso del apelativo *Cintia* por parte de los poetas españoles se deba al influjo del poemario *Endimión* de Benet Garret, el Cariteo, escritor catalán que ocupó este nombre para referirse a la luna, de quien un pastor se enamoró; Gutierre de Cetina, también usó en sus versos el nombre de Cintia para dirigirse a su amada (Olivares Zorrilla, 2003).

[2]

*Con moralidad de la rosa escribe, haciendo donaire.*⁴⁷

SONETO

Rosa del prado, estrella nacarada,
astro que el mismo prado ha producido
a los soplos del Céfito encendido,⁴⁸
que no pierde la rosa por soplada.⁴⁹

5 Reina del soto del abril jurada,
como el purpúreo dice real vestido,
de tanto tirio múrice teñido,⁵⁰
que esto quiere decir que es colorada.

10 Mueres ajada y vives presumida,
que aunque de presunción peca la hermosa,
también de ajada muchas veces peca.

Copia de la beldad miro en tu vida,
sale fresca al nacer y es fresca rosa,
viene seca a morir y es rosa seca.

Este soneto dialoga, sin duda, con poemas semejantes de la época, los cuales ponían las flores⁵¹, aunque sobre todo la rosa, como ejemplo de la fugacidad de la belleza, de la juventud, de la vida humana, y, en varias ocasiones, se le relacionaba específicamente con la hermosura femenina. Este tema fue repasado por muchísimos poetas; de hecho, sor Juana evidenció lo manido del tópico en un soneto burlesco: “y advierta vuestra merced, señora Rosa, / que le escribo, no más, este soneto / porque *todo poeta aquí se roza*”. Como hemos mencionado, los poetas auriseculares para irse consagrando como tales y situarse en la tradición literaria que los circundaba, utilizaban en sus versos ciertos tópicos (*carpe diem, tempus fugit, collige virgo rosas, vanitas vanitatum, memento mori*), el motivo de la rosa era uno de ellos. Nuestro Salazar y Torres no fue la excepción, también él escribió un soneto,

⁴⁷ **Testimonios:** S 65, G 65, T 485-486.

⁴⁸ *Céfito*: el viento suave del oeste.

⁴⁹ *Soplar*: “echar viento por la boca”; pero también “hurtar” (Real Academia Española 1726, s. v. soplar) y *soplado*: “el que está demasiadamente compueto, repulido, peinado” (Terreros y Pando, vol. 3, 1788, s. v. soplado).

⁵⁰ *Múrice*: “con este marisco hacían los antiguos una tinta que servía para teñir las ropas de color púrpura” (Real Academia Española 1726, s. v. múrice).

⁵¹ Como la azucena, el narciso, el clavel, el pensamiento, el jazmín o la flor del granado a las que Luis de Sandoval Zapata alude con metáforas en sus sonetos (Olivares Zorrilla 2007, 91–92), como el 26 “¿Ves esa flor, ves esa pompa breve [?]”.

“Este ejemplo feliz de la hermosura”, bajo esos términos, pero introdujo un pequeño giro al final, pues su conclusión dicta que es mejor morir hermosa que fallecer siendo vieja y fea:

¿Para qué más edad? Si no mejora
la pompa que en fragante incendio brilla,
y a cada instante contrapone un daño.

Sobrada eternidad es una hora
para ser en la muerte maravilla
y no ser en la vida desengaño
(1681, 53)⁵²

A continuación, presento un breve repaso de esta tradición de la rosa y la fugacidad con el fin de mostrar su pluralidad y amplitud, para después analizar el poema burlesco de Salazar y Torres “Rosa del prado, estrella nacarada”, puesto que éste se inscribe en un terreno bien establecido. El acercamiento que los poetas áureos tuvieron con la “Señora doña Rosa” no fue estático, es decir, no siempre recuperaron los mismos tópicos ni lo hicieron de la misma manera. En el poema “En tanto que de rosa y azucena”, Garcilaso, que retrata a una dama petrarquista y recupera la idea del *carpe diem*⁵³, aunque más precisamente la del *collige virgo rosas*, al recomendarle que aproveche su juventud antes de que irremediamente envejezca, pone a la rosa como ejemplo de la fugacidad del tiempo: “Marchitará la rosa el viento helado”. Por otro lado, otros poetas como Góngora exponen la idea de postergar el nacer, porque en cuanto la flor lo haga, será inminente su morir: “No salgas, que te guarde algún tirano; / dilata tu nacer para tu vida, / que anticipas tu ser para tu muerte”. Y otros autores juegan con la temporalidad comparativa del instante y lo eterno, es el caso de la “Sobrada eternidad es una hora de Salazar” y exponen la implacable caducidad de la flor tan pronto como mencionan su nacimiento: “Esa rosa que, en verde movimiento, / la despeñó Faetón de primer hora” de Sandoval Zapata.

⁵² Góngora ya había expuesto esta noción de celebrar morir en el esplendor de la belleza en su letrilla “Aprended, Flores, de mí” (Galicia Lechuga enero-junio, 216); de hecho en Salazar se siente un eco de la composición gongorina: “El alhelí, aunque grosero / en fragancia y en color, / más días ve que otra flor, / pues ve los de un mayo entero: / morir maravilla quiero / y no vivir alhelí”. Años más tarde nuestra Décima Musa recuperó la misma idea en su soneto “Miró Celia una rosa que en el prado”: “Y aunque llega la muerte presurosa / y tu fragante vida se te aleja, / no sientas el morir tan bella y moza; / mira que la experiencia te aconseja / que es fortuna morirte siendo hermosa / y no ver el ultraje de ser vieja” (2017, 391).

⁵³ El origen de esta locución latina se ubica en la oda XI “A Leucónoe” de Horacio (I, XI, 8), donde el poeta le recomienda a la susodicha que viva el hoy y que no se preocupe por el futuro, por los augurios ni por lo que le tenga preparado el hado. Este tópico es más amplio que el de *collige virgo rosas*, que se centra sólo en la figura femenina, por lo tanto tiene mayor versatilidad y puede encontrarse en mayor diversidad de textos. La amplitud de este tópico puede incluir otros de la misma tónica como: *tempus fugit* (‘el tiempo vuela’), *memento mori* (‘recuerda que morirás’) y *vanitas vanitatum omnia vanitas* (‘vanidad de vanidades, todo es vanidad’).

En algunos de estos poemas de la rosa se hace explícita la relación entre la belleza y la juventud humana o femenina y las de la rosa: “*Este ejemplo feliz de la hermosura*” (Salazar y Torres). En otros, queda sobreentendida, pues ha sido una metáfora muy utilizada. Poner la flor como modelo denota una actitud moralista, se condena la vanidad, señalando lo efímero de la vida; se reclama vivir en presunción, pues, como puede observarse en la planta, no por ser más arrogante, la vida durará más “con que con docta muerte y necia vida, / viviendo engañas y muriendo enseñas” (sor Juana). Los poemas suelen traslucir una sentencia y una enseñanza: aprende de la rosa que, aunque vivió ufana de su gran hermosura, se marchitó al día siguiente; es decir, su atractivo es pasajero y, por tanto, es de necios cimentar la vida en algo tan volátil, por eso su belleza es engañosa. Los tópicos *tempus fugit*, *vanitas vanitatum* y *memento mori* se vuelven base para esta enseñanza, puesto que suele retratarse el paso del tiempo, el antes y el después, la plenitud y el ocaso, que evidencian la mortalidad de los seres. De este modo, la rosa representa la hermosura de la mujer, la juventud, la belleza humana, la vida misma, las fortunas del hombre. Y frente a la brevedad de la vida los poetas presentan diversas actitudes: gozar la vida, juventud o belleza mientras se pueda; temerle a esa hermosura catastrófica; rechazar la vida presuntuosa que la beldad propicia. O bien, por ejemplo, en Salazar, como en sor Juana, no hay lamento de la vida efímera (González de Escandón 1938, 75), sino su gozo.

Ahora es momento de regresar al soneto que aquí nos incumbe, “Rosa del prado, estrella nacarada”, “composición en la que [Salazar a la par que crea imágenes muy lindas] revela la agilidad y dominio de la técnica, ironía y donaire insuperable” (1938, 75). Este soneto pertenece al grupo de poemas burlescos a la rosa, dentro de los cuales destaca el soneto “Señora doña Rosa, hermoso amago”, de sor Juana; “Leí los rudimentos de la Aurora”, de Quevedo; “Viene abril, ¿y qué hace?”, de Antonio de Solís y “Salió Madama Rosa esta mañana”, de Pedro de Castro.

Las rimas de nuestro autor se visten de la tradición que trata con gravedad el motivo para hacer una parodia del mismo: la rosa sigue siendo la soberana de las flores “reina del soto del abril jurada” y se erige como ejemplo de la belleza humana: “copia de la beldad miro en tu vida”; además, el poeta le recuerda que vivir oronda de su hermosura, no la salva de morir deslucida: “mueres ajada y vives presumida”. Observamos entonces que Salazar no hace una burla descarada del motivo, no tiene realmente un “efecto destructivo de la

tradición” (Sánchez Robayna 1982, 43), es bastante respetuoso y sigue las líneas del tópico ampliamente explotadas por sus antecesores; no obstante, sí lo trata con cierto “distanciamiento irónico y crítico” (1982, 43).

Los dos cuartetos, que parten de aposiciones de la primera parte del primer verso: “Rosa del prado”, están contruidos de manera simétrica, los tres primeros versos crean imágenes que forman parte de lugares comunes del motivo de la rosa (flor como astro y color rojizo) y el cuarto es el contraste chusco de los anteriores, lo que provoca que la seriedad de éstos se tome con ironía. Por ejemplo, en el primer cuarteto, el segundo hemistiquio del primer verso y el verso siguiente son aposiciones, que recuperan la idea de la rosa como un astro y el aspecto deslumbrante que acarrea su plenitud “*estrella nacarada, / astro que el mismo prado ha producido*”. Luego, en el cuarto verso, “que no pierde la rosa por soplada”, nuestro poeta exhibe lo muy repasado del motivo, la imagen que empezó pintándose idílica, termina siendo tosca y corriente. Para hacer el chiste se apoya en la dilogía de soplar, haciendo alusión a que el poeta ha tomado prestada (*hurtado*) la flor de la tradición para escribir sus líneas. Dice irónicamente Salazar que la rosa no deja de ser rosa, es decir, no pierde dignidad, no decae “del concepto [...] o estimación en que se estaba” (Real Academia Española 1726, s. v. soplar), a pesar de ser un motivo dicho y redicho por todos; o bien, no pierde magnificencia a pesar de estar en exceso arreglada y pulida.

El segundo cuarteto hiperboliza el color y la opulencia de la flor. El verso inicial es también una aposición con la cual recupera la época del año en la que las flores están con mayor exuberancia, la primavera: “Reina del soto del abril jurada”, y resalta la púrpura de la flor: “como el purpúreo dice real vestido, / de tanto Tirio múrice teñido”. La hilaridad y parodia se encuentran en el contraste que hace el verso octavo con sus predecesores, en éste el autor expone con un solo adjetivo, “colorada”, lo mismo que dijo, pero de manera más elaborada, en los tres versos anteriores; de este modo logra que los versos cultos pierdan seriedad y solemnidad. La aclaración que se hace en el verso final, “que *esto quiere decir* que es colorada”, trae como consecuencia la ridiculización de la elevación del lenguaje “culterano”⁵⁴; Salazar exhibe su ostentación y oscuridad al manifestar que es *necesario*

⁵⁴ En la época, surgió a manera despectiva el término “culteranismo” (1624) que terminó por utilizarse para describir al estilo de Góngora y de sus seguidores, considerándolos poetas oscuros por la poca claridad de sus versos, debido a que utilizaban cultismos léxicos, semánticos, sintácticos (acusativo griego, ablativo absoluto, sentido de sum + dativo), hipébatos y nuevas fórmulas estilísticas (A sino B).

explicar lo antes dicho, con lo cual invita a reflexionar sobre la propuesta estética de la complejidad de dicho lenguaje, pues al evidenciarlo, lo pone en tela de juicio.

Asimismo, en el segundo terceto de su soneto, enfatiza la simpleza del lenguaje: “Copia de la beldad miro en tu vida, / sale fresca al nacer y es fresca rosa, / viene seca a morir y es rosa seca”; el poeta insiste en la claridad: una rosa que recién brota está *fresca* y cuando se marchita está *seca*, vocablo simple y llano que choca con la estética convenida de la artificiosidad del lenguaje poético mostrada en el segundo cuarteto⁵⁵. Es un final cuya fuerza no recae en una reflexión filosófica sobre la brevedad de la vida a la que nos ha acostumbrado la tradición de la rosa, sino en la contundencia de la realidad, dice Salazar: una flor muere cuando se *seca*, esta expresión tajante contrasta con la vistosidad retórica con la que había vestido a la rosa: *estrella nacarada, reina del soto del abril jurada, como el purpúreo dice el real vestido, hermosa*. De este modo, el soneto de nuestro Salazar es un poema metapoético que, mediante una parodia desvalorizante, invita a la reflexión de la escritura, tanto de los tópicos desgastados, que recupera con un tono irónico, como la manera de tratarlos con los adornos del lenguaje y los excesos del culteranismo.

⁵⁵ Aprovecho aquí para decir que al parecer el chiste del primer terceto, “Mueres ajada y vives presumida, / que aunque de presunción peca la hermosa, / también de ajada muchas veces peca”, se encuentra en el último verso, con el equívoco de *ajada* que, si bien alude a lo deslucido, también puede referir a “la muger que ha sido tratada de muchos, y está desflorada y deslustrada” (Covarrubias 1611, s. v. ahaxar). Con este sentido se encuentra en María de Zayas “Las damas decían lo contrario, afirmando que no por la honra había muerto, pues que más deshonorado y oscurecido quería ver su honor que con haberse casado con mujer ajada de don Juan y después gozada de él” (Real Academia Española, *CORDE*, s. v. ajada, 12.03.21). Desde otra perspectiva y continuando con las reflexiones metapoéticas de Salazar, la rosa está *ajada* porque es un motivo ya muy repasado.

SONETOS DE SUEÑO

[3]

*Exagera el poder de su ninfa aun en las cosas inanimadas y prueba con donaire puede tanto despierta como dormida.*⁵⁶

SONETO

Junto a una dulce fuente que, sonora,
su armonía formaba de cristales,
la hermosa causa de mis fieros males
durmiendo estaba al despertar la Aurora.

5 Mas como Cintia duerme, no colora
el cielo los balcones orientales,
los ríos no apresuran sus raudales
ni el prado de claveles viste Flora.

10 No se oyó de las aves la armonía,
ni alentaron las auras lisonjeras⁵⁷
las rosas, que su espíritu esperaban,

mas luego, al despertar la ninfa mía,
quedaron flores, aves, fuentes, fieras
de la misma manera que se estaban.

En este soneto junto con “Del sueño en el silencio sosegado” y “Apagadas del sol las luces bellas”, Salazar y Torres traslada sus rimas al reino de lo onírico, pues en sus versos duermen las voces líricas de los amantes, las amadas e, incluso, la naturaleza. “Junto a una dulce fuente que sonora” concentra en los dos cuartetos y el primer terceto la descripción de un paisaje idílico. El *locus amoenus*⁵⁸ está en sintonía con Cintia, “El paisaje y la bella forman un conjunto armonioso” (Christian 1998, 157), porque ella está dormida y la naturaleza que la circunda también reposa: el agua está tranquila, las flores aún no abren sus pétalos y los pajarillos no cantan. De este modo, Salazar y Torres sigue el modelo bucólico de la poesía pastoril, donde hay armonía entre los pastores y la naturaleza que los rodea (Gómez, 174).

La especial atención que nuestro autor presta a la sonoridad del río que ahora corre tranquilo, recuerda la musicalidad del agua de los versos gongorinos: “sueño le ofrece a quien

⁵⁶ **Testimonios:** S 66, G 66, T 485. ¶ 10 Auroras G T.

⁵⁷ *Auras:* las suaves brisas.

⁵⁸ Es el tópico literario de un paisaje ideal, cuyos esbozos se remontan hasta Homero y pasan por Teócrito y Virgilio; puede representar un lugar natural en el bosque o uno creado por el hombre, como un jardín. Para esta representación paradisíaca de la eterna primavera, son esenciales los árboles verdes y frondosos, las flores vistosas, las aves canoras, una fuente o un cauce de agua cristalina y el soplo suave del viento.

buscó descanso / el ya sañudo arroyo, ahora manso: / merced de la hermosura que ha hospedado, / efectos si no dulces del concento / que, en las lucientes de marfil clavijas, / las duras cuerdas de las negras guijas / hicieron a su curso acelerado, / en cuanto a su furor perdonó el viento” (Góngora *Soledades I* v. 342 y ss). Nuestro poeta se apoya en los términos *dulce, sonora, armonía* y el cordobés hace una comparación entre las clavijas de un instrumento de cuerda con las pequeñas piedras del arroyo. Pueden encontrarse, además, similitudes léxicas con otras rimas de Góngora, pues el “sonoro cristal” al que Acis se acerca a beber agua en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (XXIV, v. 192), resuena en la *f fuente sonora* de *crisales* salazariana. La imagen que este último crea en el segundo verso, “su armonía formaba de cristales”, es muy visual y muy sonora; viene a la mente el movimiento de las suaves ondas que producen las aguas del arroyo, las cuales hacen un ruido especial que puede semejarse a los vidrios, no sólo por su diáfano color, sino por el delicado rumor que hacen al rozar, por ejemplo, las piezas de un colgante.

Por otra parte, el soneto de Salazar se relaciona, en esencia, con otro del andaluz que imita y recrea “Raya, dorado Sol, orna y colora”, como lo hizo notar Ponce Cárdenas (2008b, 44). En cuanto a la forma, reformula la rima, ubicada para ambos en los versos externos de los cuartetos (1-4, 5-8). Si en el poema gongorino es *colora, Aurora, Flora, dora*; en el de nuestro poeta, *sonora, Aurora, colora, Flora*; coinciden en tres de los cuatro términos, la diferencia está en los verbos sensoriales, Góngora utiliza dos relacionados con la vista y Salazar ocupa uno de la visión y un adjetivo relativo al oído. Sobresalen las mismas figuras mitológicas, las señoras Aurora y Flora. Después, los dos incluyen en sus rimas al viento para seguir pintando el paisaje: Góngora agrega a Favonio, que ayuda a Flora a colorear los prados; Salazar y Torres añade a las auras, que, usualmente, tiñen el suelo al abrir las flores “ni alentaron las auras lisonjeras / las rosas que su espíritu esperaban”.

Asimismo, convergen en la inclusión de las partículas negativas que acompañan ciertas acciones, pero con funciones diferentes; Salazar y Torres crea dos binomios con la fórmula “no ocurre esto” “ni esto otro” para describir el paisaje, por ejemplo, dice que no se apresura el cauce del río ni las flores presumen sus vistosos pétalos; mientras que Góngora le hace al sol un enlistado imperativo “ni ornes, ni colores, ni sigas, ni argentes, ni dores” para potenciar el nivel de poder que Filis ejerce en los efectos del alba. Aunque en ambos casos esas acciones están relacionadas con el poder de la amada cuando está despierta, en

Salazar el estado de vigilia de Cintia y del de la naturaleza están ligados, como si fueran el mismo ente; mientras que su predecesor hace que el astro mayor obedezca y se acomode a los movimientos de la dama. Góngora se enfocó en crear una imagen visual de gran precisión y plasticidad; por su parte, Salazar y Torres, enlazando las referencias gongorinas, le dio un pequeño giro al hacer una imagen más audiovisual.

Todavía en el aspecto formal, puede apreciarse que nuestro poeta conservó el esquema distributivo recapitulativo⁵⁹ de Góngora, pero de forma distinta. Góngora colocó los verbos rayar, ornar, colorar como una lista de imperativos en el primer verso de su soneto y los recoge de manera literal en el verso 12 con el mismo orden en una frase trimembre: “*Raya*, dorado Sol, *orna* y *colora*” y “ni el monte *rayes*, *ornes* ni *colores*”; también recapituló en los otros dos versos del terceto otras acciones antes mencionadas del sol: argentar el mar y seguir el “rojo paso” de la Aurora. Por su parte, Salazar y Torres diseminó en todo el poema los elementos para luego recuperarlos: *fuelle* en el primer verso; *claveles* en el octavo; *aves* en el noveno y *rosas* en el onceavo. Al final, recolectó sus sustantivos en un enlistado cuatrimembre que ocupa el verso 13 “flores, aves, fuentes, fieras”; *aves* lo retoma literalmente; *fuelle* casi literal, sólo que lo pasa a plural; agrupa *claveles* y *rosas* en su género mayor *flores*; mas luego hace un cambio, pues incluye a *fieras* como agrupamiento de animales, que, a excepción de los pajarillos, no había mencionado en el cuerpo del texto. Es posible que hiciera esta inclusión por una cuestión de sonoridad, puesto que el verso “Quedaron flores, aves, fuentes, fieras” destaca por su gran fluidez y musicalidad⁶⁰, producidas por la aliteración de tantas fricativas: [f], [s], [b]⁶¹ y por la acentuación rítmica en todas sus sílabas pares⁶².

⁵⁹ Este artificio, también llamado diseminativo-recolectivo por Dámaso Alonso, fue ampliamente apreciado en suelo hispánico, Fucilla escribió que “Of all who have applied it, it is the Spaniards who have handled it with the greatest finesse, giving it a degree of malleability and at times making it more responsive to the expression of their inner emotions than the poets in other countries” (G. Fucilla 1956, 48; Alonso 1960, 372–85).

⁶⁰ Nuestro Salazar tiene otros poemas muy musicales, característica que le reconoce Paz, entre ellos destaca: “El lidio dios de Psiquis olvidado”.

⁶¹ Parece que a sor Juana “le tentó” y “le pellizcó” esta combinación eufónica, ya que recreó una enumeración parecida en la “Loa a los años del rey”, donde juega con la sonoridad y los coros: “Eolo: ¡*Aves*, / Siringa: *Fuentes*, / Flora: *Flores*, / Pan: *Plantas*!” (Cruz 2004: 344). Salazar y Torres también tiene otro listado que comienza con algunos de esos elementos “Astros y *Flores*, / *Aves* y *Fuentes*” (Salazar y Torres 1681, 277).

⁶² Según la investigación y clasificación que hace Miguel Ángel Márquez del endecasílabo en Garcilaso, el verso con acentuación en 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª carece de nombre específico, pero es una variedad de lo que él denomina binario-4, uno de los dos tipos secundarios de acentuación rítmica, siendo los primarios el común, el sáfico y el horaciano (2008, 30–31).

Respecto a la similitud de fondo, entre “Raya, dorado sol” y “Junto a una dulce fuente”, se aprecia que en ambos poemas hay una sintonía entre la dama y la naturaleza cuando ella está en estado de vigilia o está presente; asimismo, si no está, porque se encuentra ausente o dormida⁶³, la Natura parece negarse a mostrarse en todo su esplendor. Si el petrarquismo había hecho la analogía de la mujer amada con el astro rey por su cualidad resplandeciente⁶⁴, era natural que ella adoptara las funciones de Febo de devolverle los colores a las cosas, “cuando la bella sale al prado, por su influjo benéfico, éste se cuaja de flores” (Jesús Ponce Cárdenas 2017, 256). No es de extrañarse que la dama ejerza este poder sobre la naturaleza, puesto que ella misma está conformada de elementos naturales como flores, corales, minerales, estrellas.

La diferencia entre los poemas de Góngora y Salazar y Torres radica en que en el soneto del primero es el sol quien logra darles esa vivacidad a las cosas, sea por sus mismos rayos, sea dejando a otros (en este caso, Favonio y Flora) hacer su trabajo; parecería que la naturaleza busca estar a la altura de la dama. Mientras que, en el soneto de Salazar y Torres, la naturaleza y la dama parecen estar fusionadas, como si fueran una misma, una cierra los ojos y la otra no abre los pétalos; de este modo, el efecto de pasividad de lo que la rodea es producido por la dama misma, todo ocurre por el poder que le confiere su belleza.

Aunque este efecto extraordinario de la dama no esté en “Raya, dorado sol”, sí se encuentra en “Al tramontar del sol la ninfa mía”, otro soneto gongorino, en donde a la par que la amada recogía flores con sus manos, “tantas [flores] el blanco pie crecer hacía”; es decir, la hermosura de la dama embellece también a la Natura. Ambos poetas (Góngora y Salazar y Torres) introducen un contraste en los tercetos. Góngora emplea al principio de los suyos, en el noveno verso, el desenlace de la descripción de su amada con un “mas luego” y describe con una comparación cómo se ve su dama después de colocarse la guirnalda de

⁶³ El motivo de la dama o la bella dormida ampliamente desarrollado en el Renacimiento italiano, pasó a los poetas auriseculares hispánicos (Porqueras Mayo 2003, 213–14; Kazimiers 1998, 117–19). En varias ocasiones, la mujer se encuentra en un *locus amoenus*, pues este placentero espacio invita al reposo.

⁶⁴ El petrarquismo, aunado a la concepción neoplatónica del amor, fijó el tópico de la dama-sol, identificando a la amada con el gran astro por el aspecto luminoso de su belleza (oro, nieve, estrellas) y por la extensión de la metáfora de sus ojos como luceros, donde toda ella se convierte en un faro de luz; los poemas retratan una cosmovisión heliocentrista, el poeta gira en torno a la amada que ilumina su día y su amor o bien lo ciega. Asimismo, sobre esta dama-sol, una de las vetas desarrolladas desde Petrarca, “Il cantar novo e ’l pianger delli augelli”, fue la de relacionar a la dama con el amanecer, es decir, equiparar la salida del sol con su aparición (García Gibert 1997, 34–35; Álvarez Sellers 1995, 125–28).

flores: resplandecía más su corona, gracias a su irradiante belleza, que la de Ariadna, hecha de estrellas.

Salazar utiliza la misma fórmula de la adversativa con el adverbio, pero él lo hace en el segundo terceto, hasta el décimo segundo verso, como si buscara extender al máximo el idilio antes de la revelación burlesca: “Mas luego, al despertar la ninfa mía”. La supuesta armonía de la amada y la naturaleza, sugerida en un inicio, se muestra falsa en un último verso contundente “[quedaron] de la misma manera que se estaban”, provocando así un quiebre. Obviamente, es absurdo y exagerado pensar que el mundo natural dependa de la dama. De esta manera, el soneto, además de hacer una parodia de la obra gongorina, desmiente con fineza el carácter mágico que le confieren la literatura bucólica y la petrarquista neoplatónica a la amada, para hacerlo utiliza de forma irónica las convenciones literarias existentes, de manera que

Es el lector el que [...] ha de reordenar los datos recibidos hasta ese momento: la modificación o desviación del canon petrarquista presupone a un lector cuya «competencia» genérica —cuyo conocimiento «des normes littéraires et rhétoriques qui constituent le canon, l’héritage institutionnalis  de la langue et de la littérature»— le permita reconocer de qué norma es transgresión el texto que tiene ante los ojos (Sánchez Robayna 1982, 40)

Salazar se introduce en la tradición al imitar y recrear los modelos; sin embargo, le da un giro paródico al exponer lo ridículo de ese supuesto poder y, por tanto, lo ridículo y desgastado de los motivos literarios de la bella.

[4]

*Exagera la lástima que el mundo tenía de sus amorosos cuidados y la justa causa de su compasión.*⁶⁵

SONETO

Apagadas del sol las luces bellas
del crespado mar en el undoso hielo,
Argos del mundo, desvelado el cielo⁶⁶
abrió por ojos multitud de estrellas.

5 Del ronco mar se oyeron las querellas,
que vuelve el eco en repetido anhelo
y el Céfito con pródigo desvelo⁶⁷
despertaba las flores con sus huellas.

10 Aun en el caos de la noche oscura,
no sosegaron plantas ni animales
de las fatigas del prolijo día.

Cintia, mira el poder de tu hermosura
que condolidos todos de mis males,
todos velaban, pero yo dormía.

Este soneto como el anterior, “Junto a una dulce fuente que sonora”, dedica la mayoría de sus versos a describir la naturaleza; en este caso inquieta, contraria al *locus amoenus* donde la ninfa de los otros versos descansaba. Ambos poemas coinciden en que focalizan el poder de la dama sea en su relación con el amante, sea con la Naturaleza; a diferencia del anterior la Cintia de estas rimas no es una dama-sol que al salir ilumina todo y les da vida a las cosas; el poder de esta amada consiste en provocar el desvelo del mundo natural. En el presente soneto, se retrata una naturaleza en estado de vigilia, hay luz, ruido y movimiento; en el cielo brillan las estrellas, en la tierra las flores se abren, los animales no reposan y en vez de un lugar con agua cristalina y tranquila, hay un mar enardecido con muchas olas espumosas.

Durante los Siglos de Oro se escribieron muchos poemas dedicados al sueño⁶⁸, los cuales solían centrarse en el aspecto amoroso o en el deseo sexual⁶⁹: “En el XVI se

⁶⁵ **Testimonios:** S 61, G 61.

⁶⁶ *Argos*: gigante de cien ojos, que estaba al servicio de Hera.

⁶⁷ *Céfiro*: cfr. nota 49, soneto “Rosa del prado, estrella nacarada” .

⁶⁸ Los poemas de ensueño son ricos, diversos y abarcan un caudal amplio de escritos, por ejemplo, hay poemas que presentan el sueño como el lugar de encuentro entre el amante y la amada; en ellos el poeta suele interpelar al sueño, acusándolo del tormento que significa despertarse, pues después de soñarla, casi sentirla, el contraste con la realidad de una dama lejana, ausente y desdeñosa es demasiado doloroso (Alatorre 2012).

⁶⁹ Para Maurer la diferencia entre los poemas de sueño erótico, cuyo ejemplo por antonomasia es “¡Ay, Floralba! Soñé que te...¿Dirélo?” de Quevedo, y los de sueño amoroso —distinción que no hace Alatorre— recae en la

difund[ieron] por las literaturas románicas tres tipos de sonetos del sueño” (Maurer 1990, 151): 1. Los del poeta insomne, que incluyen, sobre todo, llamados e imploraciones. 2. Los sonetos narrativos, que describen el sueño del amante y 3. Los de la duermevela, donde el amante se queja del continuo vaivén entre estar dormido y despierto.

El soneto “Apagadas del sol las luces bellas”, que destaca por su plasticidad y su sonoridad armoniosa, suave, uniforme y apacible, pertenece al primer tipo: los sonetos del poeta insomne. En esta clase de composiciones el amante le ruega al Amor, a la noche o al sueño —el cual de acuerdo con la tradición es: traidor, engaño, remedio, consuelo, felicidad, esperanza, tortura (gama expuesta por Alatorre en *El sueño erótico*)— para que lo visite, ya que no puede cerrar los ojos por el sufrimiento que su amor no correspondido le causa. De acuerdo con este motivo, los poetas desvelados y desesperados acusan a una de estas entidades (Amor, noche, sueño) de haberlos abandonado; o bien, se dirigen a la naturaleza para desahogar sus penas y buscar su conmiseración; se sienten únicos en el mundo, sólo ellos sufren las penas de amor que les producen insomnio, mientras que todos los demás son privilegiados, porque pueden reposar. A esta tradición le importa recalcar que todos, absolutamente todos, duermen menos el atormentado amante.

El poema de Salazar y Torres se edifica a partir de este caudal poético y lo ridiculiza. La parodia consiste en que nuestro autor invierte burlescamente el tópico, el poeta no cumple su papel de amante insomne y doliente: aunque la naturaleza circundante no puede apaciguarse y se compadece de sus supuestos males, él duerme sin problema alguno. Además, hay una evidente desproporción entre su descanso, que ocupa sólo el segundo hemistiquio del verso 14, “pero yo dormía”, frente a los trece y medio versos descriptivos del agitado paisaje, en los que se hiperbolizan las consecuencias causadas por el amor que provoca Cintia, las cuales afectan a tantos entes, que por ello impacta la inmunidad del poeta.

La parodia literaria se revela, entonces, sólo en el último verso, en el cual si bien se observa un contraste con el tópico, no presenta un choque formal: el verso sigue siendo armonioso, pues continúa con la aliteración de las vocales abiertas [a e o] que produce un ritmo suave y apaciguado, de “blandura y lentitud” (Navarro Tomás 1995, 199), como en la mayoría de los versos del soneto; a lo cual contribuye el hemistiquio que provoca una ligera

reticencia y la transgresión contra las normas de cortesía del poeta, quien no hará descripciones explícitas a menos que sea un escrito burlesco o pornográfico. Este mismo crítico señala como características importantes la presencia del verbo *gozar* y del adjetivo *dulce* (Maurer 1990, 154–59) para los primeros.

pausa. Esta pausa da entrada a la burla, dividiendo claramente el tormento (que abarca desde el principio del poema hasta el primer hemistiquio) de la tranquilidad (las tres últimas palabras del poema). En este soneto la develación burlesca se presenta delicadamente, se apoya en la fonía de las dos vocales juntas (ia) del verbo clave (dormir) en imperfecto y en que apenas ocupa unas palabras: “yo dormía”.

Finalmente, me parece ingenioso cómo Salazar y Torres entreteje el fondo y la forma para introducir la parodia literaria en el verso final sin que haya una total disonancia con el resto de los versos. Al terminar de leer el último verso, el lector no puede evitar soltar una ligera sonrisa cómplice que va acorde con el texto. En este caso, no estamos frente unas rimas irreverentes o que provoquen risa abierta. En este soneto, podemos observar la parodia reverencial de Hutcheon (1981, 182), pues Salazar y Torres no hace una ridiculización desdeñosa de su referente, sino que, imitándolo, propone un desenlace distinto; conoce los modelos y las tradiciones, que aprecia y respeta, pero, en esta ocasión, toma distancia de ellos. En un inicio, por su construcción parece que va a ser un soneto más de los amantes desvelados; no obstante, se desvía suavemente en las últimas tres palabras. Al mismo tiempo que honra la poesía de ensueño, el poeta marca una distancia frente a la misma, suceden mil cosas a su alrededor que pertenecen a esa moda literaria, pero él, como amante, no es parte de ella y al alejarse, además de mostrarse más fuerte que la naturaleza misma, evidencia lo exagerado que pueden pintarse los efectos de amor. Este, junto con las *Estaciones*, me parece uno de los poemas más maduros de Salazar, puesto que demuestra dominar la forma estrófica del soneto: presenta una unidad temática consolidada en los cuartetos y su respectiva resolución en los tercetos; además, expone adecuadamente el motivo literario que le servirá de base para la parodia y hábilmente le da un giro; y, por último, tiene imágenes muy bien logradas, por ejemplo, la de las estrellas como los ojos de Argos.

[5]

*Define al amor con novedad, experimentado ya de sus efectos.*⁷⁰

SONETO

Del sueño en el silencio sosegado,
en tan dulce quietud, Cintia, yacía,
que te aseguro que temer podía
mucho más a una pulga que a un cuidado.

5 De esto envidioso el ciego dios alado
midió del aire la región vacía,⁷¹
y dijo que era grande picardía
el dormir yo y estar él desvelado.

10 Esto diciendo, armado de veneno
un arpón me embebió por la tetilla,
llegando al alma su dolor tirano;
del temor desperté y halleme bueno,
que esto de amor no es más que pesadilla
que, en despertando un hombre, se halla sano.

En este soneto, como en el anterior, nos volvemos a encontrar con un poeta rebelde que no sufre de insomnio. En “Apagadas del sol” nos enteramos del reposo del poeta en el último verso; en cambio aquí, Salazar y Torres anuncia su tranquilo estado desde el inicio: en el primer cuarteto se pinta durmiendo plácidamente “Del sueño en el silencio sosegado / en tan dulce quietud [...] yacía”. Así, una parte de lo burlesco del poema recae, justamente, en su transgresor reposo. Otra, sin embargo, corresponde al giro que el autor hace del segundo tipo de sonetos de ensueño de la clasificación de Maurer: los sonetos narrativos, “que describen, en primera persona, un sueño amoroso o erótico” (1990, 153). En ese mundo onírico, al amante se le realizan todos sus deseos y la amada suele ser complaciente a su amor: según qué tipo de poema sea, el amante sólo se sabe correspondido, llega a verse con su amada, a hablar con ella, o, incluso, a gozarse. Estos enamorados prefieren las horas de la noche que estar despiertos, ya que regresar a la realidad es causa de dolor.

Nuestro autor sueña que Cupido, quien por cierto es el único de los tres personajes (Cintia, Eros y el poeta) que tiene un papel activo, envidioso del sueño plácido del último,

⁷⁰ **Testimonios:** S 64, G 64 ¶ ep. el amor G || 10 embió G.

⁷¹ *Región:* “se llama también el espacio que ocupa cualquier elemento, y la del aire se divide en tres que son: suprema, media e ínfima” (Real Academia Española 1726, s. v. region).

toma sus armas y con saña le clava una flecha al poeta, para que éste sufra de amor como le corresponde y, en consecuencia, no pueda dormir. Es esta acción violenta la que convierte el sueño en pesadilla y logra que el amante se despierte. Parece que la divinidad ha logrado su objetivo: ahora, flechado por Cupido, el poeta se encuentra en estado de vigilia; no obstante, no lo hace en condición de amante insomne, no abre los ojos para quejarse ni de la ausencia de la amada, ni de su imagen irreal; al contrario, festeja no estar enamorado. El juego conceptual está en el “dolor”, que, de acuerdo con la tradición de amor cortés y la petrarquista, estaba ligado a la forma de amar: el amor conllevaba el sufrimiento del amante; pero en este caso también hay un dolor físico proveniente de la acción de arremetimiento. Lleva el concepto hasta el segundo terceto, en el que “se halla bueno”, pues ni está atravesado por un objeto puntiagudo ni su corazón late por alguna dama.

Salazar y Torres se acopla a estructuras establecidas de la “dualidad inherente al tema” (Maurer 1990, 162) de los poemas de sueño eróticos, donde el mundo del sueño se desarrolla en los cuartetos y el despertar del poeta sucede en el primero o el segundo terceto, siempre generando un choque en el que el amante “se queja amargamente de que esa dulzura se haya convertido en la amargura de la realidad” (Maurer 1990, 153). Del mismo modo, el sueño de nuestro poeta transcurre en los versos 1-11, ocupando los cuartetos y uno de los tercetos, y el enfrentamiento con la realidad se materializa en el segundo terceto, en el que, aliviado, descubre que todo está bien. De hecho, justamente una parte de la burla del soneto recae en que a diferencia de la mayoría de los sueños eróticos —que consisten en que el poeta llega a gozar a su amada en sueños, por lo que despertarse siempre es causa de tristeza producida por el desengaño—, el sueño de nuestro autor no es placentero, la felicidad le llega cuando abre los ojos y descubre con alivio que él no está enamorado. Además, si bien describe al Amor según el petrarquismo como tirano, doloroso y una enfermedad, aprovecha para agregarle otro epíteto: el de pesadilla. Esto genera hilaridad en sus rimas porque, aunque en la época aurisecular también había poemas sobre pesadillas, estar enamorado no era un posible mal sueño⁷².

⁷² Salazar y Torres tiene otro soneto de ensueño, pero no es jocoso. Lo interesante de “Soñaba, ay dulce Cintia, que te vía” es que también se sale de la tradición de ensoñación gozosa, pues, en realidad, es una pesadilla, el epígrafe resume muy bien el suceso: “Un amante, soñando que su dama era muerta, halló, despierto, que estaba enferma” (Salazar y Torres 1681, 57–58). Entra así en el pequeño manojito de poemas que no narran sueños placenteros (Maurer 1990, nota 20): “Soñé que de una peña me arrojaba”, de Francisco de Terrazas e “Imagen

Por otro lado, Salazar le da un giro a la concepción neoplatónica del amor, el cual no le entrará por los ojos, sino por el pecho. Salazar y Torres hace una interesante selección de palabras cuando escribe “tetilla”, la cual recuerda al muy conocido poeta burlesco, que se autoapodaba “Poeta por la tetilla”⁷³. Anastasio Pantaleón de Ribera utiliza esta idea en dos romances: “Dejaos admirar, y sepan / las almas que a las heridas / de vuestros divinos ojos / no habrá segura tetilla” (Arellano Ayuso 2019b, 2:303) y “Si a la vista metes mano, / guárdense las almas todas / que herirás por la tetilla / al alma mas Amazona” (1634, 143r). La diferencia entre los escritos de Pantaleón y los de nuestro autor es que en los poemas del primero son los ojos de la dama los que hieren de amor al poeta a través de la tetilla; mientras que en el soneto de Salazar es directamente la flecha de Cupido la que inflige el daño.

Se observa entonces que logra los aspectos burlescos a base de inversiones: invierte los valores del amor cortés y del petrarquismo, le da mayor importancia a la libertad que al amor, y a la realidad que a los sueños, e inferioriza ese amor poético, que reduce a un plano ficticio: soñó que se iba a enamorar, pero, afortunadamente, no fue así y no tiene reparo en decírselo a Cintia, él está sano. Además, invierte la imagen de quien reposa: los lectores de los Siglos de Oro estaban acostumbrados a ver plácidamente dormidas a las bellas, mas no a los enamorados, como en “Junto a una dulce fuente que sonora”. De esta forma y como vimos, los tres poemas de ensueño burlesco de Salazar y Torres le dieron pie para parodiar desde distintos lugares varios motivos: el poder de la dama y su relación con la naturaleza, el insomnio de los poetas enamorados, la narración de un sueño, así como el radical contraste entre el plano onírico y el de la vigilia.

espantosa de la muerte”, de Lupercio Leonardo de Argensola o “La noche que siguió a aquel caso horrible” de un anónimo.

⁷³ “A tu mano van mis versos / de repente, hermosa niña, / que soy, sin decir Dios vame, / Poeta por la tetilla. / Recíbeme allá este parto / del ingenio, cuya vida / me ha costado, por lo menos, / hora y media de barriga” (Arellano Ayuso 2019b, 2:309).

SONETOS DE TRADICIÓN AMOROSA

[6]

*Queriendo una dama matarlo a rigores, él se resiste, hallando poca comodidad en morirse.*⁷⁴

SONETO

Tantos rigores di con un cuitado,⁷⁵
¿por qué el diablo te ha dado buena cara?
¿Que no me quieres? Consecuencia es clara
de que ya no es lo hermoso desgraciado.

5 Tan dolorido estoy, tan apurado,⁷⁶
 viendo tanta impiedad, crueldad tan rara,
 que de desesperado me ahorcara,
 si fuera gusto y no fuera pecado.

10 De hoy más, ingrata, trato consolarme
 y de tus sinrazones no afligirme,
 sin querer que mi vida se concluya,

 pues si tú prosiguieres en matarme,
 yo también he de dar en no morirme,
 y veremos quién sale con la suya.

La muerte por amor de los poetas enamorados y atormentados era un lugar “común a la lírica provenzal, gallega y francesa” (Diez de Revenga Torres 1970, 97) y que luego pasó a otras tradiciones: el *dolce stil nuovo*, Petrarca y sus seguidores. Los poetas hispánicos de los Siglos de Oro también escribieron sobre terribles heridas amorosas. Ese dolor y sufrimiento, sólo equiparable a la misma muerte, estaba presente desde los cancioneros: “¿Piensas tú que no soy muerto / por no ser todas de muerte / mis heridas?” (Manrique 1979, 34). Asimismo, otra rama de este motivo fue la de la dama homicida; esto es, a los poetas ya no los mataba su intenso dolor interno, producido por el amor que ellos sienten por ellas, sino que son las amadas mismas quienes provocan, por ejemplo, con sus miradas o sus desdenes, las muertes de sus amantes (Navarro Durán 2008, 168). En la primera parte del soneto que aquí nos concierne, “Tantos rigores di con un cuitado”, nuestro poeta se incorpora a la tradición de sufrir por amor, donde el desdén de la dama al amante le causa tanto dolor, “tan dolorido estoy, tan apurado” “trato consolarme / y de tus sinrazones no afligirme”, que se siente morir,

⁷⁴ **Testimonios:** S 62-63, G 62-63.

⁷⁵ *Cuitado*: “afligido, congojado” (Real Academia Española 1726, s. v. cuitado).

⁷⁶ *Apurar*: “concluir, rematar y acabar con una cosa dándola fin” (Real Academia Española 1726, s. v. apurar).

por lo que prefiere morir antes de seguir sufriendo el desprecio de su amada: “viendo tanta impiedad, crueldad tan rara, / que de desesperado me ahorcara”.

Mas luego, Salazar subvierte la tradición y se sale del código poético amoroso al presentar dos voluntades contrarias, la del amante y la de la dama: la amada está decidida a matarlo: “si tu prosiguieres en matarme”, pero el poeta se opone a morir: “sin querer que mi vida se concluya” y “yo también he de darme en no morirme”; nuestro poeta rechaza, testarudamente, ese amor homicida: “y veremos quien sale con la suya”. Al negarse a morir a manos de su amada, el autor se burla del tópico de morir por amor y de la dama homicida, al tiempo que pone en evidencia lo ridículo de la hipérbole, puesto que no acepta “las desastradas consecuencias de su amor” (Martínez Mata 2015, 173). Con la actitud arrogante que adopta, inyecta el soneto de cierto realismo en las acciones de *matar* y *morir*, mostrando que para él no se trata de una muerte simbólica, lo cual le ayuda a exponer la desproporción y la exageración de ese amor poético; en vez de resignarse a morir de amor, lucha por mantenerse con vida. En esta línea, la mujer que se caracterizaba por su “tanta impiedad, crueldad tan rara” ya no es cruel e impía porque no le corresponda su amor o lo desdeñe, sino porque quiere, en verdad, acabar con su vida. Salazar y Torres conscientemente se opone al modelo y ridiculiza al amor tormentoso. Para él morir no es un remedio a su amor, es un castigo.

Asimismo, y en otro aspecto, es interesante el retrato que el poeta deja entrever de sí mismo mediante el uso frecuente de léxico religioso (*diablo, impiedad, pecado*), por ejemplo, en los versos: “¿por qué el diablo te ha dado buena cara?”, “de desesperado me ahorcara / si fuera gusto y no fuera pecado”. Observamos que el autor se pinta como un buen cristiano, cuando reflexiona sobre el suicidio, considerado pecado y, por ende, no importa cuánto esté sufriendo, nunca lo haría. Además, de acuerdo con la tradición petrarquista, Salazar se dibuja como una pobre víctima del amor que sólo siente dolor y sufre; sin embargo, en esta ocasión reta con una actitud desafiante a su adversaria, y con ello a la misma tradición amorosa de acciones exageradas.

[7]

*Da muestras de su amor con donaire prometiendo una nueva y singular fineza.*⁷⁷

SONETO

Si a la región a donde el sol no llega
me fueses colocado, dueño mío,⁷⁸
donde se hiela el mar y cuaja el río,
y ni uno corre, ni otro se navega;
5 si te huyeses, mi bien, a la Noruega,
en los rigores del invierno frío,
o a donde en el ardiente y seco estío
golfo de rayos la Etiopía anega;
10 si en el África estéril y arenosa,
de víboras ardientes habitada,
te viese entre sus áspides más fiera,
tal es de Amor la fuerza poderosa
que, si a estas partes fueras trasladada,
lleve el diablo mi vida si allá fuera.⁷⁹

Este soneto humorístico de Salazar es una parodia de la primera estancia de la Canción I de Garcilaso, por ello me parece necesario reproducirla aquí para entender dónde radica el carácter burlesco de la composición de nuestro autor:

Si a la región desierta, inhabitable,
por el hervor del sol demasiado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el hielo congelado
y rigurosa nieve es intractable,
del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada,
me fuédeses llevada,
y supiese que allá vuestra dureza
estaba en su crüeza,
allá os iría a buscar, como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido.

⁷⁷ **Testimonios:** S 62, G 62 ¶ 5 huyes G.

⁷⁸ *Dueño mío:* la dama; convención con la que se hacía referencia a la amada desde el amor cortés.

⁷⁹ *Lleve el diablo:* “con que se da a entender que alguna cosa sucedió mal o salió contrario de cómo se esperaba” (Real Academia Española 1726, s. v. diablo).

Tanto en estos versos como en los primeros trece de Salazar y Torres se aprecia el motivo del amante que es constante en su amor sin importar las circunstancias adversas en las que se encuentre (Herrera Montero 1995, 97), sean provocadas por cuestiones geográficas o de fortuna. Rosario Moreno Soldevilla, que rastrea este exitoso motivo de pasiones inmutables hasta la poesía grecolatina de Catulo, Tibulo, Plauto, Ovidio, etc., lo nombra “Contigo, al fin del mundo”⁸⁰; la estudiosa afirma que “La motivación amorosa del tópico toma como punto de partida el convencimiento de que un enamorado carece de miedo y es inmune a los peligros” (Moreno Soldevilla 2011, 103).

La aseveración de Moreno coincide con lo que se lee en los seis primeros versos de la canción garcilasiana, cuya voz lírica se cree invencible al “hervor del sol demasiado / y [a la] sequedad d’aquella arena ardiente” o al “hielo congelado / y [la] rigurosa nieve”. También concuerda con los versos 1-10 de Salazar y Torres: “si te huyeses, mi bien, a la Noruega / en los rigores del invierno frío / o a donde en el ardiente y seco estío / golfo de rayos la Etiopía anega”. Ambos describen tanto lugares desiertos y arenosos como fríos y nevados. Garcilaso deja a la imaginación cuál sería ese lugar tan frío, mientras que Salazar y Torres especifica con un país nórdico esa temperatura (Noruega) y con África y con Etiopía habla del intenso calor. En otro aspecto, se observa que Garcilaso en su poema sólo utiliza una oración condicional unida con otras frases mediante la conjunción disyuntiva y nuestro poeta, en cambio, introduce tres: “Si a la región a donde el sol no llega”, “si te huyeses, mi bien, a la Noruega” y “si en el África estéril y arenosa”.

Por otro lado, el primero incluye las causas de la ausencia de su dama “por algún accidente / o caso de fortuna desastrada”. Y el segundo retrata lo estático de los lugares mencionados: en donde hay mucho frío todo está detenido, no avanzan ni el agua ni los barcos: “se hiela el mar y cuaja el río, / y ni uno corre ni otro se navega”; contrariamente, donde abrumba el sol, las serpientes hacen de la arena su territorio y están a la espera de una nueva presa en el desierto descrito como si fuera un mar de luz, siguiendo un poco la idea acuática de las líneas anteriores: “golfo de rayos la Etiopía anega” que “[está] de víboras ardientes habitada”. Me parece destacable que nuestro poeta focalice la oscuridad como

⁸⁰ El tópico grecolatino fue bien recibido por los italianos y los hispánicos. El motivo se expresó ampliamente con la fórmula “Ponmi...”, como el soneto XCV, “Ponmi ove’l sol occide i fiori e l’erba” de Petrarca, *amplificatio* de la *Oda 1*, XXII, de Horacio. Esta fórmula tuvo resonancia en los poetas españoles, quienes la tradujeron como “Póngame...”, “Ponme...”, “Pónganme...” (Alatorre 2009, 36–39; Gigliucci 2005, 74–75).

característica de la región nevada y la indique mediante la ausencia del astro rey “Si a la región a donde el sol no llega”, al mismo tiempo que para hablar de la zona calurosa ocupa otras palabras del mismo campo semántico del sol, pero no lo menciona directamente: “rayos”, “estéril”, “ardientes”. Es decir, el sol o no-sol parece regir o condicionar el desenvolvimiento de estas zonas; curiosamente en el petrarquismo también se observa esta dicotomía donde la ausencia de la amada corresponde a la frialdad y su presencia a la pasión incendiaria que vive el poeta amante.

Si bien el tópico de “Contigo hasta el fin del mundo” tiene un origen grecolatino, también se recupera la idea de vasallaje del amor cortés, donde la dama era la dueña o señora y el poeta su siervo y prisionero (Duby 2012, 12), que más tarde adopta el petrarquismo⁸¹; esta dinámica entre los amantes podía representarse mediante una declaración de lo que el pretendiente estaba dispuesto a hacer por su amada, jurándole una lealtad inquebrantable (Moreno Soldevila 2011, 104). En las rimas de Garcilaso se percibe que la dama no es inalcanzable por el desdén que la caracteriza, sino por el lugar físico en donde la ubica: “y supiese que allá vuestra dureza / estaba en su crüeza”. Se trasluce una sumisión y fidelidad absoluta hacia la dama, a quien promete ir a buscar y amar sin importar qué suceda “allá os iría a buscar como perdido, / hasta morir a vuestros pies tendido”.

En contraste, en Salazar y Torres sobresalen otras ideas: primero, le escribe a una dama que parece escapar de este agobiante amor “si te *huyeses*, mi bien, a la Noruega”. Luego, agrega a las condiciones climáticas adversas otro obstáculo importante, el desprecio rotundo de ella, que incluso es más cruel que las serpientes “Si [...] / te viese entre sus áspides *más fiera*”; en la tradición petrarquista, los *áspides* se empleaban para resaltar las miradas asesinas de las amadas y el sustantivo adjetivado *fiera* se usaba con el fin de “reforzar el sema ‘crueldad’” (Schwartz 2005, 218-219). Por último, en el verso final, “lleve el diablo mi vida si allá fuera”, hay un despertar de la conciencia de nuestro poeta sobre lo que esta clase de amor (el de la tradición petrarquista que asimiló las ideas del amor cortés y de la invencibilidad horaciana) le está exigiendo: un sinsentido. Así, concluye que su amor tiene un límite: el de las situaciones extremas aunadas al desprecio, por tanto, no la amaré ni

⁸¹ En realidad, el petrarquismo se volvió más amplio que Petrarca, poeta de quien tomó el nombre; los códigos estéticos de esta moda literaria se enriquecieron con ideas procedentes de la tradición grecolatina, la lírica provenzal, metáforas más específicas y fijadas de Petrarca y la concepción neoplatónica del amor (Reyes Cano 2002, 9-11).

seguirá ciegamente hasta el fin del mundo, como lo hace Garcilaso; es decir, rechaza la imposición servicial, que lo obliga a sólo pensar en la amada y nada más. De este modo, Salazar y Torres juega con el horizonte de expectativas del público, porque como en la mayor parte del soneto se dice casi lo mismo que en la canción, el lector supone que terminará de la misma forma, sin embargo, da un vuelco.

Como puede apreciarse, el poema garcilasiano “describe un amor hecho de extremos” (Oróbitg 2004, 21), que sirve para potencializar la valentía y la fidelidad inmutable del amante; aspectos que en Salazar y Torres se vuelven ridículos. Si al principio nuestro poeta también parecía exponer la sensación de inmortalidad que le da su condición de enamorado, en el último verso hace una revelación burlesca, la cual sirve para tomar un distanciamiento irónico y mostrar la insensatez de las circunstancias antes presentadas, así como la absurda inmutabilidad del amante; como en el soneto anterior, “Tantos rigores di con un cuitado”, Salazar no está dispuesto a continuar con las exageraciones de ese amor que le pide al amante que exponga su pellejo. El soneto es gracioso en su culminación porque, en palabras de Jammes, “toda reacción contra el idealismo dominante (en materia de amor, por ejemplo) es automáticamente burlesca” (1991, 21), y también le deja al lector la intención de reflexionar sobre lo expuesto y sobre la pertinencia del modelo amoroso, que raya en lo ridículo.

[8]

*Exhorta a Cintia a que deje de ser ingrata, poniéndola por ejemplo la recíproca correspondencia de los gatos.*⁸²

SONETO⁸³

Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero,⁸⁴
que aun hasta al mismo cielo guerra mueve
con duras armas y con vuelo leve,
tardo al sanar, pero al herir ligero.

5 Advierte más, que de su ardor severo,
no sólo el hombre su ponzoña bebe,
mas entre crespas escarcha y riza nieve⁸⁵
enamora los gatos por enero.⁸⁶

10 Mira la miza cómo lisonjera
del mizo atiende a los maúlllos gratos,
obedeciendo a Amor sin pataratas.⁸⁷

¡Ah, cruel! ¡Ah, tirana! ¡Ah, Cintia fiera!
Yo no digo que aprendas de los gatos,⁸⁸
pero aprende, siquiera, de las gatas.

Al inicio este poema podría no parecer burlesco, pues los primeros siete versos están escritos en un registro grave; en ellos se describe el gran poder de Cupido, la deidad grecolatina del amor, que logra hacer que todos se enamoren, desde los animales hasta los dioses. Para hacer esta descripción, Salazar y Torres se apoya en una perífrasis mitológica (Mayoral 2003, 1276). De esta manera, cuando nuestro poeta habla de un “dios fiero” que “a guerra mueve”, subraya la concepción del amor como guerra, pero después también le atribuye epítetos semánticamente más delicados: “vuelo *leve*”, “herir *ligero*”; así, Eros es descrito como un

⁸² **Testimonios:** S 65-66, G 65-66 ¶ 2 el mismo G.

⁸³ *Poniéndola:* le. Caso de laísmo, fenómeno lingüístico, sobre todo Peninsular, que consiste en usar las formas del pronombre directo femenino *la* y *las* para el complemento indirecto, en vez emplear *le* y *les* (Real Academia Española 2020, s.v. laísmo).

⁸⁴ La estructura de este verso recuerda a otro del mismo autor, analizado en este trabajo: “Cintia, mira el poder de tu hermosura”, verso 12 del soneto “Apagadas del sol las luces bellas”. En ambos, Cintia es el sujeto invocado al que se le pide preste atención a las consecuencias de un gran poder. La diferencia radica en que la supremacía de uno es del dios grecolatino y, en otro, de la amada.

⁸⁵ *Escarcha:* “el rocío de la noche, helado y frío” (Real Academia Española 1726, s. v. escarcha).

⁸⁶ *Enamora los gatos por enero:* expresión coloquial que hace referencia a la gran actividad sexual de estos felinos (Correas 1906, s. v. andar en celos como gatos en enero).

⁸⁷ *Pataratas:* “demostración afectada de algún sentimiento o cuidado”; pero también, “ficción, mentira o patraña” (Real Academia Española 1726, s. v. patarata).

⁸⁸ *Gato:* si bien es el felino doméstico, también es el “ratero que hurta con astucia y engaño” (Real Academia Española 1726, s. v. gato).

dios alado, que con su arpón y flechas —sus “duras armas”— hiere de amor a cualquiera. Este comienzo no habla de un amor hermoso e idílico, sino de uno que lastima y es venenoso; para codificarlo así, en los cuartetos, el poeta emplea léxico bélico o de daño: “dios fiero”, “guerra mueve”, “duras armas”, “herir”, “ardor severo”, “ponzoña”.

Sin embargo, a partir del octavo verso, “enamora los gatos por enero”, hay un cambio de tono “[cuya] presencia pone en relieve las contradicciones y tensiones entre lo grave y lo burlesco” (Maurer 1990, 160) y que despierta abundantes ecos de la tradición popular y humorística, reflejada, entre muchos otros lugares, en la *Filosofía antigua poética* de Pinciano: “¿y qué más de reír que ver a un enamorado suspirando la noche de enero en la calle y sazón helada [?]” (Pinciano 1596, 381) que hace alusión al tópico de los amantes que esperan e imploran a sus amadas que les abran la puerta, mientras están a merced de adversas condiciones climáticas, como el frío (Pedrosa 2011); o más específicamente, en la frase proverbial registrada por Gonzalo Correas, la cual alude al inagotable apetito sexual de los felinos que “sirve para marcar el calendario invernal” (Cazal 1997, 46). De este modo, el amor de los cuartetos es presentado con solemnidad y lirismo, porque se retrata el poderío del dios Eros; mientras que en los tercetos hay un acercamiento burlesco al cortejo al recurrir a un ejemplo basado en la cotidianidad de animales domésticos, las gatas en celo. Cintia es despectiva y, por ello, *cruel y tirana*, pero también es *fiera*, término que hace referencia al animal indómito que sucumbe a sus deseos (Real Academia Española 1726, s. v. *fiera*), introduciendo así ya no el amor idílico neoplatónico, sino el amor carnal. Nuevamente (cfr. “Si a la región a donde el sol no llega”) vemos que Salazar usa el sustantivo adjetivado *fiera* para describir a la amada, aquí, dado el contexto, lo emplea no sólo para señalar su carácter cruel por desdeñosa, sino para potencializar su carga semántica animalésca, “[al] homologar a la amada con un animal salvaje” (Schwartz 2005, 218), en este caso las felinas que cuando están en celo se someten voluntariamente a los machos “obedeciendo a Amor sin pataratas”.

Cuando pensamos en los gatos enamorados y en la poesía lírica hispánica de los Siglos de Oro es imposible no recordar *La Gatomaquia* de Lope de Vega, poema burlesco, en el cual el autor junta humorísticamente varias tradiciones literarias, tomando distintos referentes, como la del *Orlando furioso*, entre otras (Cuiñas Gómez 2009). En los siguientes versos de la Silva IV, que nos darán pie para analizar los tercetos de Salazar y Torres, el poeta sintetiza la forma felina de amar; además, veremos que hay resonancia de la expresión vista

anteriormente:

Los gatos, en efeto,
son del amor un índice perfeto,
que a los demás prefiere;
y quien no lo creyere,
asómese a un tejado
con frías noches de un invierno helado,
cuando miren las hélices noturnas
las estrenadas urnas del frígido Acüario:
verá de gatos el concurso vario,
por los melindres de la amada gata,
que sobre tejas de escarchada plata
su estrado tiene puesto,
y con mirlado gesto
responde a los maúllos amorosos
de los competidores,
no de otra suerte oyendo sus amores
que Angélica la bella
de Ferragut y Orlando,
amantes belicosos,
cuando andaban por ella
sin comer y dormir, acuchillando
franceses y españoles,
de que no se le dio dos caracoles.
¿Qué cosa puede haber con que se iguale
la paciencia de un gato enamorado,
en la canal metido de un tejado
hasta que el alba sale,
que, en vez de rayos, coronó el Oriente
de carámbanos frígidos la frente?
¿Pues sin gabán, abrigo ni sombrero,
Febo oriental le mirará primero
que él deje de obligar con tristes quejas
las de su gata rígidias orejas,
por más que el cielo llueva
mariposas de plata cuando nieva?
(Arellano Ayuso 2019a, 1:128–29).

Burlescamente Lope realza el amor que hay entre los felinos poniéndolo como modelo de comportamiento: “los gatos, en efeto / son del amor un índice perfeto”. Salazar y Torres recupera este mismo chiste en su soneto, pues le insta a la Cintia “cruel”, “tirana”, “fiera”, que siga el ejemplo minino y le corresponda: “Mira, Cintia [...] / Mira la miza cómo lisonjera / del mizo atiende a los maúllos gratos / obedeciendo a Amor sin pataratas” y “aprende, siquiera, de las gatas”. Luego, si Lope compara a la gata con Angélica la Bella, dama de

quien Orlando (de *Orlando Furioso* de Ariosto) se enamora; nuestro poeta parodia la convención petrarquista de darle a la amada ejemplos de amores correspondidos sacados de la literatura o de la historia para que ella siguiera su pauta (Martínez Martín 2010, 264), puesto que su único ejemplo a seguir es el de las felinas en celo, que por supuesto es un modelo indigno y rebajado.

Además, como hemos visto, Salazar y Torres recurre al equívoco como elemento chusco; con el término ‘pataratas’, aboga jocosamente por un amor de hechos concretos, como el que se observa en los gatos todos los días (o sólo en enero si le hacemos caso al dicho); rechaza e invalida al amor de palabras falsas e infladas, ése de los poetas que repiten fórmulas para encajar en la tradición (Navarro Durán 2008, 159). Así, observamos nuevamente que sobresalen entre los recursos burlescos de nuestro autor: la dilogía, el rebajamiento y el contraste entre rimas serias y jocosas; este contraste le sirve para evidenciar lo absurdo de los modelos de la estética amorosa, ya que al introducir el o los versos burlescos después de los graves, provoca que los primeros se lean desde otra perspectiva, se ridiculizan y se expone lo verdaderamente exagerado de los motivos con un distanciamiento irónico.

SONETOS DE RETRATO

[9]

*Da noticia de sus gracias para que de ellas infieran las de su dama.*⁸⁹

SONETO

Si de alguna taberna en los tapices
visteis al Cid sin calza o pedorrera,⁹⁰
si al moro Abindarráez de Antequera,⁹¹
sin marlota, turbante ni terlices,⁹²
5 si visteis a Catón con más narices⁹³
colgado de un figón en la espetera,⁹⁴
visteis, Cintia, la efigie verdadera
de mi cara, colores y matices.
10 Demás de esto, soy tonto un tanto cuanto,
y tan puerco que puedo ser poeta,
y hay con todo esto quien por mí se muere.
De insulso a nadie quiero sin ser santo,⁹⁵
siendo yo tal, juzgad como discreta
qué tal debe de ser la que me quiere.⁹⁶

Este hilarante poema se suma al caudal de autorretratos jocosos que surgieron durante el Siglo de Oro, entre los cuales destacan los romances de Pantaleón de Ribera “Ya que queréis conocerme”; de Góngora “Hanme dicho, hermanas”; de Quevedo “Pariome adrede mi madre”; de Polo de Medina “Pues no hay dama ni fregona”; de Tomé de Burguillos (Lope)

⁸⁹ **Testimonios:** S 63, G 63.

⁹⁰ *Calza*: “la vestidura que cogía el muslo la pierna y eran muy huecas y bizarras” (Real Academia Española 1726, s. v. calza) || *Pedorreras*: “los calzones justos” (Real Academia Española 1726, s. v. pedorreras); pero también: “ventosidad continuada de pedos” (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. pedorrera).

⁹¹ *Abindarráez de Antequera*: es un caudillo moro, protagonista de la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, novela morisca ambientada en la reconquista, que presenta, a pesar de las diferencias, una relación respetuosa entre un moro y un cristiano.

⁹² Son tres alusiones a ropajes moriscos. *Marlota*: “vestidura larga de los moros que se ciñe al cuerpo” (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. marlota) || *Terliz*: “tela de lino o algodón, de colores y tres lizos” (Real Academia Española 1726, s. v. terliz).

⁹³ *Catón*: puede referirse a Catón el Censor, pseudoautor de los *Disticha Catonis*, proverbios moralizantes del buen actuar cotidiano.

⁹⁴ *Figón*: lugar donde se preparaba y vendía comida (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. figon) || *Espetera*: “lugar o tabla con garfios para colgar [las carnes], los trastos y cosas de cocina” (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. espetera).

⁹⁵ *Insulso*: “falto de gracia o viveza” (Real Academia Española 1726, s. v. insulso).

⁹⁶ *Qué tal*: en el verso final el *qué* inicial puede ser tanto una partícula interrogativa como una de conjunción de oración subordinada. Nos inclinamos por la primera, pues *juzgar* se entiende en el sentido de *imaginar*; de manera que el chiste recae en que, jugando con el retrato implícito, Cintia se imagine cómo ha de ser la amada del poeta si él tiene esos rasgos tan poco agraciados.

“Si habéis visto al sofi sin caperuza”, entre muchos otros. Este último fue el modelo que Salazar y Torres siguió, por lo que tienen varias semejanzas, la mayoría de las cuales se encuentran en los cuartetos. Pero también tienen sus diferencias, en el epígrafe del poema de Lope, se expresa que es un escrito hecho a petición de una dama; mientras que el retrato de Salazar parece más un ejercicio poético, ya que no se explicita que alguien le haya solicitado que se autodibujara. El soneto de Lope dice así:

Díjole una dama que le enviase su retrato

Si habéis visto al sofi sin caperuza
en dorado cuartel de boticario,
o a Barbarroja, el ínclito corsario,
y en nariz de sayón tez de gamuza;
5 si habéis visto a Merlín, si al moro Muza,
o a Juan Francés vendiendo letuario,
si el rostro de un corito cuartanario
que quiso ser lechón y fue lechuza.
ése soy yo, que, a la virtud atento,
10 sólo concedo a su vitoria palma,
que todo lo demás remito al viento.
Pero supuesto que el argén me calma,
tengo con ropa limpia el nacimiento,
la cara en griego y en romance el alma.
(Arellano Ayuso 2019a, 1:72–73)

En primera instancia, puede apreciarse que ambos poemas (el de Lope y el de Salazar) están estructurados a partir de oraciones condicionales cuyo verbo principal es *ver*, conjugado en pretérito de forma simple (visteis) y en antepresente (habéis visto). Además, para pintar sus retratos, los dos poetas hicieron comparaciones ridiculizantes; de éstas coinciden, por ejemplo, en la mención de moros famosos: Lope habla de Muza y del sofi; Salazar, por su parte, nombra a Abindarráez. La diferencia entre las menciones es que las referencias de Lope aluden a personajes históricos, una genérica del nombre que se les daba a los gobernadores persas y otra a un dirigente en particular; mientras que Salazar hace una evocación de un guerrero literario.

Otra semejanza es cómo hablan de los susodichos, destaca la idea de dejar en paños menores a figuras ilustres: “sin calza o pedorrera” “sin marlota, turbante ni terlices”; es decir, los poetas no se parecen a ellos por su destacada valentía o heroísmo, sino que se les asemejan

cuando aquéllos se quitan todo el ropaje simbólico y quedan como unos cualesquiera hombres desaliñados. Así, logra la hilaridad con el contraste entre lo grande de sus hazañas y lo “menor” de sus paños. Asimismo, en el primer cuarteto de nuestro autor vemos una estructura simétrica y armónica cuando presenta burlescamente a dos individuos: “Si [...] / visteis al Cid [...] / si al moro Abindarráez de Antequera”. Ambos personajes provienen de la literatura y a cada uno le dedica dos versos; Abindarráez es un moro que lucha contra cristianos; el Cid es un cristiano que lucha contra moros. Además, se observa que los dos cuartetos de nuestro poeta terminan de forma muy semejante, los versos 4 y 8 son sintagmas preposicionales trimembres: “sin marlota, turbante ni terlices”, “de mi cara, colores y matices”, artificio que produce un efecto acumulativo de superposiciones semánticas, es decir, que si bien cada una de las partes transmite un mensaje, al juntarse forman otro; en este caso, el artificio sirve para acumular burlescamente características del poeta: el primer verso implica que Abindarráez estaba sin nada de nada y, el segundo, da a entender que el poeta con los ejemplos está haciendo un autorretrato de lo más fiel.

Tanto Lope como Salazar describen la imagen de un personaje en un lugar preciso: Lope ubica al soñ en un escudo colgado en la pared de un boticario; y Salazar, al Cid, en el tapiz de una taberna. Aquí Salazar invierte el orden de su modelo: primero menciona el lugar y luego al héroe: “Si de alguna taberna en los tapices / visteis al Cid sin calza o pedorrera”, y Lope dice: “Si habéis visto al soñ sin caperuza / en dorado cuartel de boticario”. Ambas descripciones son un sinsentido burlesco: un boticario no tendría un escudo cuya heráldica representara a un persa sin su turbante, y en una taberna, establecimiento público y popular, no habría un tapiz, propio de paredes de las casas ricas, mostrando al Campeador, Rodrigo Díaz de Vivar, en calzones, a quien nuestro escritor rebaja desvistiéndolo y jugando con el sentido escatológico de *pedorrera*.

Los dos poetas introducen al mismo animal: el cerdo, aunque con distintos vocablos y contextos. A Lope el *lechón* le sirve para introducir un ave, la lechuza, con la que se caracteriza como ladrón, según el lenguaje de la germanía (1726, s. v. lechuza). Salazar utiliza al *puerco* para introducir el tópico bien difundido, de los poetas como personas pobres y desaseadas (Josef Quintana 1838, 372). Después, el Fénix juega con el sentido de dos telas:

el sayón y la gamuza, y se dice narizón⁹⁷. Salazar y Torres también se pinta narigudo “si visteis a Catón con más narices”, mediante otra comparación e introduciendo a un nuevo personaje: Catón. En estas rimas, se parafrasea el concepto de que el individuo tiene *largas narices*, frase hecha que significa, además del sentido literal, “prever o presentir algo que está por suceder” (1726, s. v. nariz). Este, como diríamos, ‘buen olfato’ se relaciona con los *Disticha Catonis*⁹⁸, igualmente conocidos como *Catones*, como metonimia del pseudoautor. Los *Disticha* entran en la categoría de literatura sapiencial, pues son proverbios o consejos morales latinos de cómo actuar en la vida que eran bien conocidos en los Siglos de Oro.

En las rimas salazarianas, el fundamento en el cual se basa la relación entre *Catón*, como obra, y las *largas narices* es la previsión o precaución ante las situaciones de la vida que implican tanto los consejos como la frase hecha. De este modo, al mismo tiempo que el poeta se caricaturiza implicando que tiene una nariz muy grande, se describe como alguien perspicaz, dice incluso más que Catón, característica nada desdeñable. Así, la expresión *tener largas narices* se entiende de manera literal para describirse muy narigudo, y se interpreta en su otro sentido, el de tener ‘buen olfato’, al asociarse con el *Catón* sabio.

Regresando a la relación entre los sonetos del Fénix y Salazar, se observa que Lope de Vega se compara en total con ocho personajes: el sofí, Barbarroja, Merlín, el moro Muza, Juan Francés y un asturiano enfermo, un cerdo y una lechuza. Las características que recupera son varias, del gobernador persa el simbolismo de pintarlo sin turbante, del pirata puede suponerse que su barba o bien su condición de ladrón como el asturiano, y de Juan Francés, Merlín y el moro Muza la condición de ser unos vendedores cualesquiera. En los cuartetos, junto con el verso 14, expone su descripción física: es narigón, tiene un color amarillento enfermizo, es feo y deforme. En los tercetos, retrata su moral: busca la virtud, es pobre, es cristiano viejo, tiene el alma sencilla y pura.

Por su parte Salazar se compara con cinco personajes: el Cid, Abindarráez, Catón, un

⁹⁷El asunto de las narices grandes era un chiste ya bien conocido desde la literatura epigramática griega; luego, fueron los latinos quienes recuperaron la idea, por ejemplo, Marcial en sus epigramas, y les siguieron los italianos hasta llegar a los poetas hispánicos (Schwartz 1999, 301–4; Cacho Casal 2003, 487). Muchas veces se ocupó el nombre de Ovidio Nasón, para hacer el juego.

⁹⁸En su origen, los *Disticha* eran sentencias laicas moralizantes que se centraban en el quehacer de todos los días. Esta obra pseudocatoniana se le ha atribuido a muchos homónimos, entre los cuales destacan “Catón el Censor, un Catón de Útica, o un Catón de Córdoba de nombre Dionisio Catón” (González-Blanco García 2007, 22). A pesar de la confusión autorial, los *Disticha* fueron muy usados desde la Edad Media como guía de comportamiento, incluso hasta el siglo XX el *Catón* era en España una cartilla escolar todavía utilizada para aprender a escribir.

puerco y un santo. Su soneto también está claramente dividido en dos partes; dedica los cuartetos, más el verso 10, los dedica al aspecto físico: es desaliñado, narizón y feo. El poeta explota la idea de las grandes figuras llevadas al ridículo, pues no pone sólo una como Lope, sino dos, y les concede todo el primer cuarteto. El principal recurso poético de los autores para caricaturizarse es la acumulación de elementos e imágenes simbólicas, que van formando su retrato; “ése soy yo”, dice Lope; “visteis, Cintia, la efigie verdadera / de mi cara”, declara Salazar.

En los tercetos Salazar se pinta como alguien no muy inteligente apoyándose en un elemento fónico, la aliteración de una vocal abierta junto a una nasal ‘an’/ ‘on’: *tonto, tanto, cuanto, tan*, esta paronomasia, unida a la cercanía de esas palabras, produce un efecto jocoso, casi de trabalenguas. Al final de sus rimas, introduciendo un artificio distinto al de su modelo, Salazar ingeniosamente proyecta las particularidades de su dama a partir de las suyas. Es una especie de doble retrato, pues esa pretendiente —probablemente Cintia, interlocutora explícita del soneto— que lo quiere tiene un aspecto semejante al de él, por lo que tampoco debe ser muy agraciada: “siendo yo tal, juzgad como discreta / que tal debe ser la que me quiere”.

Finalmente, si bien tiene una estructura clara en los cuartetos, ésta se pierde en los tercetos, donde el autor cambia de tono y de estilo; parece como si cada verso fuera por su propia cuenta. El pequeño retrato que hace de sí mismo está centrado en la primera parte del soneto, lo abre, “Si de alguna taberna en los tapices”, y lo cierra en el verso 8, “de mi cara, colores y matices”. Luego añade particularidades en los dos versos siguientes que amplían la pintura: es tonto, desaliñado y poeta. Después de eso agrega una información y luego otra sin tejerlas realmente entre ellas ni con el resto del poema, sobre todo en los versos 11 y 12: “y hay con todo esto quien por mí se muere. / De insulso a nadie quiero sin ser santo”. Hay, además, un apresurado efecto causado por el polisíndeton de los versos 10 y 11 y el adverbio “demás” del noveno: “*demás* de esto [...] / y tan puerco [...] / y hay [...]”. Sin embargo, a pesar de que en los tercetos se pierde la fuerza de los cuartetos, Salazar busca recuperarla en el último verso cuando regresa al tema del retrato, pues al remitir al aspecto de su dama logra ligarlo con la temática central del poema.

[10]

*A una dama de pie demasiadamente crecido.*⁹⁹

SONETO

Tienes un pie, Marica, que a medirse¹⁰⁰
tuviera cien mil pies; es sin trasunto,¹⁰¹
pues, quererle contar punto por punto,¹⁰²
es cuento largo y no puede decirse.

5 En él solo, si bien llega a medirse,
hay un apostolado todo junto,¹⁰³
es tan grande, en efecto, que barrunto¹⁰⁴
que delante del rey puede cubrirse.

10 Es puntoso tu pie, no como quiera,
él es un pie disforme, es un pie fiero,
y él es un pie que saca el pie del plato.¹⁰⁵

Y en fin él es un pie de tal manera,
que todo lo que digo y exagero,
no es, Marica, tu pie ni aun su zapato.

En los Siglos de Oro, el canon de la belleza femenina codificaba a las damas con pies chicos¹⁰⁶, “se consideraban hermosos los pies pequeños: una medida aceptable era la de cinco

⁹⁹ **Testimonios:** *S* 60, *G* 60.

¹⁰⁰ En el siglo XVIII, José Clavijo y Fajardo se refirió a este soneto de Salazar y Torres como un ejemplo de equívoco, cuyo uso y abuso por parte de los poetas de la época criticó con sentido del humor, llamándolos “insípidas bufonadas” (Clavijo y Fajardo 1763a; 1763b). El Pensador cambió, para efectos de coherencia con su narración, a la interlocutora de estas rimas: “Tienes un pie, Proserpina, que a medirse”.

¹⁰¹ *Pie*: además de la extremidad inferior humana, era una medida, que variaba de región en región, en Castilla equivalía a una tercera parte de una vara y eran aproximadamente 12 pulgadas. También era una medida que se ocupaba para los versos grecolatinos (Real Academia Española 1726, *s. v.* pie; Terreros y Pando 1788) || *Trasunto*: “copia o traslado que se saca del original” (1726, *s. v.* trassunto).

¹⁰² *Punto*: la medida que ocupaban los zapateros para determinar el tamaño del calzado (Terreros y Pando 1788, vol. 3, *s. v.* punto). || *Punto por punto*: “con que se expresa el modo de referir alguna cosa muy por menor y sin omitir circunstancia” (Real Academia Española 1726, *s. v.* punto).

¹⁰³ *Apostolado*: en la religión cristiana, los apóstoles fueron doce hombres escogidos por Jesús para propagar su palabra.

¹⁰⁴ *Grande*: “título de gran honor que sobrepuja a los demas títulos de condes, duques, y marqueses y tiene grandes preeminencias, entre otras se cubre delante del rey” (Covarrubias, *s. v.* ‘grande’) || *Barruntar*: “imaginar o sospechar” (Terreros y Pando 1786, vol. 1, *s. v.* barruntar).

¹⁰⁵ *Sacar el pie del plato* o *sacar los pies de las alforjas*: esta frase se utiliza cuando una persona tímida, callada o introvertida se ha animado finalmente a alzar la voz y, por ende, ha *salido* de su silencio (Real Academia Española 1726, *s. v.* alforja).

¹⁰⁶ Aunque la tradición del pie breve puede rastrearse hasta textos grecolatinos como el *Ars amatoria* de Ovidio (Saracho Villalobos 2013, 1506), en suelo hispánico, se encuentran vestigios en el retrato femenino largo de la Edad Media, que abarcaba de la cabeza a los pies (Manero Sorolla 1999, 550), por ejemplo, en el *Libro de buen*

puntos” (Lasarte 2009, 234); aunque se desconoce la medida exacta de un punto, “cuatro puntos era el tamaño del pie de un niño” (Piqueras Flores 2019, nota 54, 857). En las rimas burlescas, como hemos visto, se invierten los códigos estéticos establecidos, por lo que uno de los rasgos caricaturizantes de los retratos eran, justamente, los pies grandes; esta “deformación hiperbólica del objeto retratado” (2003, 471) es, para Cacho Casal, una de las principales características de las rimas humorísticas hispánicas.

Este soneto de Agustín de Salazar y Torres, como el autoretrato anterior y “Por los hechizos de tus ojos cuando”, es burlesco en su totalidad; es decir, no hay un contraste entre versos graves y jocosos. Salazar hace un retrato desmembrado de Marica, pues sólo describe en términos hiperbólicos su pie. Como ya es costumbre en nuestro autor, utiliza el equívoco como recurso principal de sus rimas; por ejemplo, en el primer cuarteto juega con las polisemias de *pie* y de *punto*; de modo que, por un lado, el pie de Marica mide “cien mil pies” (entendido aquí como medida de longitud) y es tan prolongado que querer saber cuántos puntos tiene (medida zapatería) o querer escribir una descripción detallada (punto por punto) en pies (versos) no podría terminar nunca de retratarse, pues sería “cuento largo y no puede decirse”.

Continuando con el chiste, en el segundo cuarteto Salazar y Torres menciona dos elementos de dos esferas altas de autoridad (la eclesiástica: *apostolado* y la civil: *grande*) para describir al pie de Marica. En primera instancia nos enteramos de una nueva medida: “si bien llega a medirse, / hay un apostolado todo junto”; esto es, mediría el número de los apóstoles: 12 puntos. Además, con otro equívoco, nos dice que es *grande* y juega con el sentido de título nobiliario y el privilegio que este conllevaba: “que delante del rey puede cubrirse”. Sobre estos dos conceptos, los 12 puntos y el juego polisémico de *grande*, llama la atención la semejanza que se encuentra en los versos de Polo de Medina: “Mis pies, para andar cubiertos / por lo que tienen de grandes, / se embarcan en doce puntos, / y algunas veces no caben” (1637, s.p. vv. 61-64).

En la segunda parte del poema, nuestro poeta describe al pie con una enumeración: es muy largo, mide muchos puntos (“Es puntoso”), es deforme, feo y *saca los pies del plato*, es decir, excesivamente largo; esta expresión se relaciona con el pie porque las dimensiones

amor. Este rasgo, también petrarquista, se encuentra en el canon largo de la lírica italiana con Boccaccio, Sannazzaro y Ariosto, aunque Petrarca nunca lo desarrolló (Nieves Muñoz Muñoz 2015, 211).

de éste son tales que se *sale* de su contenedor. Finalmente, en el segundo terceto, admite que sus versos no han hecho más que hiperbolizar el pie de Marica; sin embargo, dice que su exageración se ha quedado corta en comparación al gran tamaño de la extremidad: “todo lo que digo y exagero, / no es, Marica, tu pie, ni aún su zapato”. Aquí como en el primer cuarteto, la longitud del pie vuelve a juntarse con la del poema, volviéndose de cierto modo un escrito autoreferencial, pues los 14 versos del soneto no reflejan de manera icónica su verdadera extensión, se quedan cortos¹⁰⁷.

En conclusión, este poema es sin duda burlesco porque recurre a un elemento ya común en la literatura burlesca hispánica: los pies grandes; Salazar nos presenta un pie que sobresale por su fealdad, desproporción y tosquedad. Además, el buen manejo de sus conceptos y la complejidad de los mismos me permiten decir que, en mi opinión, este soneto es uno de los mejor logrados del poeta; no asombra, entonces, que Clavijo y Fajardo lo tomara como muestra de sus versos para censurarlo. El cierre del soneto es también muy acertado: a pesar de que es el fin del retrato de Marica, no es el fin del pie.

De este modo, hasta aquí podemos decir que Salazar y Torres evidencia un gran dominio del petrarquismo, modelo canónico, así como sus motivos. Asimismo, observamos que los poemas burlescos de nuestro poeta no se perfilan moralizantes ni mordaces, aunque trate tópicos que otros (como Quevedo) ya los hayan trabajado así; por ejemplo, en los poemas de tradición moralizante “En los hechizos” y “Rosa del prado”. Por otro lado, Salazar presenta el tópico del ensueño desde distintas perspectivas: la dama dormida, lo soñado y el poeta insomne; en los tres sonetos de esta temática pudieron apreciarse diversas gamas de la burla, como la develación burlesca delicada en “Apagadas del sol” o la risa más abierta en “Junto a una dulce fuente” — poema, por cierto, en el que le vimos su vena gongorina.

En cuanto a los poemas amorosos, nuestro autor nos deleitó con burlas tanto de motivos literarios como el de morir por amor o el de los ejemplos de amores correspondidos, pero también de referentes más específicos, como fue el caso de la Canción I de Garcilaso en

¹⁰⁷ De igual manera, Salazar y Torres alude al pie de una dama en la décima “Son ojos, cejas, cabello”, donde enumera, sin un tono burlesco, las características de la amada en términos petrarquistas, y también lo termina de modo autoreferencial: “y el pie/ es, como el retrato, breve”. Sor Juana imita esta composición en la décima “Tersa frente, oro el cabello” y lleva a otro nivel la idea del poema autorreferente con la inclusión de un pie quebrado, de modo que el último verso representa icónicamente la pequeñez del pie: “pie tan breve, que no gasta / ni un pie”. Luego, Juan de Celaya imita a la jerónima, pero invierte completamente el tópico en “Calva grande, chica frente”.

“Si a la región a donde el sol no llega”. En los retratos, por su parte, Salazar mostró una gran habilidad para explotar conceptos, fue el caso del tamaño del pie, y la caricaturización ridiculizante, cuando se autoretrata nada agraciado. Los principales recursos son sin duda el equívoco y la ridiculización mediante la exageración y la deformación; esto es, sigue la línea clásica de la risa basada en la *turpitude et deformitas*. Por último, estructuralmente apreciamos dos tipos principales de sonetos: 1. Los que son burlescos en su totalidad y 2. Los que tienen un efecto sorpresa que le revelan al lector “un mensaje inesperado que quiebra sus expectativas” (Cacho Casal 2007, 15) y provoca que se miren con otros ojos (los de ironía) los versos serios antes leídos, mostrando así lo ridículo, absurdo o exagerado de éstos; este tipo de sonetos se caracterizan por tener uno o más choques entre versos graves y burlescos; la introducción de las rimas jocosas que generan el contraste pueden presentarse en el último o los últimos tercetos o sólo en el verso 14; o bien, en el último verso del primer o del segundo cuarteto.

Coplas

El término *copla* ha tenido distintos significados a lo largo del tiempo, por ejemplo, desde los albores del siglo XIX hasta ahora se relaciona con una cancioncilla popular y tradicional (Pedrosa 2006). No obstante, en la Edad Media —son famosas las 40 *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, cada una de las cuales está formada por dos sextillas octosílabas de pie quebrado— y en los Siglos de Oro, el vocablo era un tecnicismo que englobaba varias disposiciones métricas, era incluso sinónimo de *estrofa* (Cascales 1617). Asimismo, con la ola italianizante del siglo XVI, se empezó a hacer la distinción entre coplas castellanas y metros italianos; las primeras hacían referencia, sobre todo, a toda composición estrófica cuyos versos fueran octosílabos (Núñez Rivera 1996, 154).

Las tres coplas burlescas que revisaremos a continuación son cuartetos octosílabos romanceados, es decir, con rima asonante en los versos pares, y las tres tienen un juego de artificio: el acróstico. Cada una es relativamente independiente de las otras, aunque todas hacen retratos literarios. Dos de las coplas pintan a una muchacha fea y la otra a una bellísima; se distinguen en que la copla I y la III describen directamente a la dama con atributos regidos por verbos copulativos; mientras que la copla II se apoya en una narración mitológica para dar a entender la hermosura de la muchacha.

Coplas cuyo arte y cuyo intento declaran las primeras sílabas¹⁰⁸

[11]

COPLA I

Pintando a su dama fea la dice un favor.

*Es fea, negra y horrible
mi enemiga siempre horrenda,
víbora feroz que espanta,
dama con cara de dueña¹⁰⁹.*

¹⁰⁸ **Testimonios:** S 112, G 112 ¶ **Copla I, 4** om. de G.

¹⁰⁹ *Dueña:* “mujer de distinción que sirve en palacio, señora que tiene la propiedad de algo o mujer que ya no es doncella” (Terrerros y Pando 1787, vol. 2, s. v. dueña).

[12]

COPLA II

Pintándola hermosa la dice un disfavor.

Mostró su beldad la Aurora,
trenzas desatando, y luego,
como vio a Dafne, corrida¹¹⁰
nació luz y murió hielo.

[13]

COPLA III

Pintándola fea y la favorece.

Es tonta, puerca, bellaca,¹¹¹
digna de que la aborrezcan,
vivaz, zahareña, falsa,¹¹²
nada hermosa y toda fea.

Durante el siglo XVII y el XVIII en España y la Nueva España proliferaron los juegos de ingenio de la poesía visual, se hacían acrósticos, laberintos, tautogramas, centones, versos retrógrados, plurilingües, en eco; o bien, se combinaban varias formas. Los certámenes poéticos, las celebraciones religiosas y políticas, así como los arcos triunfales eran acontecimientos llenos de vida cultural y artística que favorecían este tipo de composiciones ultrabarrocas¹¹³. En estos eventos se retaba la habilidad de los poetas para conjuntar la imagen gráfica con los versos; así, una característica importante de este tipo de poesía era, justamente, el aspecto visual, al que se privilegiaba frente al auditivo: “[son escritos en los que] tiene gran importancia la tipografía; no son recitables, ni mucho menos cantables: se hacen para deleite de los ojos” (Cruz 2017, 248, en nota):

En la Nueva España, el entrelazado de los oficios de la pluma y el pincel era particularmente armonioso y el discurso pictórico-literario, cosa de todos los días: recordemos la muy vasta y difundida tradición emblemática, los suntuosos y públicos festejos —con sus arcos triunfales, sus piras, sus jeroglíficos—, o la utilización de imágenes para la evangelización de los indígenas. Todo lo anterior, aunado a una poética del ingenio característica del Barroco, propiciaba que los autores llevaran el poema hasta las últimas consecuencias (Gutiérrez Reyna 2014, 8).

¹¹⁰ *Correrse*: “avergonzarse” (Real Academia Española 1726, s. v. correrse).

¹¹¹ *Bellaco*: “[de] condición perversa y dañada” (Real Academia Española 1726, s. v. bellaco).

¹¹² *Zahareño*: “espantoso, cerril, feroz, intratable, esquivo, desdeñoso, reservado” (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. zahareño).

¹¹³ Término tomado de Alatorre (Cruz 2017, 248) y Gutiérrez Reyna (2018, 106).

A partir del siglo XVII y hasta bien entrado el XVIII se fue intensificando la estética barroca del artificio, se hacían poemas de acrósticos simples, como las coplas de Salazar y Torres, pero también había acrósticos forzados, dispuestos casi como caligramas¹¹⁴; o bien dibujos realmente elaborados dejando poco lugar a los versos; pero aún más, las imágenes incluso llegaron a sustituir a las palabras, creando mensajes ocultos en los romances mudos (Caramuel Lobkowitz 1663, 177–97; Pichardo Niño 1996, 54 y ss.).

La estética de la poesía visual respondía a nuevas inquietudes poéticas de la élite letrada, donde la forma era de gran importancia. Esta poesía no siempre ha sido vista con buenos ojos por la crítica (Tenorio 2008, 234; Carmona Tierno 2013, 47); usualmente, se le acusaba de una excesiva influencia gongorina tendiente a complejizar los versos. Sin embargo, fue una estética que cobró vida propia, pues Góngora nunca hizo centones de sus rimas ni creó artificios visuales de este tipo.

Las tres coplas de nuestro poeta tienen acrósticos, es decir, poemas cuyas letras iniciales (acrósticos), intermedias (mesóstico), finales (teleóstico) o diagonales (diagnóstico) de cada verso forman otro mensaje al leerse de manera vertical¹¹⁵. En la primera y la tercera copla (“*Es fea, negra y horrible*” y “*Es tonta, puerca, bellaca*”), se leen retratos paródicos de la dama que subvierten el código petrarquista: no es blanquísima, hermosa y de alta procedencia; por el contrario, es “*negra y fea*”, “*víbora feroz*”, “*tonta, puerca, bellaca*”, “*zahareña [y] falsa*”. El retrato es burlesco porque utiliza adjetivos contrarios al canon —en vez de tener el cutis blanco es negro, en vez de ser hermosa es fea— y porque usa epítetos que la dibujan grotescamente, como “*puerca*”. Si en el retrato petrarquista el poeta sublima a la amada, en el burlesco la caricaturiza degradándola, esta dama es de condición perversa, no se asea y no es honesta. Además, es tan “*horrenda*” que su aspecto espanta a las recatadas señoras y merece ser aborrecida.

¹¹⁴ Es el caso de las décimas acrósticas y forzadas del certamen poético de 1747 publicado bajo el título de *Coloso elocuente*. En los acrósticos de estas rimas se lee “*Augusto coronado del sol*” y su disposición simula el astro.

¹¹⁵ Salazar recurre a estos juegos de ingenio en otra composición de su *Cítara*. Se trata de un romance en el que se lee también un romancillo “*DEIdad SAbe aL sol narcisa*” (Salazar y Torres 1681, 159–60), que no incluyo aquí por no ser predominantemente de carácter burlesco, aunque sus últimas cuartetas son bastante pícaras y sugerentes, como lo señala Gutiérrez Reyna en su muy bonita edición de poesía visual novohispana (2014, 25): “*el dIos CON SVS TRistES quexas / apOYOS busca en su aljaua, / por si a EL BLANCO DEL arpón / le alientAN TAN DuRAs ansias. / LO DEMÁS, que OCVLTO zela / narcisa, Y QUE SE RECATA, / DE QVALQVIERA TOMO se haze / un cielo Y QVALQVIERA BASTA*”.

El juego particular de los acrósticos en estas coplas consiste en que Salazar y Torres invierte el sentido de lo que están diciendo sus versos, para ello ocupa, como señala el epígrafe, la primera sílaba de cada uno. Leídos de corrido, los versos de la primera y tercera coplas hacen un retrato paródico de la dama; pero en los acrósticos se lee que “es mi vida” y “es divina”. Se observa cómo “el intrincado concepto, la imagen dificultosa han cedido completamente al imperio de la forma” (Gutiérrez Reyna 2018, 112), pues las cuartetas no sobresalen por su alto grado de complejidad; al contrario, están construidas a partir de la acumulación de atributos. En la poesía visual, lo más importante era el aspecto formal, en el caso de las coplas de Salazar, es el acróstico el juego de artificio que le sirve a nuestro poeta para generar el contraste burlesco entre los dos retratos.

Por su parte, la segunda copla, “*Mostró su beldad la Aurora*”, sobresale por el tono grave de sus versos, el cual se opone al burlesco del acróstico. A diferencia de las coplas I y III, la segunda tiene un concepto más definido e, incluso, forma una bella imagen en el último verso: la hermosa Aurora sale al amanecer, los rayos de luz que la acompañan son como sus cabellos dorados, mas luego, ante la belleza sublime de la ninfa Dafne, la Aurora impactada y avergonzada, se vuelve rocío: “nació luz y murió hielo”.

En el mensaje secreto del acróstico, también formado con la primera sílaba de cada verso, se lee “Mostrencona”, así “se llama al que no tiene casa, ni hogar, ni señor o amo conocido” (Real Academia Española 1726, s. v. mostrenco). Es decir, si las rimas de corrido describen una bellísima dama, en el artificio Salazar muestra la ridiculización de la dama al señalar su carácter andrajoso; de modo que “el artificio [se convirtió en el] vehículo de la burla” (Tenorio 2008, 238). Como en las coplas anteriores (I y III), se invierte el sentido de la imagen; aunque aquí semánticamente ‘mostrenco’ no sea el opuesto de ‘bello’, sí connota un aspecto de fealdad y abandono, por su condición de vagabunda.

Como pudimos notar, en sus coplas Salazar y Torres se apoya en distintos elementos para hacer sus rimas hilarantes, por un lado, hace una ridiculización abierta en las coplas I y III, con el retrato antipetrarquista de la amada en una lectura normal, es decir, de corrido; por otro lado, el autor hace una caricaturización artificiosa de la dama en la copla II, mediante el acróstico, en el cual con un solo atributo “mostrencona” subvierte el mensaje de toda la estrofa. En suma, nuestro poeta en las tres coplas sabe aprovechar el juego de artificio del

acróstico para dotar de fuerza al chiste generado por el contraste entre el retrato y el antiretrato de su ninfa.

Redondillas

La redondilla es una forma estrófica compuesta de cuatro versos octosílabos, el metro más antiguo del castellano que se remonta a las jarchas mozárabes de los siglos XI y XII y que no perdió uso con la llegada del metro endecasílabo italianizante; su rima puede ser asonante o consonante y se presenta de la siguiente manera: el primero con el tercero y el segundo con el cuarto; o abrazada: el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Los poetas de los Siglos de Oro fueron buenos usuarios de esta forma estrófica, cuya estructura permitía hacer composiciones extensas de temas diversos: amorosos, prosopografías o de corte más narrativo. Salazar y Torres escribió cuatro redondillas burlescas; a continuación, las presento en un orden distinto al de Vera Tassis; las agrupo, como los sonetos, temáticamente: primero expongo, “Cuál fue antes defender”, una disertación académica en la que se cuestiona qué malestar sufrió primero un estudiante, si la sarna o el hambre; luego, dos retratos jocosos, “De sastre siendo letrado” y “En dos retratos muy buenos”; y, finalmente, “Musa ponte pedorreras”, una reflexión y cuestionamiento sobre la concepción idealizada del amor de la tradición dominante.

REDONDILLA DE UNA DISERTACIÓN ACADÉMICA

Las siguientes redondillas fueron compuestas para una academia literaria¹¹⁶. Nuestro autor participó en varias de ellas, como hemos dicho que observó ya Julio Cejador y Frauca, con una clara exageración: “Su nombre se halla en todas las academias y certámenes de su tiempo” (1916, 5:207). Ares Montes asegura que el virrey Alburquerque, protector de nuestro poeta, muy probablemente mantuvo una academia en palacio, donde Salazar debió haber tenido la oportunidad de lucirse (Ares Montes 1961, 285); por otro lado, Martha Lilia Tenorio expone que la mención más antigua que ella ha encontrado de una academia está en el epígrafe de “Volaba el pensamiento generoso” de nada más y nada menos que de nuestro

¹¹⁶ Las academias literarias eran espacios donde se congregaban los letrados de la época para escribir, a veces con seudónimos, sus versos. Las sesiones podían ser periódicas o bien ser congregaciones efímeras, de ocasión, y se hacían al amparo de un mecenas. Los miembros de las academias ocupaban cargos específicos, había: un presidente, asistentes, fiscal, conciliario, secretario y un portero, aunque podía variar de academia a academia; cada uno tenía una función específica, por ejemplo, los asistentes junto con el presidente se encargaban de poner un tema o asunto y una forma poética para que los participantes, llevaran a la sesión siguiente sus composiciones, siguiendo esos parámetros. Por otra parte, si bien en las colonias americanas había congregaciones literarias, las academias se consolidaron tardíamente, en el siglo XVIII; de la Nueva España se conocen tres: una en Valladolid (Morelia) (ca. 1717-1723), en torno a fray Juan de la Anunciación; otra llamada Guadalupana, creada y presidida por fray Juan Antonio de Segura y Troncoso (1680-1741) y, por último, la Academia de la Encarnación y San José (s.XVIII) (Tenorio 2008, 234-236; Cañas 2012).

Salazar, donde se lee: “Oración que escribió el autor siendo presidente de una Academia” (Salazar y Torres 1681, 24–33); sin embargo, no se sabe el nombre de la asociación, ni de qué lado del Atlántico se congregó; sin embargo, la estudiosa afirma que aunque el autor regresó a España en 1660, donde seguramente asistió a academias, hay nombres en el poema que podrían sugerir eruditos novohispanos (Tenorio 2008, 235); no obstante, hay que tener en consideración que lo más probable es que la academia del duque de Alburquerque en la Nueva España a la que acudió Salazar, haya sido presidida por el virrey y difícilmente por nuestro autor. Pero pasemos a la composición que aquí nos toca:

[14]

*Asunto jocoso que se dio al autor en una Academia y se explica en las mismas.*¹¹⁷

REDONDILLAS

Cuál fue antes, defender
hoy por asunto me han dado:
la sarna en un licenciado
o la gana de comer.

5 Cierto me llegó a enojar
el asunto, y no empezara,
si el refrán no asegurara
lo del comer y el rascar.¹¹⁸

10 Ambas partes de experiencia
nos arguyen cosas nuevas,
ambas tienen buenas pruebas,
y ambas prueban de paciencia.

15 Si es que a la sarna me asomo,
y pregunto si es primera,
lo que el hambre nunca hiciera,
respondiera al punto: “y como”.

20 Y si al hambre de estudiantes
“¿cuál fue antes?”, pregunto yo,
como nunca los comió,
responde que su hambre es antes.

 Dice la sarna severa:
“cuando a rascarse hace instancia

¹¹⁷ **Testimonios:** S 112, G 112 ¶ 3 de un G.

¹¹⁸ Se refiere al refrán “el comer y el rascar todo es comenzar”, el cual alude a que nada más es cuestión de empezar a comer para hacer hambre; o bien, que cuando se tiene comézón, nada más uno comienza a rascarse y ya no puede parar (Correas 1906).

- del sujeto de sustancia
yo soy materia primera”.
- 25 Y puesta en igual romana,¹¹⁹
la sentencia queda ambigua,
y al hambre, por más antigua,
me inclino de buena gana.
- 30 El ser última la astuta
sarna se puede inferir
de ver que viene a servir
siempre de postre la fruta.¹²⁰
- 35 Antes de hambre nadie niega
cosa alguna haber podría,
que ésta dicen que se cría,
pero la sarna se pega.
- 40 Y en la niñez este afán
fue cierto en el licenciado,
pues que nunca su cuidado
llegó al *pe a ene, pan*.¹²¹
- De razones un enjambre
trajera y por brevedad,
prueba aquí su antigüedad,
que el rey que rabió fue de hambre.¹²²
- 45 Y si esta razón no encarna,
dicen autores bastantes,
que el hambre de estudiantes
es más vieja que la sarna.¹²³

En las academias, como hemos dicho, era común buscar poner en aprieto a los poetas para ver cómo salían airosos de situaciones comprometedoras (Cañas Murillo 2012, 12); así en estas redondillas Salazar debe dilucidar sobre el asunto chusco que le fue asignado, situación

¹¹⁹ *Romana*: era una báscula para pesar objetos, cuyos brazos eran desiguales, el izquierdo era corto y el derecho más largo (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. romana; Real Academia Española 1726).

¹²⁰ Confieso que no entiendo del todo a qué se refiere en esta redondilla. Tal vez, la relación de *últimas* entre la sarna y la fruta está en la sarna en cuanto que aboga que es primera que el hambre y en la fruta respecto a los platillos de una comida, porque se puede comer como postre. Asimismo, se le llama sarna a un hongo que les sale a las frutas (Real Academia Española 2019, s.v. sarna) || *Picarse*: “ofenderse, enfadarse o enojarse, provocado de alguna palabra o acción ofensiva o indecorosa” (Real Academia Española 1726, s.v. picarse).

¹²¹ *Pe a ene, pan*: método de deletreo que se usaba en las cartillas para enseñar a leer.

¹²² *Acordarse o ser del tiempo del rey que rabió*: expresión que señala que algo es verdaderamente viejo (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. rabiarse; Real Academia Española 1726).

¹²³ *Más antiguo o viejo que la sarna*: frase utilizada para hacer referencia a lo muy antiguo de alguna cosa (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. sarna). Como nota curiosa, el *Diccionario de Autoridades* pone esta redondilla de Agustín de Salazar y Torres como ejemplo de la expresión.

que plantea en las redondillas iniciales: “Cuál fue antes, defender / hoy por asunto me han dado: / la sarna en un licenciado / o la gana de comer”. En su poema se aprecian, al menos, tres recursos importantes del estilo burlesco: 1. Su punto de partida (la sátira del estudiante) 2. El uso de refranes y coloquialismos 3. La reformulación de un asunto grave (el método del deletreo), que sacado de contexto adquiere otro sentido y tono.

Después de plantear el tema, Salazar alude a la sabiduría popular del refrán “El comer y el rascar todo es comenzar” para contarnos cómo a pesar del fastidio que sintió inicialmente con el asunto encomendado, rápidamente lo resolvió, pues nada más necesitó empezar a versificar y las ideas le fueron llegando. La disertación comienza en las redondillas cuarta y quinta, en cada una de las cuales le pregunta directamente a la sarna y al hambre si son ellas las más viejas. Cuando cuestiona a la sarna, ésta le responde que además de ser más antigua, ella hace algo que el hambre no logrará nunca: comer, pues es una enfermedad que se acaba la piel de sus víctimas: “Si es que a la sarna me asomo, / y pregunto si es primera, / lo que hambre nunca hiciera, respondiera al punto: y como”. A continuación, es el turno de interrogar directamente al hambre: “Y si al hambre de estudiantes / “¿cuál fue antes?”, pregunto yo, / como nunca los comió, / responde que su hambre es antes”; aquí Salazar y Torres hace un razonamiento ridículo a partir de un equívoco de sentidos, si bien el “hambre de estudiantes” se entiende como el hambre que los alumnos sienten, también es el deseo o apetito de comerse a los estudiantes; de este modo, lo que dice el poeta haciendo una prosopopeya es que el Hambre es anterior porque ella siempre ha estado, pues incluso no se ha comido a los escolares, aunque se le apetezcan.

Redondillas más abajo, después de que Salazar se burla del vocabulario escolástico de argumentación de la sarna (“materia primera”, “sujeto”, “instancia”), para afirmar que en provocar comezón a sus víctimas no hay nadie mejor que ella, nuestro autor parece empezar a decantarse por declarar de mayor antigüedad el hambre, cuando con un oxímoron “igual romana” sopesa metafóricamente los supuestos argumentos: “Y puesta en igual romana / la sentencia queda ambigua / y al hambre, por más antigua / me inclino de buena gana”. Sin embargo, sigue el debate, porque los estudiantes no nacen con hambre, pero tampoco con sarna, por lo que antes de ellas “cosa alguna haber podría”, ya que la primera “se cría” y la segunda se contagia.

En otro aspecto, incluir refranes o dichos en la literatura hispánica era algo común desde la Edad Media. Los autores de los Siglos de Oro, y antes los humanistas, gustaron de esta práctica, aunque con distintos fines: podían ser moralizantes, de crítica lingüística, o bien un elemento más de la comicidad verbal, como es el caso de Salazar; en realidad, en la literatura del Barroco los refranes solían encontrarse en escritos burlescos y no en los de tono grave (Yndurain 1955, 111; Arellano Ayuso 1997, 15–16). Salazar y Torres logra darle un aire jocoso a las redondillas con tres expresiones coloquiales: la primera, ya mencionada, es “comer y rascar”; la segunda está en la redondilla décimo primera, donde concluye que el hambre de los estudiantes es más vieja que la sarna, mediante una referencia a la expresión: “acuérdesse del rey que rabió”. En este caso, el poeta hace una interpretación *ad hoc* de dicha expresión: “el rey que rabió fue de hambre”. Coloca en la redondilla final la tercera y última frase coloquial, “ser más viejo que la sarna”: “el hambre de estudiantes / es más vieja que la sarna”. La frase comparativa queda muy adecuada, casi como si a partir de ella el poeta hubiera hecho el poema: la sarna es antigua, pero el hambre lo es mucho más. Salazar y Torres refuerza la conclusión a la que ha llegado remitiendo a otros escritores como su respaldo de autoridad: “dicen autores bastantes, / que el hambre de estudiantes / es más vieja que la sarna”. En la época aurisecular era un lugar común, sobre todo en la literatura picaresca, asociar al hambre y a la sarna como condiciones intrínsecas del estudiantado y, por tanto, formaban parte del retrato caricaturesco estudiantil:

yo pasaba una vida de estudiante sin hambre y sin sarna, que es lo más que se puede encarecer para decir que era buena; porque si la sarna y la hambre no fuesen tan unas con los estudiantes, en las vidas no habría otra de más gusto y pasatiempo, porque corren parejas en ella la virtud y el gusto, y se pasa la mocedad aprendiendo y holgándose (Cervantes Saavedra 2001, 249v).

Por último, Salazar y Torres saca un elemento de su contexto serio y le da un uso burlesco. Adapta el método del deletreo, que se usaba durante el siglo XVI y XVII para aprender a leer, a la circunstancia chusca del poema: “Y en la niñez este afán / fue cierto en el licenciado, / pues que nunca su cuidado / llegó al pe a ene, pan”. En las cartillas de enseñanza se presentaba el alfabeto seguido por sílabas de dos y luego de tres letras, organizadas según el orden vocálico, había desde el *ban, ben, bin, bon, bun hasta el zan, zen zin, zon, zun*. La metodología del deletreo a la que hace referencia Salazar y Torres consistía en que “al ver ‘ban’ el estudiante decía «be, a, ene. Ban»” (Estrada Tanck 1997, 54). Así, el “pan” de nuestro poeta es una de las palabras monosílabas presentes en estas cartillas que el alumno tenía que

deletrear del mismo modo que lo explicita en el verso. La mayoría de las sílabas de la cartilla no tenían significado por sí mismas, pero ésta en particular sí: es, además de una sílaba aislada, el alimento que el estudiante no puede conseguir.

En el poema puede apreciarse que las argumentaciones que Salazar plantea para probar la antigüedad de la sarna y del hambre no son fuertes ni convincentes; no obstante, esto contribuye a lo ridículo y burlesco de la composición. Además, la tarea que le fue impuesta era difícil, porque tenía que partir de dos irrevocables características de todo estudiante universitario. Por ello, lo realmente importante era salir bien librado del asunto; en este sentido, me parece que Salazar y Torres sale airoso de la situación, para lo cual se apoya en reformulaciones de expresiones que estaban en el hablar y en el hacer de todos los días, como los varios refranes.

REDONDILLAS DE RETRATOS JOCOSOS

Como hemos visto, la tradición del retrato femenino literario puede rastrearse hasta textos medievales, época en la cual se forjó el canon de retrato largo¹²⁴, que era mucho más minucioso que el petrarquista —del cual hemos hablado anteriormente en los sonetos y las coplas—. El retrato largo exponía a la bella de modo descendente, “se describían primero los cabellos, después la frente, luego las cejas y el entrecejo, los ojos, las mejillas y su color, la nariz, la boca, los dientes, la barbilla, el cuello, la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle, el vientre, las piernas y los pies” (Manero Sorolla 1999, 550).

En los Siglos de Oro, como sabemos, predominó la imaginaria petrarquista, sus cultivadores tenían predilección por el retrato breve, que se focalizaba muchas veces en el rostro (cabello, frente, cejas, ojos, mejillas, boca)¹²⁵; o bien, dedicaban poemas a partes del cuerpo desarticuladas, por ejemplo, la mano o el pie, como vimos en el soneto salazariano “Tienes un pie, Marica, que a medirse”. Sin embargo, el tipo medieval de retrato no desapareció, y en los años áureos siguió existiendo la descripción del cuerpo completo de la bella. Así como el soneto fue la composición ideal para el retrato corto, para el largo se ocuparon estructuras que permitían una mayor extensión: las silvas, los tercetos encadenados,

¹²⁴ Ejemplos de éstos son los de la reina Talectrix del *Libro de Alexandre*, María Egipcíaca, la dueña del *Libro del buen amor* y las serranas del marqués de Santillana, entre otros (Manero Sorolla 1999, 550–52; 2005, 255).

¹²⁵ Un cambio importante del paso del retrato medieval al petrarquista fue la fijación de los colores: blanco (la piel de la frente, la mano, el cuello, los brazos), amarillo (el cabello), rojo (los labios) rosa (las mejillas).

las canciones, los romances o las redondillas, como es el caso de los dos de Salazar y Torres que veremos a continuación. El primero es la descripción de una dama en términos –o en metáfora– de sastrería, y el segundo un retrato petrarquista más tradicional que se entrelaza con un autoretrato burlesco.

[15]

*A una mondonga que llamó sastre a un letrado y él la retrata con los términos mas adecuados.*¹²⁶

REDONDILLAS

De sastre, siendo letrado,
hoy tu lengua me dibuja,¹²⁷
y aunque es oficio de aguja,
no por eso me he picado.¹²⁸

5 Sólo por no desmentir
 tu dictamen engañoso,
 Isabel, será forzoso
 el cortarte de vestir.¹²⁹

10 Hoy en ser tu sastre anhela
 mi deseo interesado;
 pero, niña, ten cuidado,
 porque me ha de sobrar tela.

15 Pero no me has de obligar
 a que vista tu cabeza,
 pues si es el pelo la pieza
 no tengo de qué cortar.

¹²⁶ **Testimonios:** S 106, G 106 ¶ 28 una pestaña G.

¹²⁷ En los siglos XVII y XVIII llamar “sastre” a un letrado era un insulto, pues se hacía alusión a que el susodicho vivía de telas ajenas, es decir, tomando ideas de un lado y de otro, sin producir nada original: “Y tampoco repruebo muchos libros que oi vemos, donde no son Autores los que así se apellidan, sino sastres que zurzen quanto han sisado [sisar: hacer un corte pequeño; pero también hurtar] a los vestidos ajenos” (Pérez de Ledesma 1985, 56). Esta relación la evidencia también sor Juana en sus ovillejos “Y así andan los poetas desvalidos, / achicando antiguallas de vestidos; / y tal vez, sin mancilla, / lo que es jubón, ajustan a ropilla, / o hacen de unos centones / de remiendos diversos, los calzones; / y nos quieren vender por extremada / una belleza rota y remendada” (2017, vv. 87-94). En un sentido semejante circulaba el refrán “cien sastres, cien molineros y cien tejedores, son trescientos ladrones”. Véase también la expresión *cajón de sastre*: “se dice de un hombre que en erudición y ciencia es un cuezo, de modo que tiene las especies y literatura sin orden [...]. Estos suelen ser los medio eruditos que leen muchos rótulos y saben los nombres de muchos autores sin más ciencia de ellos” (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. sastre).

¹²⁸ La primera redondilla de este poema, como el soneto “Tienes un pie, Marica, que a medirse”, también se encuentra en la censura de Clavijo y Fajardo “Sobre los equívocos de los poetas” (Clavijo y Fajardo 1763a; 1763b) || *Picarse*: “Encenderse, resentirse” y también “ofenderse, enfadarse o enojarse, provocado de alguna palabra o acción ofensiva o indecorosa” (Real Academia Española 1726, s. v. picarse).

¹²⁹ *Cortar de vestir*: si bien es cortar y coser vestidos, también “se toma por murmurar y decir mal de alguno” (Real Academia Española 1726, s. v. cortar).

20 Que gala al uso no saque
tu frente, es justa porfía,
porque un jaque la vestía,
y ya la ha faltado el jaque.¹³⁰

De tus cejas mi desvelo
se ha atrevido a cortar,
porque pueden denunciar
a quien corta contra pelo.

25 Te juro que es cosa extraña
lo que en tus ojos divulgo,
pues como están con repulgo¹³¹
no se les ve la pestaña.

30 Si tienes cuñada o suegro,
sin duda que a estos les toca
vestir tu nariz y boca,
porque siempre andan de negro.

35 En tu garganta desmaya
mi ejercicio y con razón,
y es porque en ella el jabón¹³²
siempre ha sabido hacer raya.¹³³

40 Al mirar tu talle, absorta
mi pasión, toma a su cargo,
porque no peca de largo,
vestirle de felpa corta.

Conozco que con trabajo
tus manos he de adornar,
porque, aunque saben hablar,
tienen lengua de estropajo.¹³⁴

45 Como no es descomedida
tu atención, no he visto el pie,
aunque en vestirle bien sé
que para él no habrá medida.

¹³⁰ *Jaque*: “peinado liso que estilaban las mujeres [...] con que cubrían la mitad de la frene” (Real Academia Española 1726, s. v. xaque); pero también “hombre anciano y entre gitanos, lo mismo que rufián” (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. jaque).

¹³¹ *Repulgo*: un pliegue o dobladillo que se le hace a alguna tela (Real Academia Española 1726, s. v. repulgo).

¹³² *Jabón de piedra o de sastre*: era una especie de tiza que servía para marcar líneas a modo de guía en las piezas de tela que se fueran a cortar (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. jabón).

¹³³ *Hacer raya*: “Aventajarse y señalarse entre otros” (Correas 1906, s. v. hacer raya).

¹³⁴ *Lengua de estropajo*: frase lexicalizada que hace referencia a aquellas personas que cuando hablan balbucean y no se les entiende (1726, s. v. estropajo).

Perdona que mi cuidado
 obrar mejor no ha podido,
 pero bien sé que el vestido,
 Isabel, te está pintado.

En estas redondillas, Agustín de Salazar y Torres hace un retrato de tipo largo, en el que en orden descendente describe el pelo, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, la boca, el cuello, el talle y los pies; sólo se omiten las mejillas y los brazos. La *descriptio puellae* del poeta sigue, por un lado, la tradición del retrato femenino; pero, por otro lado, se sale de lo convenido, pues como en todo retrato burlesco, aquí la dama en cuestión se distingue no por su deslumbrante belleza petrarquista (no hay mención del color blanco de su piel o del Ofir de sus cabellos, ni los labios de coral ni las mejillas de abril), sino por su fealdad; esta dama, propone originalmente Salazar, tiene las cejas despeinadas, carece de pestañas y está calva “si es el pelo la pieza / no tengo de qué cortar”.

El epígrafe nos informa que la composición se hizo a partir de una anécdota: una mondonga, como se les decía a las damas de palacio, y burlescamente a “otras o muy gordas o poco limpias” (Terreros y Pando 1787; Arellano Ayuso 2019a, 1:371), llamó despectivamente “sastre” a nuestro autor con el fin de injuriarlo, por lo que él decidió mostrar su oficio de letrado haciéndole un retrato, mas para no desmentirla (y al mismo tiempo vengarse) utilizó léxico de la sastrería¹³⁵. Me parece significativo señalar que, dentro de la obra lírica burlesca del autor, las redondillas “De sastre, siendo letrado” no son burlescas del tipo parodia literaria como las rimas que hemos leído hasta ahora, pues su blanco es extratextual: es una persona de carne y hueso. Son unos de sus versos más picantes, en cuanto a que hace una burla en el sentido de atacar a alguien, de mofarse; aunque él asegura, quizá irónicamente, escribir sin resentimiento (“y aunque es oficio de aguja / no por eso me he picado”), se percibe su molestia a lo largo del poema. No escribe una caricaturización de una dama por mero ejercicio poético o entretenimiento lúdico, sino porque está ofendido.

El poema sigue una estructura clara, la primera, segunda y tercera redondillas son la introducción al retrato, donde comienza el equívoco: “De sastre, siendo letrado, / hoy tu

¹³⁵ En los Siglos de Oro, sobre todo en la época barroca, era común hacer poemas “en metáfora de” alguna disciplina; este juego estilístico era característico del conceptismo sacro desde el siglo XVI pero se intensificó durante el Barroco. Sor Juana, al igual que León Marchante, fue partidaria de hacer algunos villancicos, por ejemplo, a san Pedro Apóstol (1677) en metáfora de lógica, gramática, retórica o de esgrima (Tenorio 1999, 97; 2002, 546).

lengua me dibuja” y narra lo que hará a continuación “será forzoso el cortarte de vestir”, es en esta parte en la que, con ayuda de la polisemia, confiesa la intención de sus versos, pues si bien dice irónicamente que le hará un vestido, también busca dejarla mal parada; continuando con sus equívocos expresa que tiene mucha tela de donde cortar: “pero, niña, ten cuidado / que me ha de sobrar tela”. El retrato de Isabel ocupa de la tercera a la doceava redondillas y, por último, dedica la redondilla final para hacer su cierre: “bien sé que el vestido, / Isabel, te está pintado”.

En este retrato se oyen ecos de tópicos conocidos en la poesía burlesca a los que ya me he referido, como el del pie grande “no he visto el pie, / aunque en vestirle bien sé / que para él no habrá medida”. Pero también hay notas originales, como las cejas despeinadas, los ojos fruncidos (“con repulgo”) o la calvicie de la mujer. Asimismo, en oposición a la blancura del cutis petrarquista, Isabel es de piel morena: “vestir tu nariz y boca, / porque siempre andan de negro”. Continuando con el nada favorable retrato, la dibuja con talle de “felpa corta”, para decir que no era nada esbelto y delicado, como dictaba el canon. Luego sus manos no eran de cristal ni embelesaban a amantes, sino que eran torpes y tan rasposas que parecían “estropajos”.

En mi opinión, este retrato burlesco de la mondonga Isabel está muy bien logrado, pues Salazar y Torres demuestra buen manejo de un recurso típico de la poesía burlesca que ya le hemos visto en repetidas ocasiones: las dilogías o el uso de equívocos, en este caso centrados en el vocabulario de la sastrería. Es un poema escrito en un tono distinto al resto, que nos permite ampliar el perfil burlesco de nuestro autor, que tiende a lo paródico, pero que aquí dirige sus ridiculizaciones a un ser extraliterario y, además, no es tan mesurado, por ejemplo, cuando habla de la frente, que debería estar vestida de *gala* puesto que es una dama noble, aprovecha él también para atacarla e injuriarla sutilmente diciéndole que era la querida o daifa de un jaque, en germanía: un rufián, que es quien le daba sus ricos vestidos: “Que gala al uso no saque / tu frente es justa porfía, / porque un jaque la vestía”.

*Pidió a D. Agustín una dama le diese un retrato suyo y él se lo envió incluyendo en él el de la misma dama.*¹³⁶

REDONDILLAS

- En dos retratos muy buenos
ahora, Cintia, verás,
que eres linda, por lo más,
que soy feo, por lo menos.
- 5 Primero tu rostro admiro,
para pintarme fiel,
no es mucho, pues eres el
espejo en que yo me miro.¹³⁷
- 10 Tu belleza delicada,
con intrépida osadía
empiezo, porque la mía
es una cosa acabada.
- 15 Tu cabeza en bellos rizados,
con el color más extraño,
el pelo tienes castaño,
y yo tengo el pelo erizados.
- 20 Tu frente blanca y serena
entre todas se señala;
pero que la mía es mala
digo, y sobre eso, morena.
- 25 Yo no dudo que es hermosa
tu nariz, por aguileña,
por graciosa, por pequeña,
mas la mía es mucha cosa.
- 30 Las mías y tus mejillas
son en el color trocadas,
pues las tuyas son rosadas,
y las mías amarillas.
- Tus ojos me han igualado,
con las saetas que tiras,
pues tú, atravesando miras,
y yo miro atravesado.¹³⁸

¹³⁶ **Testimonios:** S 105-106, G 105-106, T 513-515.

¹³⁷ *Mirarse en uno como en su espejo:* “locución expresiva de grande cariño y amor que a otro se tiene” (Real Academia Española 1726, s. v. espejo).

¹³⁸ *Atravesado:* “se dice por el que no tiene fijos los ojos y los vuelve ocultando las niñas, de modo que le falta poco para ser bizco” (Real Academia Española 1726, s. v. atravesado).

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

Temiendo de ojo molestia
 en tu mano celestial,
 traes una higa de cristal,¹³⁹
 yo una de la gran bestia.¹⁴⁰

40 Con cintura delicada
 se ajusta a todo tu talle,
 al mío no hay que tocallo,
 porque él no se ajusta a nada.

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

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

55 El aseo en tu hermosura
 incentivo es del deseo,
 yo también tengo mi aseo
 pero callo, que es basura.

Para los descansos y ocios
 allá dentro en lo demás,
 tú tus negocios tendrás,
 y yo tengo mis negocios.

60 Ya estás pintada, tal cual,
 mas así me dé Dios vida,
 que eres bella y entendida,
 pero yo hermoso animal.

¹³⁹ *Higa*: “especie de amuleto supersticioso con que los gentiles pensaban librarse del mal de ojo”, tenía forma de un puño cerrado con el pulgar saliendo entre el dedo índice y el de enmedio (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. higa).

¹⁴⁰ *Gran bestia*: “animal que en su figura parece un mixto de camello y venado, y tan corpulento como un caballo muy abultado. La cabeza es grande y también las orejas, y el bezo superior es tan largo que pastar le embaraza y come andando hacia atrás: tiene corta cola y las uñas hendidas” (Real Academia Española 1726, s. v. bestia). A la uña de este cuadrúpedo “se le atribuían propiedades curativas contra la gota coral o la epilepsia” (Arellano Ayuso 1990, 197).

En estas rimas pueden apreciarse dos retratos de canon largo, que si bien siguen el orden descendente hay un ligero quiebre en la *dispositio*, ya que describe los ojos después de la nariz y de las mejillas, no a continuación de la frente. Según se lee en el epígrafe, este poema surgió a partir de la petición que hizo una dama para conocer al poeta, oportunidad que el autor toma para burlarse de sí mismo y enaltecer a su interlocutora. Como en las redondillas precedentes “De sastre, siendo letrado”, la estructura de las rimas se divide en introducción (1-3), desarrollo (4-15) y cierre (16). En la introducción, expone la dinámica contrastiva entre los retratos que llevará a cabo en el resto del poema “que eres linda por lo más, / que soy feo por lo menos”. Su imagen está hecha en oposición a la de Cintia, la cual sigue la estética dominante; por tanto, la sección burlesca de las redondillas es, en esencia, antipetrarquista y ocupa lugares comunes propios de la literatura burlesca, como la nariz y pies grandes; así, si ella es blanca; él, moreno: “Tu frente blanca y serena / entre todas se señala; / pero que la mía es mala, / digo, y sobre eso morena” (versos 17-20).

A diferencia de lo que vimos en las redondillas “De sastre siendo letrado”, esta dama sigue el estereotipo de belleza: tiene nariz pequeña (aunque un tanto corva),¹⁴¹ mejillas rosadas, dientes blancos como perlas y cintura esbelta: “es hermosa / tu nariz por aguileña, / por graciosa, por pequeña / [...] / las tuyas [mejillas] son rosadas / [...] / Con cintura delicada / se ajusta a todo tu talle”. Mientras que él tiene nariz grande, cachetes pálidos, color enfermizo, y talle enorme: “mas la mía [nariz] es mucha cosa / [...] / y las mías [mejillas] amarillas / [...] / al mío [talle] no hay que tocallo, / porque él no se ajusta a nada”. Luego nuestro autor hace un juego de equívocos, al tiempo que retoma la idea neoplatónica de quedar flechado o enamorado a través de los ojos, se dibuja bizco: “Tus ojos me han igualado, / con las saetas que tiras, / pues tú, atravesando miras, / y yo miro *atravesado*”.

Por otro lado, el poeta pinta el cabello de Cintia, no es rubio y reluciente como el oro, sino castaño y ondulado: “Tu cabeza en bellos rizos, / con el color más extraño, / el pelo tienes castaño”. El de él no contrasta con el de la dama en el color, mas es distinto en la forma, el autor dice tener el cabello erizado: “yo tengo el pelo erizos”. Otra característica

¹⁴¹ La presencia de la nariz en la *descriptio puellae* es un elemento que no formaba parte de las descripciones de la Laura de Petrarca, pero que sí estaba presente en la poesía medieval castellana y que García de la Concha atribuye a una influencia árabe (García de la Concha 2000, 141): “La naryz afylada” (*Libro del buen amor*), este agregado sobrevivió hasta los Siglos de Oro, sobre todo en retratos de canon largo y satírico burlescos (Manero Sorolla 1999, 550–52; 2005, 249).

innovadora en la composición salazariana es el aspecto del aseo, es decir la compostura, que se vuelve una particularidad destacable de la dama y una de las razones que le atraen de ella: “El aseo en tu hermosura / incentivo es del deseo”; en contraste, él carece de ésta y para describir su facha desarreglada y su desgarbo alude al apelativo basura: “yo también tengo mi aseo / pero callo, que es basura”.

En mi opinión, la parte más ingeniosa del poema es la redondilla 10 dedicada a las manos. El autor resalta la belleza de la mano blanca de la dama, pues es “una higa de cristal”, y la fealdad y tosquedad de su propia mano, ya que es como la pezuña de un alce. El concepto que utiliza para ligar las de uno y otro personaje es el de las manos como amuletos. En la descripción, la dama está haciendo una *higa* —tiene el puño cerrado y el dedo pulgar le sale entre el dedo índice y el de en medio—, gesto que podía hacerse para insultar a alguien, pero en este caso hace alusión al amuleto que protege del mal de ojo (Real Academia Española 1726, s. v. higa): “Temiendo de ojo molestia, / en tu mano celestial, / traes una higa de cristal”. Por su parte, el poeta tiene como mano “una de la gran bestia”, la pezuña de este animal también tenía la virtud de proteger y curar.

Finalmente, considero que nuestro Salazar y Torres tiene en esta composición algunos versos ocurrentes e innovadores; sin embargo, me parece que en general, estas redondillas no son de sus mejores rimas burlescas. Aunque la idea de hacer su retrato a la par que tejía el de la dama era buena, se quedó con conceptos establecidos y no demostró, en mi opinión, mucho ingenio. Por último, en el verso final de su poema, Salazar hace un giro: como leímos el poeta se caricaturiza y se pinta con rasgos desagradables, según la estética de la época (piel morena, nariz grande, mejillas amarillentas, talle grande, manos toscas, pie enorme y aspecto sucio); sin embargo, con la frase adversativa “[tú] eres bella y entendida / pero yo hermoso animal” introduce un cambio a su postura. En la oración se percibe el orgullo que siente por su aspecto y es casi como si hiciera una autodefensa: él es hermoso a su manera. Este giro contrastivo o sorpresa al final de su poema es un procedimiento que ya hemos visto antes, por ejemplo, en el soneto “Apagadas del sol las luces bellas”, y su verso “pero yo dormía”.

Por último y dado los poemas analizados, puede observarse que no hay una única forma de hacer un retrato de canon largo. Tanto las redondillas “De sastre siendo letrado” como las de “En dos retratos muy buenos”, se ciñen a la *dispositio* descendente medieval, empiezan en la cabeza y terminan en los pies; sin embargo, no retratan los mismos rasgos

fisionómicos de sus personajes. En las rimas de “De sastre” se incluyen: frente, cejas, ojos, nariz, boca, cuello, talle, manos y pie; en las de “En dos retratos”, pelo, frente, nariz, mejillas, ojos, boca, manos, cintura y pie. De este modo, ambas piezas coinciden en la gran mayoría de los elementos, pero divergen en otros, por ejemplo, el cuello está presente en uno de los poemas y ausente en el otro; lo mismo sucede con las mejillas y las cejas. Además, vemos en estas dos composiciones, a un Salazar que hace sus versos de donaire con una pluma un poco más innovadora, pues no sólo se ciñe a imágenes fijas de la tradición burlesca, sino que también es ocurrente en los conceptos que forja; así, presenta personajes con calvicie, los ojos fruncidos, bizcos o cejas despeinadas.

REDONDILLA DE LA IDEALIZACIÓN AMOROSA

[17]

*A cierta dama purgada a quien otras la daban vaya en el día que se purgó.*¹⁴²

REDONDILLAS DE PIE QUEBRADO¹⁴³

Musa, ponte pedorreras,
si es que pródiga me soplas
para escribir unas coplas
pasaderas.¹⁴⁴

5 Para la ninfa más bella
 hoy escribo en conclusión,
 todos los conceptos son
 para ella.

10 Respondo, pues, en juicio
 a su trova ingeniosa,
 que ha sido muy provechosa
 y de servicio.¹⁴⁵

15 A Venus sus adivinos
 dos palomas la copiaron,
 pero a Isabel la pintaron
 con palominos.¹⁴⁶

¹⁴² **Testimonios:** S 115-116, G 115-116, T 508-510 ¶ 2 pródigo G prodigio T.

¹⁴³ *Pie quebrado:* verso de siete o menos sílabas (en este caso tetrasílabo) que se alterna con versos mayores y que funciona como el hemistiquio de éstos, pues tiene una relación de ½ respecto a los largos.

¹⁴⁴ *Vaya:* burla, mofa o chasco (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. vaya). || *Pedorreras:* cfr. nota 91 del soneto “Si de alguna taberna en los tapices”. || *Pródigo:* generoso (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. prodigo).

¹⁴⁵ *Proveerse:* “desembarazar y exonerar el vientre (Real Academia Española 1726, s. v. proveerse) || *Servicio:* “el vaso que sirve para los excrementos mayores” (Real Academia Española 1726, s. v. servicio).

¹⁴⁶ *Venus:* diosa romana del amor, que muchas veces era representada acompañada de palomas, por ejemplo, en un carro siendo tirado por estas aves. || *Palominos:* si bien, los polluelos de las palomas, también “se llaman

20 Quiero contar en rigor
 un suceso no común,
 que le sucedió con un
 su servidor.¹⁴⁷

Este tal es de Isabel
 tan querido sin enojos,
 que ella y las demás los ojos
 ponen en él.¹⁴⁸

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

30 Isabel no pudo más,
 y así fue con él un día
 a un negocio que traía
 muy de atrás.

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

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

Y como se remontó
 águila entre sus amantes,
 algunas plumas volantes
 dizque soltó.¹⁴⁹

45 Al ruido que sonaba,
 las demás ninfas llegaron,
 y por el olor sacaron
 lo que pasaba.

50 “Amantes los más leales,
 que os ardéis en vivas llamas,
 mirad que tienen las damas
 arrabales.¹⁵⁰

[así] aquellas manchas del excremento que suelen quedar en las camisas” (Real Academia Española 1726, s. v. palomino).

¹⁴⁷ *Servidor*: cfr. servicio.

¹⁴⁸ *Ojo*: “llaman en estilo familiar al orificio de la parte posterior” (Real Academia Española 1726, s. v. ojo).

¹⁴⁹ *Pluma*: “en estilo jocoso, lo mismo que pedo” (Terrerros y Pando 1788, vol. 3, s. v. pluma).

¹⁵⁰ *Arrabal*: “jocosamente, asentaderas” (Terrerros y Pando 1786, vol. 1, s. v. arrabal).

55 No creáis en peregrinas
 bellezas, que es sinrazón,
 pues de la cámara son
 las meninas.¹⁵¹

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

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

65 Todas tienen mil primores,
 si el labrar se les antoja,
 porque hacen de seda floja
 sus labores.

70 Éstas, que todo lo encienden,
 corchetes de Satanás,
 bien sé yo que sueltan, mas
 que no prenden.¹⁵²

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

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

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

85 Y solamente Beatriz
 tan bello milagro esconde,
 que no huele mal por donde
 la perdiz”.¹⁵³

¹⁵¹ *Cámara*: si bien es el aposento real, también tiene sentido de excremento humano, “cuyo nombre se le debió dar por que siempre se exonera el vientre en lugar retirado y secreto” (Terrerros y Pando 1786, vol. 1, s. v. cámara; Real Academia Española 1726).

¹⁵² *Corchete*: “especie de broche” (Real Academia Española 1726, s. v. corchete).

¹⁵³ *Oler a perdices*: “presentir alguna pérdida [como en el juego o en alguna ganancia]” (Terrerros y Pando 1788, vol. 3, s. v. perdiz; Real Academia Española 1726). También circulaba en la época el dicho “la perdiz con la

Esto les dijo discreta
 Isabel y ellas con arte
 callaron porque fue en parte
 muy secreta.

Estas redondillas rompen, por segunda ocasión en el corpus de esta tesis, la tendencia de nuestro autor de hacer versos más medidos, siendo la primera la redondilla “De sastre siendo letrado”. En esta composición nuestro poeta demuestra con maestría tener un buen manejo de los equívocos escatológicos “componente[s] habitual[es] de la literatura burlesca” (Arellano Ayuso 2019a, 1:34). Así, narra la apremiante urgencia de evacuar de Isabel, junto con las consecuencias escandalosas y olorosas del suceso, objeto de burla de otras mujeres; esta situación le da pie para hacer una reflexión sobre el sinsentido de la idealización de las damas que promueve el amor petrarquista. Sin duda, la composición de nuestro poeta se inspira en la letrilla gongorina “¿Qué lleva el señor Esgueva?”, de la cual Salazar y Torres recupera la estructura dilógica y algunos términos de sentido escatológico; sin embargo, el contenido es distinto: la obra de Góngora hace una crítica a la corte de Valladolid, al tiempo que expone cómo los deshechos de los nobles terminan en el río de esa región. De todo el repertorio escatológico, “del cual el cordobés es maestro indiscutible y obligatorio *lexikon*” (Tenorio 2010a, 174), coincide con Góngora en: *cámara, servidor, ojos, trueno, palomino*.

En el poema, pueden apreciarse tres secciones importantes: la primera, redondillas 1-7, corresponde a una introducción, en que el autor apela burlescamente a la musa que le ayudará a escribir. La segunda parte, redondillas 7-12, es la narración de lo que le sucedió a la dama; y la tercera es un discurso que pronuncian la voz poética y la de Isabel mimetizadas, el cual es motivado por la mofa de las otras damas. Durante todo el poema el autor resalta el aspecto oloroso y aparatoso del evento, pero, sobre todo, enfatiza el sonoro; así, tanto la musa como Isabel y las demás damas “soplan” o “suspiran”, y, además, las ninfas mencionadas “truenan” y “son airosas”. Además de estos vocablos, las rimas se complementan con unos más transparentes, algunos de los cuales funcionan como eufemismos: “olor”, “huele mal”, “por detrás y por delante”, “necesidades”, “negocio”, “sueltan”, “labores”.

En la introducción, Salazar y Torres recurre a tres tópicos mitológicos: la invocación tradicional de la poesía épica que se le hacía a la musa, la mención de Venus y la evocación

mano en la nariz”, que hacía alusión al buen gusto que tenía la carne de esta ave cuando empezaba a corromperse (Correas 1906, s. v. Perdiz; Tenorio 2010b, 1-2:510; Cantera Ortiz de Urbina 2009, 23).

de otras deidades. Por un lado, el poeta hace una desacralización mitológica cuando desde la primera estrofa comienza con el juego dilógico “Musa, ponte pedorreras, / si es que pródiga me soplas”, al mismo tiempo parodia los inicios de los poemas épicos, que siempre consistían en pedir el auxilio de las musas; además, el suceso legendario que se cuenta no equivale a la hazaña de algún héroe, sino al evento causado por los descontrolados esfínteres de Isabel. A continuación, vuelve a burlarse de las deidades al exponer que hasta ellas también hacen sus *necesidades*: “Es de todas las deidades / el servidor el *non plus*, / con él comunican sus / necesidades”. Por último, no se burla de Afrodita, diosa de la belleza, ni la menciona con el fin de resaltar la hermosura de Isabel; su referencia sirve para ridiculizar a la dama en cuestión mediante los polluelos de la paloma, ave que representa a la deidad, pero que en esta ocasión se toman en sentido coprológico: “A Venus sus adivinos / dos palomas la copiaron, / pero a Isabel la pintaron / con dos palominos”.

En la segunda sección del poema, en donde se expone el aparatoso evento de la dama, una de las redondillas que me parece mejor lograda es la 11: “Y como se remontó / águila entre sus amantes, / algunas plumas volantes/ dizque soltó”. Se observa que, si bien está contando un suceso vergonzoso para Isabel, lo hace de forma decorosa. El águila, reina de las aves, se refiere a Isabel, reina entre sus amantes, a quien “dizque” se le cayó una pluma, esto es, se le salió un airecillo.

Finalmente, en el discurso de las redondillas 13-22, correspondientes a la tercera sección, hay una mimetización de la voz poética con la de Isabel, pues, aunque es Isabel quien habla teniendo como público a las otras ninfas: “[fue lo que] les dijo discreta / Isabel y ellas con arte / callaron”, el mensaje está dirigido a los amantes: “Amantes los más leales, / que os ardéis en vivas llamas, / mirad que tienen las damas / arrabales”. De este modo, si bien parecería que el poeta moralizador es quien hace el monólogo, al final resulta con sorpresa que era la misma Isabel. Este discurso llama la atención, porque hay un cambio de tono: hasta la redondilla 12, el poema ridiculizaba a Isabel, pero, de repente, su desacralización se extiende de forma genérica a todas las damas. El objetivo parece ser humanizarlas, dotarlas de realismo, razón por la cual alude a lo muy natural que es que todos hagan sus necesidades: “Sabed que soles y estrellas / sueltan suspiros sin cuento [...] / sabed que todas disparan, / y no flechas”.

Salazar les reclama a los amantes la idealización de sus amadas: “No creáis en peregrinas / bellezas, que es sinrazón, / pues de la cámara son las meninas”. Dentro de esta tónica, tiene sentido que el autor tomara prestada la voz de Isabel; la protesta es más simbólica y cobra más fuerza si viene de una voz femenina —de manera equivalente, aunque guardadas las diferencias, es lo mismo que hace Cervantes en boca de Marcela en el *Quijote*; y, más aún por la condición mujeril de la autora, sor Juana en “Hombres necios”— por ello cuando Isabel termina de hablar, las otras ninfas no tienen nada que decir: “y ellas con arte / callaron”. No hay nada que agregar, saben que tiene razón.

Como mencioné, me parece que en este poema Salazar y Torres se sale de la tendencia mesurada porque es más obsceno, lo que logra mediante los términos escatológicos. Estos elementos grotescos son el recurso que nuestro poeta ocupa con el fin de criticar, ridiculizar y mostrar lo exagerado del modelo literario dominante del amor: la concepción neoplatónica petrarquista, pues ¿qué mejor manera de humanizar un amor idealizado sino es con la cruda realidad de las necesidades básicas? De este modo, la narración del suceso escatológico de Isabel le sirve de excusa a Salazar y Torres para hacer un análisis metapoético y, en consecuencia, una autocrítica, pues él también diviniza a su amada en varios de sus versos graves.

A fin de cerrar la sección de las redondillas, me parece importante recuperar las nuevas facetas burlescas que encontramos de nuestro autor, por ejemplo, leímos a un Salazar como poeta de academia en “Cuál fue antes”, poema que debió de componer de acuerdo con parámetros que le fueron asignados. Por otra parte, en estas composiciones de mayor extensión observamos que Salazar y Torres adopta estilos y tonos distintos a los de sus sonetos; por ejemplo, si bien en éstos también tiene parodias del retrato petrarquista o autorretratos burlescos, en las redondillas llega a tener versos más ocurrentes que no sólo se ciñen a la inversión de la tradición canónica o a elementos ya codificados de la tradición burlesca; además, hay dos de estas composiciones largas, los retratos, cuyo referente no es un motivo literario, sino un referente humano externo, y en uno de ellos, “De sastre”, le vemos un tono un poco más ofensivo que en sus otros escritos, pues es un poema hecho al calor de una injuria. Asimismo, el equívoco vuelve a destacar como el recurso principal del autor para llenar de chistes e hilaridad sus rimas; sobre todo en “Musa ponte pedorreras”, muestra un gran manejo de los dobles sentidos.

Silvas

Las *Estaciones del día* ha sido el poema burlesco del que más han hablado los críticos, quienes han hecho mayoritariamente, como vimos en el capítulo del “Estado de la cuestión”, una valoración positiva, pues le reconocen a Salazar el ingenio de sus versos de donaire. Las *Estaciones* es un poema que está compuesto de cuatro silvas, sin embargo, Salazar y Torres no terminó la cuarta, y fue su amigo Vera Tassis quien la completó, empero el editor de la *Cítara* cambió el estilo que regía la obra y adoptó un tono más serio.

La silva como esquema métrico fue tardíamente reconocida por los preceptistas. El término se utilizaba para designar (además de ‘selva’): 1. Las *Silvae* de Estacio y 2. Era sinónimo de ‘miscelánea’, por lo que hacía referencia a una obra con tratados varios o a una composición de distintos temas (Rico García y Gómez Camacho 1991, 90). No obstante, poco a poco fue introduciéndose un cuarto significado, el que entendemos hoy por silva: composición aestrófica de heptasílabos y endecasílabos sin ningún orden prefijado y con rima consonante dispuesta libremente. Por otro lado, los críticos recalcan que la silva métrica surgió realmente ligada a las *Soledades* de Góngora y que los escritos hechos antes del poema gongorino eran una especie de “ensayos poéticos” (Rico García y Gómez Camacho 1991, 97), ya que dicha obra se tomó como principal modelo de la forma, incluso varios discípulos siguiendo la del cordobés buscaron hacer sus propias *Soledades*.

Por su parte, Salazar y Torres también tomó como modelo la obra del andaluz e hizo las *Estaciones* como una imitación paródica de ésta, como veremos más adelante. Además, las silvas salazarianas se inscribieron burlescamente al grupo de las silvas que trataban el tópico de la concepción cuaternaria de la naturaleza, ya que en vez de pasar por las cuatro estaciones anuales (primavera, verano, otoño, invierno)¹⁵⁴, el autor hace el recorrido por los cuatro estados de un día (mañana, mediodía, tarde, noche). A continuación, analizo la composición de nuestro autor. Dividí cada silva en varios fragmentos con el fin de facilitar su lectura y la exposición de mis comentarios no exhaustivos, los cuales presento después de los cortes correspondientes.

¹⁵⁴ Como es el caso de: “Al estío” de Francisco de Calatayud, “Al verano” de Matías Ginovés, “Al otoño” de Juan Montero, “Al invierno”, de Gutierre Lobo, “Al verano” de Juan de Arjona y “Al aire” de Agustín de Tejada.

SILVA PRIMERA

La primera de las silvas que componen el poema está dedicada al amanecer, “Estación primera de la Aurora”. Primero comienza con una escena costumbrista en la que Salazar describe la salida del sol y, luego, dedica casi la segunda mitad de la silva (vv. 112-226) a un monólogo, en el cual el poeta se queja de sus cuitas de amor haciendo una parodia del estilo bucólico; en esta sección, el poema deja de ser descriptivo y parece adoptar un tono más introspectivo.

*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.*¹⁵⁵

[18]

ESTACIÓN PRIMERA DE LA AURORA

DISCURSO PRIMERO

SILVA I

El Alba hermosa y fría,
que bien puede ser fría y ser hermosa,
como mujer casera y hacendosa,
con la primera luz del claro día
5 se levantó aliñando paralelos,¹⁵⁶
barriendo nubes y fregando cielos.
Salía con las crenchas destrenzadas,¹⁵⁷
el jaque descompuesto¹⁵⁸
y echada por los hombros la basquiña,¹⁵⁹
10 sólo un zarcillo puesto,
que por que el sol que viene no la riña,
y regarle el salón del mundo presto,
dejó prendido el otro en la almohada,
la saya arremangada
15 y el manto de vuelta solo bajo.¹⁶⁰
Dejando el estropajo
que del cielo lavó los azulejos,
por dar al orbe luces y reflejos,

¹⁵⁵ **Testimonios:** S 67-73, G 67-73, T 486-492.

¹⁵⁶ *Paralelo:* “en el globo se llaman paralelos los círculos que notan la latitud” (Terrerros y Pando 1788, vol. 3, s. v. paralelo).

¹⁵⁷ *Crencha:* “la separación que se hace del cabello en derechura de la nariz, por medio de la cabeza, echando la mitad a un lado y la otra mitad al otro” (Real Academia Española 1726, s. v. crencha).

¹⁵⁸ *Jaque:* cfr. nota 131, redondilla “De sastre”.

¹⁵⁹ *Basquiña:* “ropa o saya que traen las mujeres desde la cintura al suelo” (Real Academia Española 1726, s. v. basquiña).

¹⁶⁰ *Manteo:* ropa interior femenina de la cintura para abajo (Real Academia Española 1726, s. v. manteo).

20 tomó la regadera
 y desaguando una tinaja entera,
 que estaba serenada de la noche
 del cielo en los desvanes,
 en que tuvo en remojo tulipanes
 y una jarra con rosas y alhelies
 25 en los zaquizamies,¹⁶¹
 antes que el sol sus rayos desabroche,
 (si los rayos del sol tienen corchetes)¹⁶²
 regó las plantas y roció las flores
 y salpicando a algunos ruiseñores,
 30 a entonar empezaron mil motetes
 con sonora armonía,
 mas nada de la letra se entendía.
 Matizó de colores los regazos
 de las altas montañas
 35 y peinando de sombras las marañas,
 dejó caer los brazos,
 luego apretó los puños a menudo
 y dio mil esperezos,¹⁶³
 otros tantos bostezos
 40 y en uno y otro remató estornudo,
 que con la madrugada
 salió la Aurora un poco acatarrada.

El poema comienza con una representación del amanecer, que desde la tradición homérica, se construía mediante imágenes mitológicas: “la Aurora de dedos de rosa, la de hermosos rizos de oro, la sonrojada, la del lecho azafranado, el sol [Febo] de áurea cabellera, el Titán ahuyentando la noche, los caballos de Febo y la Aurora que aljófara llora” (López Plaza 2013, 87–88). Sin embargo, en este caso, la personificación de la Aurora no sigue la línea seria, sino la jocosa. Salazar y Torres retrata al Alba en forma caricaturesca al pintarla resfriada y como una ama de casa desaliñada, con el pelo desacomodado, un arete puesto y el otro dejado en la almohada, que se pone presurosa a hacer el quehacer, es decir, a limpiar el cielo sucio de la noche con un estropajo, pero como eso no es suficiente, porque la llegada del sol es inminente, decide lanzar un cubetazo de agua. Con sus rimas, Salazar hace una desacralización mitológica: la baja de un espacio etéreo al doméstico. El poeta continúa:

¹⁶¹ *Zaquizamí*: es lo mismo que desván o “la casilla o cuarto pequeño que es descomodad[o] y poco limpi[o]” (Real Academia Española 1726, s. v. zaquizami).

¹⁶² *Corchete*: cfr. nota 153, redondilla “Musa ponte pedorreras”.

¹⁶³ *Esperezo*: desperezo.

Bordó de plata las espumas canas
 de los ríos undosos,
 45 y de los turbios charcos cenagosos
 oyó callar las ranas,
 cantaron los silgueros
 y callaron los grillos,
 con los pájaros tristes y agoreros,
 50 *verbi gratia*, lechuzas y cuclillos,¹⁶⁴
 los montes y las lámparas dejaron
 y a las hondas cavernas se bajaron.
 Ya empezaban las voces y bullicios
 de los viles mecánicos oficios,
 55 si no en valor, en el trabajo iguales,
 y el de los oficiales
 al canto de los pájaros ayuda,
 pues cada cual canoro la saluda
 con blanda voz que al Céfiro regala,¹⁶⁵
 60 con la dulce canción de lili lala
 o con la que en estilo heroico admira,
 cuyo concepto acaba en tararira.
 Como el titiritero
 que después de tener el teatro a oscuras,
 65 enseña al auditorio las figuras,
 poniendo en el tablero
 las escondidas luces,
 arremedando al cielo los capuces,¹⁶⁶
 la clara luz del día,
 70 las figuras del mundo descubría,
 (la comparacioncilla tiene gala
 y aunque lo diga yo no ha estado mala).
 En las casas abiertas
 estaban las ventanas y las puertas,
 75 y apagados velones y candiles,
 y ya los alguaciles
 y la canalla vil de porquerones¹⁶⁷
 la ronda despedían,
 y es porque ya también se recogían
 80 amantes y ladrones.
 Entonces se escondieron las estrellas
 debajo de los montes y los cerros,

¹⁶⁴ *Silguero*: lo mismo que jilguero, ave pequeña y colorida. || *Cuclillo*: ave trepadora más pequeña que una tórtola. || *Verbi gratia*: por ejemplo.

¹⁶⁵ *Céfiro*: cfr. nota 49, soneto “Rosa del prado”.

¹⁶⁶ *Capuz*: “metafóricamente se toma por la oscuridad grande del cielo” (Real Academia Española 1726, s. v. capuz).

¹⁶⁷ *Porquerón*: “ministro de justicia que prende los delincuentes y malhechores y los lleva agarrados a la cárcel” (Real Academia Española 1726, s. v. porquerón).

sin osar de la Aurora a las centellas,
 maullar los gatos ni ladrar los perros.
 85 Y al callar ellos, con canoro pico,
 al matutino albor cantaba el gallo,
 al compás del relincho del caballo
 y al acorde rebuzno del borrico,
 cuya música siéndole importuna,
 90 hizo apearse del coche a doña Luna
 en que se paseó la noche entera,
 y mandole meter en la cochera,
 con ser tiempo de río.
 El Alba, pues, mirando ya vacío
 95 uno y otro horizonte,
 y que Pirois y Etonte,¹⁶⁸
 dos caballos del sol napolitanos,
 venían abollando con las manos
 del sosegado mar la tersa plata,
 100 cada cual con su manta de escarlata,
 voló con alas de jazmín y rosa
 a dorar otros valles y otras cumbres,
 siguiendo de la noche tenebrosa
 las apagadas lumbres,
 105 por aquellos senderos
 que le iban enseñando los luceros.
 Iba llorando y sola
 a despertar su llanto y su trabajo
 a los que pies con pies y boca abajo,
 110 del mundo habitan la otra media bola
 que antípoda se llama.

Al inicio de este segundo fragmento observamos que el poeta se burla del lenguaje elevado cuando usa la locución latina *verbi gratia*, para decir simplemente ‘por ejemplo’. Asimismo, vemos influencias gongorinas en los versos “espumas canas” (v. 44), referencia de las *Soledades* (“espuma cana [del mar]” II, v. 63) — después de la cual nuestro Salazar introduce un contraste jocoso con los “turbios charcos cenagosos”—, y en “los pájaros tristes y agoreros” (v. 49), alusión del *Polifemo* (“infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves”, vv. 39-40); otro guiño es el hipérbaton con el que hace una pequeña digresión, de modo que el sujeto, el Alba, queda alejado de su verbo principal, “voló”, por 7 versos (vv. 94-101). En esta digresión, los caballos de Febo, Pirois y Etonte, con sus patas

¹⁶⁸ *Pirois y Etonte*: de acuerdo con la mitología grecolatina, Febo, el dios del sol, conducía un carro tirado por cuatro caballos: Aetón, Éoo, Pirois y Flegonte.

van *abollando* la “tersa plata” del río; aquí Salazar hace un lindo equívoco: el verbo *abollar*, si bien designa volver algo irregular, en la época áurea se utilizaba también en el oficio de los plateros, para la deformación y golpeteo de la plata.

Luego, nuestro autor hace dos comentarios que se salen del tono general festivo del poema. El primero está en los vv. 54-55, en los que iguala todos los oficios mecánicos, y el segundo, vv. 71-72, es una observación metapoética sobre la analogía que había hecho versos antes (63-70) entre el amanecer y el escenario de un titiritero; aquí puede observarse el tópico *theatrum mundi* —también expresado en el epígrafe “Discurre el autor en el teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece” —además, con ello ejemplifica su sentencia anterior: es equivalente el trabajo de un titiritero al de la Aurora. En la nota metalingüística, “la comparacioncilla tiene gala, / y aunque lo diga yo no ha estado mala”, cuando Salazar se congratula, se proyecta como un autor consciente de su creación poética; este autoelogio con tintes irónicos sobre lo bien que escribe era un recurso común en la poesía burlesca (Cruz 2017, 475). Asimismo, encontramos dentro de la descripción costumbrista del amanecer unos versos, “ya también se recogían / amantes y ladrones”, que fueron del gusto de sor Juana y que plasmó así en su *Primero sueño*: “aun el ladrón dormía / aun el amante no se desvelaba”. La silva sigue:

Entonces yo saltando de la cama,
que duermen poco los enamorados,
afligidos de pulgas y cuidados,
115 salía a gozar del día,
 que como el conde Claros con amores¹⁶⁹
 reposar no podía,
 calzándome escarpines y calcetas,¹⁷⁰
120 si es que suelen traerlos los poetas,
 acabé en la golilla y el sombrero,¹⁷¹
 y compelido de un dolor severo,
 me salí por aquestos andurriales,¹⁷²
 y dejándome atrás los arrabales,¹⁷³

¹⁶⁹ *Conde Claros*: hace referencia al “Romance de Don Claros de Montalbán” muy difundido durante el siglo XVI, que narra el amor entre el conde Claros y la hija del emperador Carlomagno.

¹⁷⁰ *Escarpin*: “funda pequeña de lienzo blanco con que se viste y cubre el pie y se pone debajo de la media o calza” (Real Academia Española 1726, s. v. escarpin).

¹⁷¹ *Golilla*: “cierto adorno de cartón aforrado en tafetán u otra tela que circunda y rodea el cuello” (Real Academia Española 1726, s. v. golilla).

¹⁷² *Andurriales*: “lugares escabrosos y sucios” (Real Academia Española 1726, s. v. andurriales).

¹⁷³ *Arrabal*: “la parte de una ciudad o lugar que está fuera de los muros” (Real Academia Española 1726, s. v. arrabal).

125 ya que me vi en el campo a cielo abierto,
 movido de un amante desconcierto,
 fui por el prado chamelote o raso,¹⁷⁴
 diciendo mil amantes desatinos,
 que no dijo más tierno Garcilaso:
 “¿Por qué y por qué? —decía—,
 130 oh, dulcísimo bien del alma mía,
 cuyos ojos divinos
 quizás tiene cerrados
 el dulce, blando y apacible sueño
 por que aun en él no mires mis cuidados.
 135 ¿Por qué y por qué conmigo zahareño¹⁷⁵
 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,
 140 plegue a Dios que antes ciegos que tal veas.
 Dime, bella homicida,
 lleve el Diablo tu vida,
 ¿es delito adorarte?
 ¿No quería Belerma a Durandarte?
 145 ¿Dulcinea no amaba a don Quijote?
 ¿Y la Reina Ginebra a Lanzarote?
 Y aunque no los iguale en bizarría,
 ¿Angelica la Bella no moría
 por un alarbe como fue Medoro?¹⁷⁶
 150 ¿No soy cristiano yo y él era moro?
 La misma diosa Venus, ¿no seguía
 a su cojo marido,
 aunque de hollín teñido?
 Pues dime ahora, por cierto,
 155 ¿era mejor ser cojo que ser tuerto?
 ¿Pasife no se andaba desalada
 de vacada en vacada
 tras un toro mohíno?¹⁷⁷
 ¿Será mejor un toro que un cochino?
 160 Semíramis, si llegas a mirallo,
 dizque quiso a un caballo,
 pues di, ¿por qué me das tanta molestia?

¹⁷⁴ *Chamelote*: “es la tela de la lana del camello, despide el agua que no la cala y uno se llama chamelote raso y otro con aguas” (Covarrubias 1611, s.v. camelote); el de aguas se llamaba así porque formaba una “figura como la que usan los pintores para expresar las ondas” (Real Academia Española 1726, s. v. chamelote de aguas).

¹⁷⁵ *Zahareño*: cfr. nota 113, copla “Es tonta, puerca, bellaca”.

¹⁷⁶ *Alarbe*: árabe.

¹⁷⁷ *Mohíno*: macho (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. mohino) y también “el que facilmente se enoja” (Covarrubias 1611, s.v. mohino).

165 ¿No seré yo mejor, bestia por bestia?
 ¿Quieres, como Aretusa desdeñosa,
 que por huir a Alfeo
 (que al feo huyes también, pues me aborreces)
 verte mudada en fuente presurosa,
 y lo que antes en carnes, mi deseo
 busque después en peces?
 170 Pero tus esquiveces,
 como a Anaxarte, en roca han de mudarte,
 mas, ¡ay, cari-raída,¹⁷⁸
 que aun sin estar en nada convertida,
 eres mucho más roca que Anaxarte!¹⁷⁹

En esta sección se observa que Salazar y Torres parodia la literatura bucólica; hace énfasis en un “yo” que sufre por un amor no correspondido y, además, hace una alusión jocosa del tópico de ensueño que vimos anteriormente: el del poeta insomne, cuando dice “entonces yo saltando de la cama, / que duermen poco los enamorados, / afligidos de pulgas y cuidado”. Expone la parodia de la literatura pastoril mediante la imitación burlesca de un monólogo, en el cual alude explícitamente a Garcilaso, que era el poeta español por excelencia que había desarrollado el género y los amores sufridos. Asimismo, tiene varios versos, 116-174, dedicados a diversas referencias mitológicas y literarias; la primera es al romance de tradición popular de los amores del conde Claros, en el que se lee “conde Claros con amores / no podía reposar”, líneas que nuestro poeta transcribe casi literalmente “como conde Claros con amores / reposar no podía”.

Luego, hace un giro cómico sorpresivo en los vv. 138-140, cuando se rebela frente a la voluntad de su amada que desea matarlo (de amor) y que recuerda su soneto “Tantos rigores di con un cuitado”, donde desarrolla la misma idea; en este caso, dice el poeta: “Si es que en pena tan triste e importuna / ver mi muerte deseas, / plegue a Dios que antes ciegues que tal veas”. Al final del apartado, presenta varios nombres de amadas célebres de personajes literarios y mitológicos; es una referencia chusca y paródica a la tradición que

¹⁷⁸ *Raído*: desvergonzado (Real Academia Española 1726, s. v. raído).

¹⁷⁹ Todas estas son menciones de mujeres conocidas en la literatura. En el Romancero viejo Belerma era la dama que Durandarte cortejaba. Dulcinea es la amada de don Quijote. Ginebra, aunque cortejada por Lancelot, fue la esposa del rey Arturo. Angélica la Bella de *Orlando furioso*, fue la dama de quien muchos caballeros se enamoraron, como Orlando y Medoro, con quien ella decidió estar. Venus, diosa del amor, se casó con Vulcano, dios del fuego y forjador de las armas divinas. Pasifae, esposa del rey Minos, se enamoró de un toro con quien se ayuntó gracias a que se introdujo en una vaca de madera. Semíramis fue una reina asiria, de quien se dice tuvo relaciones con un caballo. La náyade Aretusa fue convertida en río para huir de los amores de Alfeo. Anaxarte, al desdeñar a Ifis, fue convertida en piedra por Venus como simbolismo de su frialdad.

exponía amores correspondidos con el fin de que la dama siguiera su ejemplo, motivo que vimos en el soneto “Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero”. Son menciones burlescas, pues el poeta exhibe damas que provocaron la locura de sus pretendientes, que fueron infieles o que tuvieron enamoramientos zoofílicos; asimismo, sus amantes no son el prototipo de enamorado: están locos, son moros, animales o están deformes. La referencia a los amores de Semíramis a un caballo¹⁸⁰ y Pasifae a un toro le da pie a Salazar a hacer un juego de equívocos; escribe, “¿no seré yo mejor bestia por bestia?” (v. 163). Continúa el poema:

175 Pero tú, hijo de Marte,
 amor cruel y fiero,
 en fin, de un dios guerrero
 engendrado y nacido
 para nocivos fines,
180 para daños, estragos y temores,
 entre el tintirintín de los clarines,
 y entre el tantabalán de los tambores;
 a ti digo, Cupido,
 de majestad tirana y absoluta,
185 hijo de Venus y de sus maldades,
 que la veleta fue de las deidades,¹⁸¹
 y en fin, hijo de puta,
 ¿por qué, dime, le diste a Mariquilla
 tan grande preeminencia en mi albedrío,
190 que no le quiera suyo y no sea mío?
 Dime, mocoso, ¿fuera maravilla
 que me mirara un poco cariñosa?
 ¿Conmigo sólo quieres ser injusto?
 ¿No sabes tú que no hay mujer hermosa
200 que no tenga mal gusto?
 Pues si de mí se hubiera enamorado,
 ¿qué peor gusto pudiera haber hallado?

A partir del v. 175, Salazar y Torres adopta un tono y estilo graves, con los cuales, mediante una gran perífrasis cambia de interlocutor, ahora se dirige a Cupido, a quien describe de acuerdo con la tradición petrarquista como tirano y cruel. Sin embargo, después de haber mencionado su grandeza y poderío, hace una desacralización mitológica y le pierde el respeto

¹⁸⁰ Martha Lilia Tenorio esclarece que se puede encontrar a Semíramis asociada con un corcel, idea probablemente originada en Plinio; la investigadora cita a “El perro del hortelano” y “La Dorotea” de Lope, de quien probablemente Salazar y Torres lo recuperó (Tenorio 2010b, 1–2:490).

¹⁸¹ *Veleta*: “pieza de metal que sirve para señalar la parte donde sopla el viento” (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. veleta).

a Eros, lo que provoca un choque cuando lo trata de “mocoso” e incluso lo insulta: “hijo de puta”, y de paso denigra a Venus, su madre. Por otro lado, observamos que nuestro autor entremezcla en este discurso elementos que ayudan a la festividad del poema, como la onomatopeya de los clarines: “tintitintín” y la de los tambores: “tantabalán”, recurso que ya había usado anteriormente en la descripción del amanecer, vv. 60 y 62, con las canciones del viento “lili lala” y “tararira”. Es en este apartado, 188 versos entrados en el poema, cuando nos enteramos del nombre de su dama: Mariquilla.

Y si la descarada
 fuera, como mujer, interesada,
 200 (que no lo es su belleza),
 ¿quién como yo le ha dado más riqueza
 pintando sus cabellos y su mano?
 ¿No sabes tú, tirano,
 que ya fuese de gracia o de justicia,
 205 mis versos liberales¹⁸²
 a Milán apuraron los cristales¹⁸³
 y el azabache agoté a Galicia?¹⁸⁴
 Tanto que por la dulce mi enemiga,
 ni de uno ni otro se hallará una higa.¹⁸⁵
 210 Y despreciando aquestas bujerías,¹⁸⁶
 ¿no fueron tantas mis galanterías,
 que ofrecí a su belleza por despojos
 dos carbunclos, pintándola los ojos?¹⁸⁷
 Siendo así, que de piedra tan preciosa,
 215 sola una tiene el turco por gran cosa.
 ¿Qué perlas en sus dientes
 y qué rubíes no gasté en su boca?
 Mas ¡ay!, que yo soy bobo y ella es loca,
 pues con lo que ella me ha desperdiciado,
 220 pudiera estar hoy día muy sobrado”.
 Aquí llegaba cuando
 vi que dándome el sol en la mollera,
 el discurso se me iba calentando,

¹⁸² *Liberal*: generoso (Real Academia Española 1726, s. v. liberal).

¹⁸³ *Apurar*: cfr. nota 77, soneto “Tantos rigores di con un cuitado”.

¹⁸⁴ En el siglo XVI y XVII, Milán se volvió punto de referencia del trabajo fino de cristal y Galicia de la presencia del azabache, piedra negra.

¹⁸⁵ *Higa*: cfr. nota 140, redondilla “En dos retratos muy buenos”

¹⁸⁶ *Bujerías*: “cosas o dijes de poco precio aunque de buen gusto por estar hechos con delicadeza y primor, con las cuales se suele regalar a las damas y a los niños” (Real Academia Española 1726, s. v. bujería).

¹⁸⁷ *Carbuncho*: piedra preciosa parecida al rubí. También, la orina solidificada (Real Academia Española 1726, s. v. carbuncho).

pues ya Febo mediaba su carrera,¹⁸⁸
 a quien llamó cenit la astrología
 y los doctos llamamos mediodía.

En este último corte vemos que nuestro autor se burla abiertamente de la *descriptio puellae* preciosista del canon petrarquista con sus metáforas basadas en piedras: cristales, perlas y rubíes. Para la burla hace una referencia gongorina cuando equipara los ojos de la amada con “dos carbunclos”, imagen que el cordobés presenta en la “Fábula de Píramo y Tisbe”, cuando describe a Tisbe: “terso marfil su esplendor, / no sin modestia interpuso / entre las ondas de un sol / y la luz de dos carbunclos” (Arellano Ayuso 2019a, 1:290). Dichas metáforas, dice el poeta, están agotadas (por manidas y porque ya no hay), “ni de uno [cristal] ni de otro [azabache] se hallará una higa”. Finalmente, el poeta-personaje detiene su monólogo y con ello el poeta-autor la pluma, puesto que se acaba la primera silva, por un acontecimiento ajeno a él: el sol se encontraba ya en el cenit, “Aquí llegaba cuando / vi que dándome el sol en la mollera...” (vv. 221-26), que, además, da lugar al juego del equívoco de *calentando*, pues si bien hace referencia al incipiente calor, también el poeta declara estar empezando a exaltarse en su discurso; con el primer recurso recuerda las interrupciones de Góngora en las *Soledades*, pues en ambos poetas, las acciones de los personajes son interrumpidas por cuestiones externas a ellos y que suceden a su alrededor¹⁸⁹.

SILVA SEGUNDA

La silva siguiente corresponde a la “Estación segunda del mediodía” y es la más extensa de las tres escritas enteramente por nuestro poeta, tiene 307 versos, cuando las otras son de 226 versos la primera, 266 la tercera y 33 el pedazo de la cuarta que le corresponde a él. En esta silva, continuando con la combinación de tonos, hay varios pasajes serios más o menos largos que preceden a los versos cómicos y que, al tiempo que generan un contraste chusco, aligeran los precedentes. Inicia el poema con una alusión paródica claramente gongorina. Comencemos su lectura:

¹⁸⁸ *Febo*: dios del sol.

¹⁸⁹ El discurso de un serrano se ve cortado por el pasar de una tropa de otros pastores “Con gusto el joven y atención lo oía, / cuando torrente de armas y de perros / [...] / tierno discurso y dulce compañía dejar hizo al serrano” (Góngora y Argote 2016, 243, vv. 222–27).

DISCURSO SEGUNDO

SILVA II

Es la estación ardiente,
 en que es muy necesario y conveniente
 que escriban los poetas
 y el docto plectro tomen,¹⁹¹
 5 que en fin algo han de hacer ya que no comen.
 Si bien dirán que salen imperfetas
 las cláusulas sonoras,
 y a questo lo colijo
 de que Góngora dijo
 10 que él escribía *en las purpúreas horas,*
*que es rosa el Alba y rosicler el día,*¹⁹²
 de que se infiere que tal vez comía.
 Recogíanse ya los segadores¹⁹³
 debajo de las sombras más vecinas,
 15 dejando ociosas hoces y dediles,¹⁹⁴
 y huyendo los ardores,
 hacían de los árboles cocinas,
 con prevención de botas y barriles,
 cuyo dulce licor templó su anhelo
 20 y alivió su trabajo,
 mirando el triste jarro boca abajo,
 mientras el que le chupa mira al cielo.¹⁹⁵
 Ya con rápido vuelo
 la rama de los sauces pretendía
 25 la turba de calandrias y silgueros,¹⁹⁶
 y al fondo chapuzando iban los peces.
 En vez de dulces pájaros se oía
 la música canora de morteros

¹⁹⁰ **Testimonios:** S 74-81 [83], G 74-83, T 492-500 ¶ 6 imperfectas G T ||22 om. el G ad. y T. || 51 de G T || 229 ellas S.

¹⁹¹ *Plectro*: “instrumento para herir y tocar las cuerdas de la lira, cítara u otro instrumento [musical]” (Real Academia Española 1726, s. v. plectro). También vale metafóricamente por poesía.

¹⁹² Señalo con cursivas los versos que no son originales de Salazar y Torres, como estas rimas gongorinas.

¹⁹³ *Segador*: el que corta las espigas del trigo (Real Academia Española 1726, s. v. segador y mies)

¹⁹⁴ *Hoz*: instrumento con una hoja de hierro corva que sirve para cortar la mies (Real Academia Española 1726, s. v. hoz) || *Dedil*: “el dedal de cuero [...] que usan los segadores [...] para que no se maltraten cuando siegan” (Real Academia Española 1726, s. v. dedil).

¹⁹⁵ El verso es hipométrico en la impresión de 1694 y Martha Lilia Tenorio lo corrige agregándole una conjunción copulativa al inicio: “[y] mientras que le chupa mira al cielo”. Es un error de la segunda edición, la de 1681 sí completa el endecasílabo.

¹⁹⁶ *Calandria*: ave pequeña de la misma familia que la alondra.

30 y la süave solfa de almireces.¹⁹⁷
 El viento, que otras veces
 con el ruido en la selva pone grima,¹⁹⁸
 y hace que el roble mas robusto cruja
 y que el abeto mas valiente gima,
 metido en la Cartuja¹⁹⁹
 35 tal silencio en los bosques observaba,
 que aun sintiendo abrasarse, no soplaba.
 Y en medio de esto el pescador de caña
 con qué paciencia extraña,
 con qué pachorra que se está en la orilla²⁰⁰
 40 a ver qué peje pilla,
 ¡oh, gana de comer, a lo que mueves!
 Que cuando al triste el sol le está abrasando,
 subiendo está y bajando
sus plomos graves y sus corchos leves.
 45 ¡Qué lindo verso a Góngora le he hurtado!
 Por Dios, que yo pesqué y él no ha pescado,
 bueno es coger aquello que se acuerda.
 En fin el pobre con su caña y cuerda
 juega a tira y afloja,
 50 hasta que del calor y la congoja,
 en vez del pececillo,
 viene a pescar el triste un tabardillo.²⁰¹
 La cansada chicharra
 de pizarra en pizarra,
 55 (¡oh, lo que puede un duro consonante!)
 no deja al caminante
 con música molesta,
 en la arboleda descansar la siesta,
 ni a la mula cansada,
 60 que de algún tronco atada,
 jadeando está y pensando su trabajo,
 mirando al suelo siempre boca abajo,
 que de esta propiedad hace escrutinio
 en lo que escribe de animales Plinio.

¹⁹⁷ *Almirez*: mortero de metal (Terrerros y Pando 1786, vol. 1, s. v. almirez).

¹⁹⁸ *Grima*: “terror, horror” (Terrerros y Pando 1787, vol. 2, s. v. grima).

¹⁹⁹ *Cartuja*: orden religiosa de la Cartuja que se caracteriza por su “retiro, abstracción, ejemplo y rigor de vida” (Terrerros y Pando 1786, vol. 1, s. v. cartuja).

²⁰⁰ *Pachorra*: “flema tardanza y espera” (Real Academia Española 1726, s. v. pachorra).

²⁰¹ *Tabardillo*: “enfermedad peligrosa que consiste en una fiebre maligna que arroja al exterior unas manchas pequeñas como picaduras de pulga y a veces granillos de diferentes colores como morados” (Real Academia Española 1726, s. v. tabardillo).

En este pasaje y como hemos visto, Góngora se yergue como un modelo importante de las *Estaciones*, su huella está presente desde el primer verso en que imita jocosamente el inicio de la “estación florida” de las *Soledades* con su “estación ardiente”; o bien, cuando transcribe versos de la *Fabula de Polifemo y Galatea*: “Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica Talía, / ¡oh excelso conde!, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día”. Las parodias gongorinas que hemos recuperado hasta ahora en la poesía lírica burlesca de Salazar (de versos hurtados e imitaciones estructurales) son las que la investigadora Linda Hutcheon denomina de carácter reverencial (1981, 178, 182–83), puesto que carecen de un tono peyorativo; el poeta recuerda las palabras del cordobés con un guiño cómico, pero con el fin de reconocerlo como una autoridad e, incluso, ensalzarlo, no para rebajarlo. Nuestro poeta busca con su parodia mantener la estética gongorina. En este sentido, Salazar dice que en su “estación ardiente”, los poetas deben producir cláusulas “imperfetas”, puesto que Góngora escribía perfectas en las horas crepusculares.

Las *Soledades* se dejan entrever nuevamente en las descripciones costumbristas de una vida pastoril, en la que los segadores buscan refugio del sol bajo la sombra de los árboles y, ahí mismo, como los serranos gongorinos que usan el “cuadrado pino” para merendar, ellos en un tono más festivo “hacían de los árboles cocinas” y forman una imagen chusca de cómo beben vino “con prevención de botas y barriles / [...] mirando el triste jarro boca abajo, / mientras el que le chupa mira al cielo”. Asimismo, Salazar imita de su modelo la atención que presta a las cosas pequeñas y cotidianas como la música no de las aves, sino la que producen los morteros. En los vv. 30-36 hay un chiste que también recuerda al peregrino del andaluz: la escena es tan tranquila que incluso el viento se recoge en un roble y se hace monje cartujo, por lo que no sopla y deja que el intenso calor se apodere del día.

Después de la escena costumbrista, que ocupa varios versos, introduce un contraste jocosos en el que sobresale el lenguaje familiar: “con qué pachorra se está en la orilla / a ver qué peje pilla”, es una descripción caricaturizante de un pescador que sólo “viene a pescar el triste un tabardillo”. Por otro lado, cuando Salazar cita el verso “sus plomos graves y sus corchos leves” de las *Soledades*, la parodia no está dirigida al cordobés, pero su verso le sirve a nuestro poeta de vehículo para burlarse de la poesía culta basada en la imitación de los considerados modelos (“bueno es coger aquello que se acuerda”), por ello explicita su fuente “Qué lindo verso a Góngora le he hurtado” y no se atiene a que su lector lo identifique.

Recordemos que la estética de la *imitatio* legitimaba el hacer poético de los escritores; si recuperaban en sus rimas asuntos o poetas considerados prestigiados (López Bueno 2012, 98), sus versos quedaban amparados por la tradición. También Salazar y Torres intercala observaciones metapoéticas, como cuando dice lo complicado que fue encontrar algo que rimara con *_arra*: “¡oh lo que puede un duro consonante!” pero *pizarra*, tiene sentido, porque es la roca donde se encuentra la chicharra, que había mencionado en el verso anterior. Sigamos con la lectura de la silva:

65 Ya imitaban del hombre la fortuna,
volteando en el hogar los asadores,
trágico teatro de la muerta polla,
y en los aparadores
70 los choques de cucharas y de platos
avisaban los pajes y los gatos,
para ser convidados de la olla
o sólo los relieves.²⁰²
¡Oh, qué guerras no leves
se trabaron tal vez en los mirones!
75 Pues ¿cuántos mojicones²⁰³
a un paje habrá costado
sobre quitar el plato que le gusta?,
que sólo en esto sirve con cuidado.
Si bien la guerra es justa
80 con aquel que a quitársele arremete,
aunque haya algún chichón de algún cachete,
que es sentencia de pocos mal seguida,
que no se ha de reñir por la comida.
Los mismos animales
85 nos dan doctrinas tales,
si vemos de la cólera el exceso
entre perros de casa por el hueso,
dándose formidables dentalladas,
y los gatos atroces uñaradas;
90 ¡con qué pensión, oh vida, te mantienes!,
ya, en fin, por las sartenes,
donde algo se freía,
preguntaba el vecino, si llovía
y fuele respondido,
95 que el freír al llover es parecido.

²⁰² *Relieve*: sobras (Terreros y Pando 1788, vol. 3, s. v. relieve).

²⁰³ *Mojicón*: sirve de equívoco, “El golpe dado en la cara con la mano, a puño cerrado, mojándola” y “Especie de dulce seco o bizcocho hecho regularmente de mazapán y azúcar” (Real Academia Española 1726, s. v. mogicon).

En los primeros versos de este pasaje, Salazar y Torres se burla del tópico de la rueda de la fortuna humana al equiparar su giro con el de los asadores de carne, e introduce cómicamente el motivo de *theatrum mundi*: “Ya imitaban del hombre la fortuna, / volteando en el hogar los asadores, / trágico teatro de la muerta polla”. Luego, se pueden apreciar algunos versos de tono irónico: “¡Oh, qué guerras no leves / se trabaron tal vez los mirones!” o “¡Con qué pensión, oh vida, te mantienes!”; son sentencias en las que el poeta equipara burlescamente el reñir por la comida con una batalla campal o un acontecimiento épico que más recuerdan las “uñaradas” de los gatos y las gatas en la *Gatomaquia* por “exceso de la cólera”. Hay un contraste en la narración, la vida pastoril que llegó a ser idílica unos versos más arriba ya no es tal, sino que ahora los presentes se dan de macanazos por el mejor pedazo; la escena la describe de manera ocurrente al invitar a la mesa por igual a los pajes y los gatos e introducir los “mojicones”, los “mirones” o “algún chichón de algún cachete”. La silva continúa:

Marchitos los colores
de las pintadas flores
y dobladas las hojas de las hiedras,
descubrieron las piedras
100 que vistieron lozanas;
y ya las ambiciones cortesanas
dejaban reverentes sumisiones
de los que en diferentes pretensiones
beben el aire en esperanzas vanas,
105 del aura popular camaleones;²⁰⁴
cesaba la lisonja siempre grata
al necio poderoso,
volviendo el pretendiente pobre a pata,
cansado y caluroso
110 por vivir en la cola de la villa,
buscando alguna orilla
que le haga sombra, huyendo las plazuelas
dando al diablo la capa y la golilla.

En los Siglos de Oro, era común que los poetas buscaran el reconocimiento de algún miembro de la clase alta, quien podía convertirse en su mecenas y así solventar su supervivencia o patrocinar la impresión de sus escritos. Para ello debían aprender a moverse en la esfera de poder a fin de conseguir favores económicos o algún nombramiento; sin embargo, no era tan fácil obtenerlos, puesto que debían integrarse al *modus vivendi*, lo cual implicaba invertir en

²⁰⁴ *Camaleones*: aduladores (Real Academia Española 1726, s. v. “chamaleon”).

el alto nivel de vida que se exigía; luego, debían poner en práctica su escritura epidíctica, alabando a sus posibles protectores, dedicándoles poemas, haciendo versos por encargo, etc. El objetivo era complacerlos (Bègue 2007, 143). En el pasaje anterior, que es predominantemente serio, Salazar y Torres hace una exposición y crítica de la desgastante forma de vida de estos pretendientes, que, como camaleones, cambiaban su halago dependiendo de la oreja que los escuchara; así, nuestro autor presenta a uno de ellos regresando a su casa a mediodía, a pie y cansado; es en el final del fragmento cuando nuestro autor introduce elementos más ligeros y cómicos como “a pata”, “la cola de la villa”, “dar al diablo la capa y la golilla”. Las flores marchitas del inicio se refieren a las pintadas en la silva primera, secadas por el sol abrasador del mediodía, cuyo calor también resiente el pretendiente; quizá también “los colores / de las pintadas flores” hagan referencia a los escritos lisonjeros de estos poetas en busca de protección. Esta sátira de la poesía cortesana estaría bien camuflajeada dentro del clima del poema²⁰⁵. Sigue la silva:

115 ¿Mas dónde, oh pluma, remontada vuelas
y te estás desvelando
cuando, todos roncando
y en apacible sosegado sueño,
durmiendo están la siesta?
120 Sosiega un poco en tu pasión molesta,
pero... no puede ser que el dulce dueño
de mi cansada vida,
tirana me convida
a que asista a su mesa mentalmente
y sus acciones todas pinte y cuente.
125 ¡Qué loco es quien afirma
que las damas no comen!
Aqueste ejemplo tomen
de la golosa causa de mi pena,
porque no sólo come, pero cena.
130 Ya, tirana, te miro,
que cuando no te debo ni un suspiro,
das tu divino aliento
al viento, ingrata (¡oh quien bebiera el viento!)²⁰⁶
soplando el caldo porque está caliente,

²⁰⁵ Por otro lado, este apartado cobra otra dimensión si recordamos que Salazar y Torres también fue poeta de corte, vivía al amparo del duque de Alburquerque con quien regresó a España, viajó a Alemania y a Italia. Además, es, quizá, la crítica más fuerte que hemos encontrado en su poesía lírica burlesca en este trabajo.

²⁰⁶ *Beber el viento*: “frase metafórica con que se expresa el deseo grande que tenemos de alguna cosa y la demasiada solicitud y diligencia que ponemos en para alcanzarla” (Real Academia Española 1726, s. v. beber).

135 y soplando y sorbiendo juntamente
 (¡quien fuera escudilla!),²⁰⁷
 mas dejaras de asilla
 por no tocarme con tus manos bellas,
 y se enfriaran las sopas sin comellas.
 140 Apenas toca el pan con los cristales,²⁰⁸
 cuando, aunque sea moreno,
 de mijo o de centeno,
 se hacen las rebanadas candeales,²⁰⁹
 y si un dedo le toca,
 145 amasado con leche va a la boca.
 Mas como ni cuidado ni amor siente,
 come bonicamente,
 tanto, que el plato menos regalado,
 no sólo queda limpio, mas fregado.
 150 Si es dulce lo que come, es tan discreta,
 que jamás se limpió en la servilleta,
 luego los dedos al clavel aplica,
 como la que se pica
 con alfiler o aguja,
 155 y la sangre se chupa sin ser bruja.
 ¡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.
 160 Con perlas masca y con corales bebe,
 pues sus dientes son nieve
 y sus labios son ascuas,
 y ella está más contenta que mil pascuas²¹⁰
 de saber que en su risa,
 165 en fuego o nieve es la prisión precisa.
 Dicen los hombres sabios
 que como siempre bebe con sus labios,
 la vez que con la sed, Amor, la brindas,
 bebe siempre con guindas²¹¹.
 170 Y aun mi afecto repara,
 que su garganta es tan tersa y clara,
 que lo que bebe (¡raro disparate!)
 se trasluce al pasar por el gazzate,

²⁰⁷ *Escudilla*: “vaso redondo y cóncavo que comunmente se usa para servir en ella el caldo y las sopas” (Real Academia Española 1726, s. v. escudilla)

²⁰⁸ Son los dedos de Mariquilla. Uno de los elementos que se ocupan para describir lo blanquísimo de la piel de la dama en el retrato petrarquista es el cristal, cuerpo diáfano y transparente.

²⁰⁹ *Candéal*: es un tipo de pan que se hace con un trigo homónimo que es de color blanco (Real Academia Española 1726, s. v. candeal). Es decir, como el rey Midas, cuando Marica toca el pan, éste se blanquea.

²¹⁰ *Estar como una Pascua*: estar muy alegre y regocijado (Real Academia Española 1726, s. v. Pascua).

²¹¹ *Beber con guindas*: “cuando no agrada algo” (Correas 1906, s. v. beber con guindas).

175 como el sol cuando pasa por vidriera
 no hiciera más si de Venecia fuera.²¹²
 En fin, comen y beben las hermosas,
 ahora, ¡qué de cosas
 pudiera yo decir de Cupidillo!
 Pero aguarda, que tengo un gran cuidado,
 180 que ha cogido el palillo,
 y al partido rubí le ha trasladado.²¹³
 ¡Ay, que me la ha besado!
 Levantaré los gritos a los cielos,
 que quien ama, de un palo tiene celos
 185 ¡Ah, fortuna crüel, que tal consientes
 que no naciese un hombre mondadientes!

En este apartado vemos cómo el poeta increpa a su pluma en forma metadiscursiva, pidiéndole que detenga su “remontado” vuelo y descanse, pues todos están durmiendo la siesta, pero es interrumpido por el recuerdo de su dama, que en esos momentos estaría comiendo y que, “tirana”, lo convida “a que asista a su mesa mentalmente/ y sus acciones todas pinte y cuente”. Naturalmente, no la pinta recatada ni guardando la compostura como una buena doncella, sino alimentándose con gusto, tomando sin reserva el pan, relamiendo el plato y llevándose los dedos a la boca en vez de usar una servilleta. Salazar y Torres parodia la literatura erótica, puesto que declara sentirse celoso de objetos materiales o etéreos, como el viento, el aliento de Mariquilla, la escudilla o el palillo de dientes²¹⁴, que Marica toca, sopla y hace rozar con su boca. Hay una sensualización de las acciones cotidianas de Marica, las cuales le producen tanto deleite al autor que se las presume a Cupido: “Oh, Amor, se te quitaran mil pesares, / si la vieras lamerse los pulgares”. Asimismo, intercala elementos graves y jocosos, por ejemplo, compara la relamida de dedos cuando la dama está comiendo con la que hace cuando cose y se pincha con la aguja: “luego los dedos al clavel aplica/ como la que se pica / con alfiler o aguja” (152-153). Con todo, el retrato de la dama sigue el canon del retrato petrarquista: tiene las manos y la garganta de cristal —que lleva al extremo de lo absurdo: “que su garganta es tan tersa y clara, / que lo que bebe (¡raro disparate!)/ se trasluce

²¹² *Venecia*: la maestría y fineza de los vidrios venecianos eran reconocidos y admirados por toda Europa desde el siglo XIV.

²¹³ *Al partido rubí*: el rubí como metáfora de los labios de la amada es de Góngora “Un rubí concede o niega / (según alternar le plugo), / entre veinte perlas netas / doce aljófares menudos” (*Fábula de Píramo y Tisbe*, vv. 61-64).

²¹⁴ Agustín de Salazar y Torres tiene unas endechas endecasílabas dedicadas “A un palillo de sauce que tenía una dama en su boca” (Salazar y Torres 1681, 134–37), las cuales, aunque el mondadientes podría ser un motivo jocosos, son más bien serias.

al pasar por el gaznate” y hace una comparación ridícula con el trasluz del sol a través de un vidrio—, los dientes blancos y los labios rojos; de hecho, el poeta presta una especial atención a estos últimos, por lo que sobresalen varias metáforas: clavel, rosa, ascuas, partido rubí, guindas. Dentro del retrato, el autor utiliza expresiones coloquiales, como “está más contenta que mil pascuas”, “gaznate” por cuello, “mascar” por comer, y “bebe siempre con guindas”, o sea, los labios rojos con los que ingiere alimentos; de esta última expresión Tenorio explica que Marica “bebe con guindas porque se trata de una dama proclive a los refinamientos y recibe las ansias y ruegos del enamorado [...] de mala gana” (Tenorio 2010b, 1–2:496). Finalmente, a pesar de que el enamorado está muy concentrado en el retrato de la dama, se ve interrumpido por una acción de ella: limpiarse los dientes con un palillo, como si en verdad la estuviera viendo en vez de imaginándola. Continúa la silva:

190 Diré cosas atroces,
 pero ahora es preciso no dar voces,
 que ha dejado la mesa descompuesta,
 y creo que se va a dormir la siesta,
 y es cierto, pues se estrega las legañas
 de las negras pestañas,
 que tienen los que adoran
 ojos que de legañas se enamoran.²¹⁵
 215 Ya está dormida y el Amor alerta,
 y como duerme la boquilla abierta,
 el lecho queda todo y la almohada
 del fragante resuello sahumada,
 200 (aquesta voz, resuello, en los dormidos
 es la frase mas culta de ronquidos);
 por que no la fatiguen los calores,
 mil alados Amores
 con ricas flechas y carcajes ricos,
 de las alas le forman abanicos,
 205 batiendo apresuradas
 las plumas matizadas,
 para hacerla mas viento.
 Pero advertid, ¡qué loco atrevimiento!
 ¡Aun el oírlo espanta!
 210 Que una mosca le va por la garganta,
 y como mosca en leche se ha quedado,
 y aun pienso que la mosca la ha picado.
 Vuela, pícara, vuela,

²¹⁵ *Ojos hay que de lagañas enamoran*: “enseña la extraordinaria elección y gusto de algunas personas que, teniendo en qué escoger, se aficionan de lo peor” (Real Academia Española 1726, s. v. lagaña).

215 si fueras abejuela²¹⁶
 que te engañara la azucena hermosa,
 no fuera grande cosa;
 o salamandra ardiente,²¹⁷
 que a sus rayos llegaras reverente,
 para vivir en fuego mas divino;
 220 o mariposa a quien forzó el destino
 que en luces viva y que de llamas muera;²¹⁸
 que a vosotras Marica lo sufriera,
 y hiciera de ello gala,
 ¿pero a una mosca? Vaya enhoramala.
 225 Mas perdonarla quiero,
 que en casa se crio de un alojero,²¹⁹
 y esta mosca venía
 de una pastelería,
 y no es justo con ella ser crüeles,²²⁰
 230 pues Marica se muere por pasteles.
 Ved con la gracia que la picadura
 de la mosca se rasca con blandura,
 con las uñas piadosas y crüeles,
 aliviando lo mismo que maltrata,
 235 y en campañas de plata
 arando cinco surcos de claveles,
 ¡ay, amantes fieles!,
 si sus uñas hermosas
 señas dejan en sí tan lastimosas,
 240 y esto es sólo rascando, no os engañen,
 colegid lo que harán cuando os arañen.

La ridiculización y humanización de Marica continúan, ahora el poeta le pinta lagañas y aprovecha para introducir una frase proverbial: “ojos hay que de lagañas enamoran”, burlándose de la mala elección de su amor por esta tan recatada dama. Al contrario de la bella dormida, Salazar y Torres nos pinta a una Marica que, en vez de reposar dulcemente, duerme con la boca abierta y, además, ronca (vv. 199-201); aprovecha, ahí, para hacer un paréntesis

²¹⁶ *Abejuela*: en la literatura, la abeja representa el oficio mismo de los poetas (Lida de Malkiel 1963, 77, 79).

²¹⁷ *Salamandra*: la salamandra es un motivo literario que prueba que así como ella puede resistir el fuego, en analogía, el enamorado aguantará las penas de amor (Pulido Rosa 1998, 312–18).

²¹⁸ *Mariposa*: tradicionalmente, la mariposa también es una metáfora de los amantes, quienes son atraídos fatalmente hacia sus damas (S. Trueblood 1977).

²¹⁹ *Alojero*: aquel que prepara la aloja: “bebida que se compone de agua, miel y especias” (Real Academia Española 1726, s. v. aloxa).

²²⁰ Único verso en que sigo la variante de G y de T. En S se lee el plural del pronombre *ellas*, sin embargo, considero que Salazar está pidiendo no ser cruel y perdonar a la indigna mosca que le revolotea a Marica; de hecho justifica su presencia con el carácter goloso de su dama.

metapoético y mofarse del lenguaje cultista, cuando explica que “resuello” es la forma culta de decir “ronquido”. Para mayor burla, una mosca revolotea alrededor de la dama y la pica, a lo que le sigue la mención de tres motivos literarios: la abeja, la salamandra y la mariposa, los cuales sirven para, por contraste, resaltar más la ridiculización de Marica.

245 Esto decía, cuando ya abrasado,
 por huir el perjuicio
 del sol, me fui hacia unos paredones,
 que el tiempo su enemigo ha devorado,
 y el que antes era dórico edificio,
 hoy hasta los cimientos son terrones,
 ¡Oh, qué de admiraciones
 causas, veloz edad, en los que huellas!,
 250 pues fábrica a quien fueron las estrellas,
 con vagos tornasoles,
 sus trémulos faroles;
 ahora sustenta de su mal testigos,
 en vez de capiteles, cabrahígos.²²¹
 255 Y los que componían
 artesones, molduras y dibujos,²²²
 rojos escaramujos²²³
 y zarzas guarnecían,
 siendo los cuartos bajos,
 260 que antes pulieron láminas y espejos,
 camarín de vencejos,²²⁴
 y alcoba aun no capaz para los grajos.²²⁵
 El salón que adornaban los matices,
 del Cairo en las alfombras y terlices,²²⁶
 265 alhaja tal tenía,
 que aun poniendo la mano en las narices
 ni olerle ni mirarle consentía,
 por las rotas rendijas,
 entre matas espesas
 270 entran salamanquesas,²²⁷

²²¹ *Cabrahigo*: “higo silvestre que lleva el árbol del mismo nombre” (Real Academia Española 1726, s. v. cabrahigo)

²²² *Artesones*: las molduras que componen la techumbre de una construcción arquitectónica (Terreros y Pando 1786, vol. 1, s. v. artesón y artesonado).

²²³ *Escarmujo*: “mata grande y mayor que la zarza ordinaria, cuyas hojas son más anchas que las de la murta y produce en torno de sus ramas unas espinas fuertes” (Real Academia Española 1726, s. v. escarmujo).

²²⁴ *Vencejo*: “una avecilla pasajera, [...] algo mayor que la golondrina de color enteramente negro: tiene las alas muy largas y los pies muy cortos” (Real Academia Española 1726, s. v. vencejo).

²²⁵ *Grajo*: “ave muy grande y tan negra como el cuervo” (Real Academia Española 1726, s. v. grajo).

²²⁶ *Terliz*: cfr. nota 93, soneto “Si da alguna taberna”.

²²⁷ *Salamanquesa*: “[animal] semejante a una lagartija pero más pequeño” (Real Academia Española 1726, s. v. salamanquesa).

y salen lagartijas,
 ni aun la ruina quedó del edificio,
 (Buen verso de Lucano,
 que yo no he de mentir, que soy cristiano).
 275 En fin, perdiera el juicio,
 si acaso le tuviera,
 mirando cuán ligera
 corre la edad y el tiempo, que presume
 de cojo y rengo, todo lo consume.
 280 Y hablando con mi afecto, le decía:
 “¡Ay, dulcísimo bien del alma mía,
 Si una torre que al cielo se avecina,
 resolvieron los años en rüina,
 con ser de cal y canto su estructura,
 285 siendo de mantequilla tu hermosura,
 de colegir se deja,
 que al fin, al fin, has de llegar a vieja!
 ¿Quien ignoró el poder de las edades?
 No duran peñas, ¿durarán beldades?
 290 Fenece la belleza,
 pero si acaba, en el pincel empieza,
 y el buril peregrino,²²⁸
 ya retratada en mármol o ya en lino,
 pero también se acaba la hermosura
 295 en estatua o pintura,
 porque una al fin se borra, otra se quiebra.
 La beldad sólo dura que celebra
 el ingenio, que él solo se ha eximido
 de las leyes del tiempo y del olvido,
 300 con que en mis rudos versos celebrada
 tu beldad, durará privilegiada,
 sin que olvido ni tiempo la consuma,
 y en fin, eterna vivirá en mi pluma;
 hermosuras perfetas,
 305 mirad lo que debéis a los poetas,
 y advertid, que es muy gran bellaquería
 enviarlos noramala cada día”.

Aquí el poeta expone varios motivos literarios a los que da respuestas burlescas: el de las ruinas cubiertas de hierba y maleza, lugar común del símbolo del paso del tiempo y la fugacidad de las cosas o *tempus fugit*, se ve caricaturizado en los vv. 265-268, en que el poeta advierte el olor putrefacto del lugar: “alhaja tal tenía /que aun poniendo la mano en las

²²⁸ *Buril*: “punta de acero[...] que sirve para grabar en metales” (Terrerros y Pando 1786, vol. 1, s. v. buril).

narices, / ni olerle, ni mirarle consentía / por las rendijas”. También, tiene cierta hilaridad la tradicional alegoría burlesca del tiempo, a quien se le representa cojo, ciego y, a veces con alas (Arellano Ayuso 2019a, 1:288; Batllori y Peralta 1989, 130) y que Salazar retrata tautológicamente “cojo y rengo”. Por último, a partir del verso 280, el poeta ensalza la poesía sobre todas las artes, las cuales servían para inmortalizar a quienes retrataran; sin embargo, dice jocosamente el poeta de la escultura y pintura “una al fin se borra, otra se quiebra”; así que sólo el retrato de la belleza en palabras pasará a la posteridad: “La beldad sólo dura que celebra / el ingenio que él sólo se ha eximido / de las leyes del tiempo y del olvido, / con que en mis rudos versos celebrada / tu beldad durará privilegiada”. La idea remonta a Ovidio: “Se abren las ropas, se fragmenta el oro y las piedras preciosas: / la fama que mis cantos te den será perene” (*Amores*, I, X, vv. 61–62). El *tempus fugit* de las ruinas le sirve a Salazar para reflexionar burlescamente sobre la durabilidad de la belleza de Marica, el poeta introduce comicidad y liviandad en el pasaje al hacer “de mantequilla” su hermosura. También es chusco cuando para cerrar la silva señala cómo, por el favor que les hacen los poetas de inmortalizarlas, las damas no deberían de ser tan desdeñosas: “es muy gran bellaquería / enviarlos noramala cada día”.

SILVA TERCERA

La siguiente silva se dedica a la “Estación tercera de la tarde”, cuando empieza a declinar el día. En estas rimas, si bien descriptivas, predomina un discurso narrativo; el poeta hace el recuento de varios sucesos, como el paso del sol hacia el occidente, escenas de cacería (en las que hay conejos, perdices, lobos y otras aves), de cetrería, el regreso de animales domésticos del campo (los bueyes y los cochinos) a sus rediles, actos de cortejo y de desdén. Frente a estas situaciones el poeta adopta posiciones de homenaje o de rechazo y, como ha venido haciendo hasta ahora, combina los registros graves y jocosos manteniendo diálogos con varios modelos, de los cuales Góngora sigue estando a la cabeza.

[20]

ESTACIÓN TERCERA DE LA TARDE²²⁹

DISCURSO TERCERO

SILVA III

Mas dejando a una parte digresiones,
al tiempo que dejé los paredones,
mayor sombra caía
de los cercanos montes a los valles.
5 ¡Oh, musa, que te halles
al punto tan a mano
la hermosa imitación del mantuano²³⁰
en la “Égloga primera”!
Ya el Sol apresuraba su carrera
10 en su coche dorado,
todo desabrochado,
limpiando con un lienzo los sudores²³¹
que sus mismos ardores
en el ardiente siesta le han causado;
15 mas ¿qué mucho, si en monte, valle y sierra,
el jugo de la tierra
su sed ha consumido,
que ahora esté sudando lo bebido?
El látigo sonaba
20 con chasquidos veloces,
porque tirando coces
Etón casi la lanza le quebraba,
y era que le picaba
un tábano en la cola;
25 tira la rienda, el látigo enarbola²³²
el dios por sosegar su orgullo fiero,
que como es de las ciencias presidente,
es un dios tan prudente,
que a sí mismo se sirve de cochero,
30 porque dice que es menos indecencia
que sufrir de un cochero la insolencia.
De esta suerte camina,
rojo como un granate,²³³
hacia donde se cría el chocolate,
35 o aquellos ingredientes por lo menos,
que componen tan dulce golosina.

²²⁹ **Testimonios:** *S* 83-91, *G* 83-91, *T* 492-507 ¶ 136 ministrilis G.

²³⁰ *Mantuano:* Virgilio.

²³¹ *Lienzo:* pañuelo (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. lienzo).

²³² *Enarbolar:* “levantar en alto” (Real Academia Española 1726, s. v. enarbolar).

²³³ *Granate:* piedra preciosa parecida al rubí (Real Academia Española 1726, s. v. granate).

Dejando de lado las reflexiones sobre el *tempus fugit* de la silva segunda, el poeta nos sitúa en el nuevo momento del día: la tarde, cuando el sol ya está “todo desabrochado”, expresión que contrasta con el inicio de las *Estaciones*, en que la Aurora debe apresurarse “Antes que el sol sus rayos desabroche, / (si los rayos del sol tienen corchetes)”. Luego, en los versos 5-8, el poeta evoca la línea bucólica que guiará la presente silva con una alusión directa a la “Égloga primera” de Virgilio, la cual finaliza con un canto dedicado al atardecer: “humean ya a lo lejos los techos más altos de / las casas de campo y van cayendo de las altas montañas / cada vez más largas las sombras” (*Bucólicas*, I, 55); rimas más adelante, señalaré una escena salazariana semejante a la virgiliana (vv. 159 y ss).

Asimismo, como lo vimos en la silva primera del amanecer con la Aurora, Salazar y Torres desmitifica a la deidad: Febo, el sol, pierde la compostura, no guía su carroza de manera impasible, sino que sufre las consecuencias de su propio calor: suda excesivamente y se ha bebido el agua de la Tierra que fue encontrando a su paso; forcejea con Etón, uno de sus caballos, el cual se desbocó porque le picó un tábano —nótese aquí el rebajamiento y la burla: hasta los caballos celestiales son susceptibles a los insectos— y le cuesta trabajo sosegarlo. De este modo, Salazar vuelve más reales tanto al cuadrúpedo como al dios, ambos se ven mermados en su supuesta perfección. En la misma línea y en tono irónico, al tiempo que el poeta nos recuerda que Apolo es un dios, protector de las ciencias y de las artes, lo baja de su pedestal recordándole su condición de chofer: “es un dios tan prudente, / que a sí mismo se sirve de cochero”. En suma, el astro rey “camina / rojo como un granate”, por su cualidad ígnea y también de vergüenza, dada la ridiculización que el autor acaba de hacer de él.

Y al ver los cielos claros y serenos,
 el calor se minora,
 y la purpúrea tarde voladora,
 40 moza rolliza, mas de buena traza
 con alas de cristal iba llamando
 a los que fatigando
 el bosque siguen la ligera caza,
 trepando riscos y venciendo cerros,
 45 que después de tratarse como perros,
 habiendo madrugado,
 rendido y despeado,²³⁴

²³⁴ *Despearce*: “maltratarse los pies el hombre o el bruto por haber caminado mucho” (Real Academia Española 1726, s. v. *despearce*).

50 arañado de cardos y zarzales,²³⁵
 y en los duros jarales²³⁶
 el vestido hecho harapos,
 dice que no hay mayor divertimento,
 y viene muy contento
 de que heridos se fueron dos gazapos,²³⁷
 y dejaron las plumas las perdices,
 55 que son como entre damas las Beatrices;
 y este nombre al refrán le fue importante²³⁸
 para que le cayera en consonante,
 que es cierto que si fueran las gallinas,
 que quedaran mejor las Catalinas,
 60 si bien en esto de volatería,
 me acuerdo que decía
 un grande cortesano,
 que de todas las aves, el marrano.
 Pero ahora mi ingenio no celebre
 65 al cazador que corre tras la liebre,
 fatigando al rocín y al triste galgo,
 que corriendo ya suelta la traílla,²³⁹
 porque quiere comerse hasta la silla,
 le quieren dar con algo,
 70 y de esto el mal ejemplo el mundo toma,
 que uno trabaje para que otro coma.
 No pintaré en la caza los excesos
 del jabalí acosado de sabuesos,
 y al tiempo que el dogo más le aqueja,
 75 le dice sus secretos a la oreja.
 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,
 80 suele, si con prudencia se gobierna,
 dejar el bosque y irse a la taberna.²⁴⁰
 Tampoco a celebrar el tiempo obliga
 al cazador mañero,

²³⁵ *Cardo*: “planta o legumbre muy conocida que nace frecuentemente en los campos y se cultiva en las huertas [...]. Su tallo, que comunmente se llama penca, es muy poblado y encima de él nace una cabeza espinosa” (Real Academia Española 1726, s. v. cardo).

²³⁶ *Jaral*: “planta o arbolillo leñoso que levanta de alto a lo más dos varas, lleva unas hojas casi redondas, ásperas al tocarlas” (Real Academia Española 1726, s. v. xara).

²³⁷ *Gazapo*: “conejiillo tierno de no muchos días” (Real Academia Española 1726, s. v. gazapo).

²³⁸ Se refiere al refrán “de los pescados, el mero; de las carnes, el carnero; de las aves, la perdiz, de las mujeres, la Beatriz” (Gallego Barnés 2009, 157).

²³⁹ *Traílla*: nombre que se le da a la correa en que se lleva atado a los perros en la caza (Real Academia Española 1726, s. v. trahilla).

²⁴⁰ *Lobo*: “se llama en estilo festivo la embriaguez” (Real Academia Española 1726, s. v. lobo).

85 con la astucia vulgar de red o liga,²⁴¹
 teniendo en ella al pájaro triguero²⁴²
 o el perdigón casero,²⁴³
 que uno y otro con cantos alevosos
 llaman a los que corren presurosos
 por el viento ligero,
 90 pero volviendo adonde fue llamada
 el ave simple cae en la celada,
 mirad y la malicia donde llega,
 que aun el ave al amigo se la pega.

En los versos iniciales de este corte, 39-41, el poeta hace una prosopopeya de la tarde, en concordancia a como había hecho de la Aurora y del Sol, caracterizándola como una muchacha “rolliza”. A continuación, dedica poco más de 50 versos, vv. 41-93, a ridiculizar la caza, al tiempo que ocupa el léxico propio de esta actividad, como la liga, la trailla o el dogo, un anglicismo para perro. El poeta describe la escena de la caza intercalando versos serios y chuscos, recurso que ya le conocemos; por ejemplo, ridiculiza a los cazadores: con ironía afirma “dice [el cazador] que no hay mayor divertimento / y viene muy contento”, cuando los pinta cansados, arañados y regresando sin haber capturado nada. Después de manera grave usa la lítote para afirmar negando “no pintaré en la caza los excesos”, que inmediatamente describe. Luego, jocosamente usa el equívoco de lobo, para asegurar que el único *lobo* que podrán agarrar es una buena borrachera en la taberna. O bien, cuando menciona las perdices, “y dejaron las plumas las perdices, / que son como entre damas las Beatrices; / y este nombre al refrán le fue importante / para que le cayera en consonante”, alude a una frase proverbial para hacer una reflexión metapoética de los consonantes, que le da pie a seguir de manera chusca la lógica de la frase, alargando el chiste con una nueva rima “que es cierto que si fueran las gallinas / [...] quedarán mejor las Catalinas”. Termina la escena con otro contraste, el tono sentencioso que irónicamente parece conservar la seriedad, “mirad la malicia donde llega / que aun el ave al amigo se la pega”, versos que cierran la descripción de la caza con reclamo, los pájaros más usados para esta actividad eran los perdigones y los pájaros trigueros. La silva sigue:

²⁴¹ *Liga*: sustancia viscosa que servía para atrapar aves (Real Academia Española 1726, s. v. liga).

²⁴² *Triguero*: pájaro que vive y se cría entre el trigo (Real Academia Española 1726, s. v. triguero).

²⁴³ *Perdigón*: “llaman en la caza a la perdiz macho que ponen para el reclamo” (Real Academia Española 1726, s. v. perdigon), el cual consistían en poner un ave para que mediante su canto atrajera a otras.

95 Mas con sonora lira, musa mía,
 de la real cetrería
 haz generoso alarde,
 pues que la ves pintada con la tarde:
 ya el búho prevenido
 en el llano tenía el halconero,
 100 y el pájaro agorero
 ofrecía a las cuervas por despojos
 el oro de sus ojos,
 que este metal de suerte las inclina,
 que a su esplendor se arrojan presurosas,
 105 tenaces y protervas,²⁴⁴
 y hay en el mundo infinidad de cuervas
 con esta propiedad de codiciosas;
 pero apenas al riesgo se avecina
 la negra banda y al peligro vuela,
 110 cuando desenlazando la pihuela²⁴⁵
 y quitando al halcón el capirote,²⁴⁶
 a la que va zorrera la da un bote,²⁴⁷
 pero ella de sus uñas se resbala
 y como flecha por el aire sube,
 115 mas el grifanio halcón el viento escala²⁴⁸
 y alcándara formando de una nube,²⁴⁹
 ya remontado, ya cogiendo puntas,
 tanto remonta el altanero vuelo,
 que aunque la cuerva se subiese al cielo,
 120 allá fuera a buscarla,
 con deseo de herirla y alcanzarla,
 haciendo en las estrellas escarceos,²⁵⁰
 que siempre vuelan tanto los deseos,
 pero ella va volando y él siguiendo,
 125 y como en uno y otro el subir crece,
 por Dios, que ya ninguno no parece,
 y que los cazadores van corriendo,
 diciendo: “to, to, to, bien hemos quedado”²⁵¹

²⁴⁴ *Protervo*: “tenaz, insolente, arrogante” (Real Academia Española 1726, s. v. protervo)

²⁴⁵ *Pihuela*: “correa con que se guarnecen y aseguran los pies de los halcones y otras aves que sirven en la cetrería” (Real Academia Española 1726, s. v. pihuela).

²⁴⁶ *Capirote*: “cubierta hecha de cuero y ajustada que se pone al halcón y otras aves de cetrería en la cabeza y les tapa los ojos para que se estén quietas en la mano o en la alcándara, el cual se lo quitan cuando ha de volar” (Real Academia Española 1726, s. v. capirote).

²⁴⁷ *Zorrero*: “que va detrás de otros o tarda al seguir a los demás” (Real Academia Española 1726, s. v. zorrero).
 || *Bote*: un golpe fuerte (Real Academia Española 1726, s. v. bote).

²⁴⁸ *Grifanio*: neologismo de Salazar inspirado en los “trópicos grifaños” de Góngora (*Soledades II*, v. 919).

²⁴⁹ *Alcándara*: “la percha o varal donde los cazadores ponen los halcones y otras aves de volatería” (Real Academia Española 1726, s. v. alcandara).

²⁵⁰ *Escarceo*: giros y vueltas (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. escarceo).

²⁵¹ El verso es hipermétrico tanto en la edición de 1681 como en el de 1694.

todos se han ido y esto se ha acabado;
admítame Marica el buen deseo,
pues no puedo pintar lo que no veo...

Salazar y Torres nos deleita con una escena muy visual, en la que homenajea a la cetrería, de la cual hará, con ayuda de la musa, un “generoso alarde”. Sobre este vaivén entre el registro jocoso y serio, que hemos visto a lo largo de las *Estaciones*, Martha Lilia Tenorio señala: “pero no todo es parodia; Salazar mantiene equilibrada tensión, también aprendida de Góngora, entre burla y auténtico lirismo” (Tenorio 2010a, 177); asimismo, este pasaje en particular parece ser un homenaje al famoso episodio de la cetrería de la segunda parte de las *Soledades*, vv. 735-798; por ejemplo, Salazar utiliza el oro para referirse a la luminosidad de los ojos del búho y Góngora, los topacios (v. 796); o bien, los halcones de ambos poetas pisan la nube mientras escalan el cielo: “o densa es nube / que pisa, cuando sube” (*Soledades II*, vv. 747-48) y “el viento escala, / y alcándara formando de una nube” (Salazar vv. 115-116); para Bonilla Cerezo este segundo verso “podría haberlo firmado el mismísimo don Luis” (2014, 75).

Entrados en la cacería, el jugueteón autor hace un vuelco, no nos deja ver el final de la cacería porque el poeta-personaje ya no alcanza a ver más, las aves han volado demasiado alto (vv. 125-126). Pero no por ello nos quedamos sin final, pues al tiempo que con ironía los cazadores dicen “bien hemos quedado” tras perder no sólo la cuerva, sino también el búho, la voz lírica le pide a Marica que le deje imaginar que todo salió bien “admítame, Marica, el buen deseo, / pues no puedo pintar lo que no veo” (vv. 129-130). La persecución es ennoblecida y al mismo tiempo se narra con ligereza usando términos coloquiales, como cuando el halcón le “da un bote” o un golpe a un cuervo. Otra interrupción chusca ocurre cuando el autor escribe, después de describir al búho, “y hay en el mundo infinidad de cuervas / con esta propiedad de codiciosas”; líneas que también pueden tener una interpretación de una sátira sutil a las mujeres ambiciosas. Sigue la silva:

demás de que me llaman los pastores,
cantando sus amores,
no como allá los pinta Garcilaso,
que los hace cantar a cada paso,
mejor que ministriles.²⁵²

²⁵² *Ministril*: instrumento de viento, como cuerno, faluta, etc.; o bien, el que toca dichos instrumentos (Terreros y Pando 1787, vol. 2, s. v. ministril).

Sus cabras conduciendo a los rediles
 vienen porque no dora
 ya Febo la campaña,
 140 pero de la cabaña
 salía a recibirles la pastora,
 y que no era la ninfa certifico,
 nieve el pecho y armiños el pellico,²⁵³
 pues sólo era su aliño
 145 de sayal un corpiño,
 y las manos, que no eran de manteca,
 los mechones pelaban de una rueca;
 de buriel el manteo y hecho andrajos,²⁵⁴
 con dos dedos de costra en los zancajos.²⁵⁵
 150 ¡Que sea tan desdichado que no tope
 los pastores de Lope
 en su *Arcadia* fingida!
 Bien sé los que describe Sannazaro,
 porque era en ellos el ingenio raro,
 155 pues decían concetos,
 componiendo sonetos
 y haciendo liras, rimas y canciones,
 muchísimo mejor que requesones.
 Ya cesaban del todo las tareas
 160 del que avienta y que trilla,
 y es porque ven que en la cercana villa
 humeaban las altas chimeneas,
 el sabio agricultor dejó el arado
 con que había arañado
 165 de la tierra la faz en el barbecho,²⁵⁶
 y reducía a su pajizo lecho²⁵⁷
 los bueyes, que con pasos de pavana,²⁵⁸
 con tarda huella pisan la sabana
 aun no de la coyunda divididos,
 170 si bien del dulce son van divertidos,
 que el juego forma en el sonante hierro,
 a quien la erudición llama cencerro;
 al mismo tiempo suena en otra parte
 no el bélico clarín que excita a Marte,
 175 sino de Medellín torcida trompa,

²⁵³ *Armiño*: “animal [...] parecido a la comadreja, la piel es blanca y el cabo negro” (Terreros y Pando 1786, vol. 1, s. v. armiño). || *Pellico*: el vestido de pieles de los pastores (Real Academia Española 1726, s. v. pellico).

²⁵⁴ *Buriel*: el paño burdo de los pastores y labradores (Real Academia Española 1726, s. v. buriel).

²⁵⁵ *Zancajo*: el talón (Real Academia Española 1726, s. v. zancajo).

²⁵⁶ *Barbecho*: la tierra preparada para sembrar (Terreros y Pando 1786, vol. 1, s. v. barbecho).

²⁵⁷ *Reducir*: regresar (*Soledades I*, v. 71).

²⁵⁸ *Pasos de pavana*: “los que se dan con gravedad, lentitud demasiada o despacio, como imitando los de esta danza” (Real Academia Española 1726, s. v. pavana).

que hace que el aire rompa
 con voz más turbulenta que no clara;
 quien conduce de puercos la piara²⁵⁹
 al caliente chiquero.
 180 Aquí, Marica, quiero
 sacar moralidad porque sería
 muy posible, señora,
 que a su ejemplo me quieras algún día,
 aunque es tan infeliz mi suerte ahora,
 185 pues que suele llevarse (el docto nota)
 el más ruin puerco la mejor bellota.²⁶⁰

Viene ahora una parodia a Garcilaso, a quien reclama hacer cantar a los pastores “a cada paso” en sus églogas; en contraste, para él fue suficiente sólo mencionar que estaban “cantando sus amores”. Versos más adelante menciona a Lope, quien hizo su *Arcadia* en imitación de la de Sannazaro, poeta también aludido por Salazar. Con este precedente de tres poetas con rimas pastoriles famosas (Sannazaro, Garcilaso, Lope), Salazar y Torres pinta una escena muy campirana. Aparece una pastora, que es el sol de los pastores; sin embargo, rápidamente aclara que no es la ninfa bella y bucólica a la que estamos acostumbrados y pasa a describir a una campesina de carne y hueso que no porta un pellico de armiños, sino un vestido común entre los pastores: su corpiño o jubón está hecho de sayal, tela de lana burda; el manteo (o sea el fondo) es de buriel, paño tosco y está “hecho andrajos”, y cuyas manos no son suaves y blancas como la manteca²⁶¹, sino que han de ser ásperas por el trabajo en la rueca y sus talones están endurecidos o con una capa de suciedad (“con dos dedos de costra”). Por otro lado, observamos la huella Virgiliana a la cual el autor había aludido al inicio de esta silva (vv. 5-8). El mantuano y nuestro autor describen el atardecer con un paisaje bucólico en el que, dice Salazar, “humeaban las altas chimeneas” (v. 161) y, en palabras del

²⁵⁹ *Piara*: “la manada de cerdos” (Real Academia Española 1726, s. v. piara).

²⁶⁰ *Al más ruin puerco se le da la mejor bellota*: es un refrán “que expresa el desorden de las cosas de este mundo que por lo regular logran los premios y dichas los que menos lo merecen” (Real Academia Española 1726, s. v. puerco).

²⁶¹ En este pasaje, nuestro poeta hace analogías chuscas pero que van de acuerdo con el ambiente bucólico; en vez de utilizar materiales preciosos como el mármol o el cristal para describir la piel de la dama petrarquista, emplea productos campestres —recordemos que anteriormente ya ha descrito su belleza como mantequilla—. Así sucede con la metáfora de las manos de manteca, por suave y blanquecina, que no tiene la pastora, pero sí tendría la dama idealizada. Usa el mismo concepto cuando dice que Lope y Sannazaro, de extraordinario ingenio, hacían mejor liras, sonetos y canciones que requesones. El chiste, según entiendo, sigue la misma línea que el anterior, hace el juego a partir del color blanco: la leche, el queso y la piel comparten este matiz. Entonces, así como para hacer el requesón se necesita condensar la leche (blanca) (Covarrubias 1611, s. v. “reqveson”); para hacer sus rimas bucólicas, los poetas conjuntan bellas damas de cutis blanco.

latino, “humean ya a lo lejos los techos más altos” (*Bucólicas*, I, v. 55). Además, como su modelo gongorino, en estas rimas Salazar y Torres vuelve a ensalzar la vida sencilla del campo, por ejemplo, cuando habla del “son” del cencerro de los bueyes, equiparándolo a la “música canora de morteros” de la silva II; luego hace resonar un instrumento rústico: el cuerno del toro, “de Medellín torcida trompa”, y no el lujoso clarín que incita a guerras (vv. 173-174). Asimismo, nuestro poeta a lo largo de las *Estaciones* habla chuscamente de los conocimientos populares: “el sonante hierro / a quien *la erudición* llama cencerro”, “pues que suele llevarse (*el docto nota*) / el más ruin puerco, la mejor bellota”; esto mismo ocurrió al finalizar la primera silva, “*los doctos* llamamos mediodía”. Luego, en los versos finales de este apartado hace una moralidad cómica a partir del refrán “al más ruin puerco se le da la mejor bellota”; el poeta, que recordemos se calificó de cochino en la silva I, quiere conseguir el amor y la correspondencia de Marica, aunque no se lo merezca.

190	Mas voyme a la ciudad y deajo el valle, pues por la tarde pasa por la calle el amante mozuelo, componiendo el cabello y la golilla, más hueco que campana, ²⁶² y ya saca el pañuelo, porque con su almohadilla
195	ha visto que está Clori en la ventana; ella, que con más gana que de hacer deshilados tiene intento de ver si aquello para en casamiento, alza la celosía,
200	haciendo ostentación de su belleza, y saca un tanto cuanto la cabeza con falsa tos, fingiendo que escupía, porque en el caso reparó su tía; el amante, que en átomos repara, va volviendo la cara,
205	como el que huye del toro el fiero embate, si bien con paso tardo y mesurado, y ella ve que en la esquina se ha parado, alargando ocho dedos de gazzate y empinando la vista para vella,
210	pero como es hermosa y es doncella,

²⁶² *Ponerse más hueco que campana*: frase que explica “los que sin fundamento se entonan y envanecen, ostentando en su porte y sus palabras lo que no merecen ni son capaces de tener” (Real Academia Española 1726, s. v. campana).

está Clori divina
manos en la labor, ojo a la esquina.

A lo largo de esta silva hemos leído una imitación de las *Soledades*. Salazar recrea al peregrino gongorino con su poeta-personaje que camina y admira la vida sencilla, mas ahora deja el campo y entra a la ciudad, v. 186. La urbe está llena de rituales, uno de ellos es el del cortejo, que se vuelve el blanco de sus burlas. Dice que el “amante mozuelo” está “más hueco que campana”, es decir, el pretendiente no tiene nada que ofrecerle a Clori, sus palabras y promesas son de aire. Luego, ridiculiza grotescamente la escena: Clori, que se asomaba por la ventana es descubierta por su tía, por lo que finge tener tos y hace como que abrió la ventana para escupir; en consecuencia, el mozuelo “que en átomos repara” sale huyendo del escupitajo y de la tía. El poeta no pinta a una muchacha muy recatada, sino a una interesada, pues en vez de estar cosiendo con su almohadilla está más al pendiente de la ventana, a fin de ver si llega algún galán. Así en toda la escena caricaturiza los gestos de los amantes: ella saca “un tanto cuanto la cabeza” y él desde la esquina alarga “ocho dedos de gaznate” para verla.

Mas dime, Amor, ¿qué hará ahora Mariquilla?
Porque ella rara vez en la almohadilla
215 se aplica a hacer hacienda,
porque ocupa la tarde en la merienda,
ahora me la pinta
con su palillo en cinta,
por que en esta labor es mucha cosa
220 lo que ella es de hacendosa,
cuarenta veces dejará la media,
como se ofrezca leer una comedia.
En lo que es muy austera,
es en que nunca ha sido ventanera,
225 con tal prudencia mide sus acciones
su deidad soberana,
que jamás la verán a la ventana,
pero está todo el día en los balcones;
y allí los corazones,
230 con el cordel de llantos y de quejas,
dejas, Amor, ahorcados de sus rejas,
y el mío desdichado,
como el más apretado,
ahorcándose por ver su hermosa esfera,
235 con un palmo de lengua está de fuera.

Allí cuando se asoma,
 y por templar su vista el fresco toma,
 oye el ruido de afectos infinitos,
 que andan por el calor como mosquitos,
 240 y jamás los ahuyentan sus enojos,
 por más que enciendan pólvora sus ojos,
 (aquesta noticilla fue importante,
 y tiene novedad, paso adelante).
 Si alguna vez me mira de repente,
 245 abrasando su calle con mis quejas,
 y sólo que me vea la suplico,
 luego arruga la frente,
 enarquea las cejas,
 y retuerce el hocico;
 250 y aun en esto no para,
 pues volviendo la cara
 hacia otra parte pone el abanico,
 de suerte que no pueda ni aun miralla,
 por que su luz no goce sin pantalla,
 255 ¿pero de qué ligero me lamento?,
 si ha sido tanto su aborrecimiento,
 que el día que me ve mas aliñado,
 con bascas me ha mirado,²⁶³
 ¡Oh, casos infelices!,
 260 y escupiendo, la mano en las narices.
 Mas ya se puso el sol en el poniente,
 siendo urna un monte a su esplendor luciente,
 ya en luto el mundo la tiniebla espesa,
 y mi dolor no cesa.
 265 ¡Oh, dura infatigable suerte impía,
 pues no muere mi pena y muere el día!

Tras ver lo que hace Clori, dama que el mozuelo corteja, Salazar se pregunta por segunda ocasión en las *Estaciones*, qué estaría haciendo su Marica a quien vuelve a retratar de manera no muy decorosa. Hace alusión a la comida, afirmando que estaría haciendo la merienda. La imagina con equívocos “con su palillo en cinta”, es decir, con un palillo de dientes en la cintura dispuesta para comer, pero también con una aguja para tejer y una tela. Además, es una muchacha que, nos comenta el poeta, prefiere leer comedias que coser; esto es, gusta más pasar su tiempo en ociosidades que en actividades “honestas” y “decorosas”. Después, dice que no es ventanera (qué alivio, piensa el lector discreto), pues era moralmente mal vista

²⁶³ *Bascas*: “las congojas y alteraciones violentas y penosas que padece el pecho, cuando el estómago repugna admitir algo que le provoca vómito” (Real Academia Española 1726, s. v. bascas).

la mujer que estaba frecuentemente en la ventana (como Clori); prueba de ello está en los refranes de la época, como este: “sufrir hija golosa y albendera, mas no ventanera” (Correas 1906, 267). Sin embargo, la situación de Marica es peor, la dama se pasa el día no en la ventana, sino en los balcones.

Salazar continúa con la burla de los amantes sufridores, del cortejo y del desdén. Los corazones, como sinécdoque de los pretendientes de Mariquilla, están colgados en las rejas de esos balcones; el del poeta, por ejemplo, tiene la lengua de fuera como los ahorcados. A continuación, hace una analogía en la que los rebaja aún más: los amantes son como los mosquitos molestos que no dejan en paz a Marica por más que ella los rechace, y sus declaraciones amorosas son el equivalente a un ruido fastidioso. En estas rimas, el desdén de la amada petrarquista no queda sólo implícito, sino que Salazar y Torres hace una descripción detallada de los gestos que lo evidencian, llevándolos hasta lo grotesco. La sola vista del poeta le genera náuseas a Marica al punto de provocarle arcadas: “con bascas me ha mirado” —llama la atención la semejanza grotesca entre esta escena y la de la Clori de unos versos más arriba, en ambas el poeta ha hecho que las damas escupan, acción nada propia de una bella petrarquista; la diferencia está en el blanco de la burla; en la primera, el poeta se mofa de las mujeres que anhelan el cortejo banal y, en la segunda, de los amantes que realizan dicho cortejo. Por último, como ha hecho en otras partes de las *Estaciones*, nuestro autor hace una reflexión irónica sobre su quehacer poético autoelogiándose “aquesta noticilla fue importante, / y tiene novedad, paso adelante” (vv. 241-242), refiriéndose a la metáfora de los ojos de Marica como pólvora por el fuego y luz que atrae a sus amantes y también por los enojos que le provoca verlos y escucharlos, cuando ella sólo “[al balcón] se asoma / y por templar su vista, el fresco toma”.

SILVA CUARTA

Hasta ahora hemos recorrido junto al poeta muchos caminos y recovecos tanto mentales (por ejemplo, imaginar qué hará Marica) como tangibles (ver el hacer de los pastores o el cortejo de un mozuelo) y hemos llegado al último episodio dedicado a la noche que quedó inconcluso. Si hacemos un recuento de cómo inicia sus silvas observamos que todas comienzan especificando el momento del día en el que ocurrirán los sucesos y lo hace de dos maneras: en el caso del amanecer y del atardecer, la descripción es parte central de la silva y ocupa varias rimas; en el caso del mediodía, basta con una frase “es la estación ardiente”

junto con una que otra pista a lo largo de los versos para situarnos. La silva cuarta pertenece al primer tipo, Salazar hace una descripción más o menos larga de la oscuridad del anochecer:

[21]

ESTACIÓN CUARTA DE LA NOCHE²⁶⁴

DISCURSO CUARTO

SILVA IIII

Estaban ya los horizontes,
que es donde sólo nuestra vista llega
y por donde parece que se pega
el cielo con los montes,
5 con luz escasa al caducar el día,
como vela que ardía
con tibia luz, que porque alumbra poco
quieren limpiarla el moco,²⁶⁵
y en lugar de atizarla
10 suelen despabilarla,²⁶⁶
apretando de modo,
que queda oscuro todo,
pues, por no ser con manos muy ligeras,
cortan luz y pabilo las tijeras.
15 Así de aquel crepúsculo luciente,
que deja el sol al tiempo que se pone,
se apagó de repente
la tibia claridad y la atezada
faz enseñó la noche tenebrosa,
20 negra bozal y herrada,²⁶⁷
pues madre de delitos, sediciosa
ampara los insultos y traiciones,
y aunque trajo encendidos los velones,
con cantidad bastante de mecheros,
25 no obstante, con su manto de bayeta²⁶⁸
oscurece la luz del firmamento,
y hace que todo se distinga a tienta.
Salió con tanta jeta²⁶⁹
la luna, devanando escasas luces

²⁶⁴ **Testimonios:** *S* 91-92, *G* 91-92, *T* 507-508 ¶ 25 mano G T.

²⁶⁵ *Moco*: “el licor derretido de las velas que se va cuajando pegado a ellas” (Real Academia Española 1726, *s. v. moco*).

²⁶⁶ *Despabilar*: “limpiar o quitar la pavesa o pabilo de la vela”; y también, “matar” (Real Academia Española 1726, *s. v. despabilar*).

²⁶⁷ *Bozal*: así se les llamaba a los esclavos negros recién traídos de sus tierras (Real Academia Española 1726, *s. v. bozal*).

²⁶⁸ *Bayeta*: “tela de lana muy floja y rala” (Real Academia Española 1726, *s. v. bayeta*).

²⁶⁹ *Jeta*: “los labios que salen muy afuera” (Real Academia Española 1726, *s. v. geta*).

en el ovillo azul del primer polo,
 cortando al orbe fúnebres capuces,²⁷⁰
 por la muerte del sol que era su hermano,²⁷¹
 llamado don Apolo²⁷²
 un dios tal vez divino y tal humano.²⁷³

Salazar y Torres nos presenta con una metáfora muy cotidiana el anochecer, equiparado con el momento en unas manos poco delicadas cortan accidentalmente el pabilo de una vela para avivar la luz y, debido a su torpeza, deja todo a oscuras; el poeta hace un juego de equívocos a partir de la polisemia del verbo despabilar para indicar lo que las manos torpes intentaban hacer: limpiar el pabilo, pero mostrando lo que en realidad hicieron: ahogar el fuego de la vela. Después, la noche es comparada con los negros, por su “atezada” (negra) faz; la describe como una “negra bozal” y dice que está “herrada”, marcada quizá por ser esclava o por delincuente, pues la noche ampara a los ladrones y los adúlteros. Finalmente, el anochecer es el escenario donde aparece la luna, haciendo puchero (“con tanta jeta”) y cosiendo ropa de luto por la muerte de su hermano el sol. Si bien en un principio las rimas de la noche podrían recaer en un estilo serio, la comicidad, y con ello ligereza de los versos, se encuentra en las alusiones que el poeta recrea mediante el rebajamiento de la noche y de la luna, que presenta con imágenes domésticas y cotidianas, como el apagar de una vela, el uso burlesco de “moco”, o el coser y enrollar un hilo haciendo un ovillo.

Finalmente, a modo de recapitulación, como pudimos ver, las *Estaciones del día* son el poema burlesco más largo de nuestro poeta, lo que le permite explorar distintas formas de este estilo y hacer un repaso chusco de distintos tópicos. Destacan, por ejemplo, las diversas desacralizaciones mitológicas en las que rebaja a alguna deidad grecolatina, como la Aurora, Febo, Cupido, Venus o Artemisa, cuyo recurso predominante fue la humanización mediante acciones cotidianas o domésticas. Asimismo, Salazar y Torres entabla distintos diálogos con varios autores, como Garcilaso, Lope, Sannazaro y Virgilio, con cuya mención e imitación

²⁷⁰ *Capuz*: “vestidura larga a modo de capa, cerrada por delante, que se ponía encima de la demás ropa y se traía por luto” (Real Academia Española 1726, s. v. capuz).

²⁷¹ *Artemisa*: diosa de la caza y la virginidad, era hermana gemela de Apolo, por lo que podía asociarse con la luna.

²⁷² *Apolo*: dios romano del sol, la medicina y las artes.

²⁷³ En la *Cítara* de 1681 hay una nota al margen que abarca del verso 29 al 35 en la que se lee “Aquí cesó el autor y por llenar las *Estaciones* prosigue el que saca a luz sus obras”, es decir, Vera Tassis; la misma nota puede leerse en la impresión de 1694, pero a la altura de los vv. 27-33.

desvaloriza la literatura bucólica que ellos son representaban. Salazar dialoga abiertamente con el modelo estético de la *imitatio* que regía en su época, al poner en evidencia con paréntesis metapoéticos este procedimiento estilístico; explicitando, por ejemplo, el nombre del modelo al que seguía o al que le “hurtaba” sus versos. Otro blanco frecuente fue el petrarquismo; así, cuando caricaturiza a su bella dormida roncando y babeando la almohada. Además, sobre el código del amor, lleva al absurdo motivos literarios como el de los insectos (mariposa, abeja o salamandra) y su relación con el amante o la amada; en el caso de las *Estaciones*, estos animales son suplantados por una mosca, que potencializa lo fea y grotesca que es Marica, la dama de los versos salazarianos. Otro motivo del que se burla el poeta es la evocación ejemplar de amores correspondidos; en el monólogo de la primera silva alude a amantes y amadas no muy dignos de ser modelos, pues están locos, aman animales o desean a moros en vez de a cristianos. También ridiculiza los cortejos amorosos al pintar escenas grotescas: con una Clori que escupe por la ventana y con una Marica que le dan arcadas cuando ve a nuestro Salazar.

Encontramos también escribe parodias homenajeadas, como algunas que hace de Góngora; el ejemplo más emblemático quizá de este tipo de relación intertextual son los versos dedicados a la cetrería, en los que el poeta al mismo tiempo que recrea una persecución, juega con las expectativas del lector; o bien, cuando en la silva II hace alusión a las cláusulas imperfectas que escriben los poetas en la “estación ardiente”, las que se oponen en consecuencia a los versos perfectos escritos en las horas crepusculares, momento del día preferido por Góngora para ponerse a escribir. En las *Estaciones*, nuestro poeta gusta de usar equívocos, coloquialismos, pintar situaciones absurdas y, con gran frecuencia, generar un choque y contraste al intercalar versos de estilo serio con los burlescos; o bien, hacer reflexiones chuscas de tópicos como la belleza de mantequilla de Marica y las ruinas que huelen a podrido que representan el *tempus fugit*. En suma, las *Estaciones del día* es un poema muy diverso y rico en imágenes; así como en referencias, tópicos y formas de lo burlesco que al mismo tiempo que divierten, permiten ampliar la faceta jocosa de nuestro autor.

Conclusiones

Agustín de Salazar y Torres fue sin duda un poeta partidario de lo burlesco que, además, buscó distintos cauces métricos para desarrollar sus versos hilarantes: sonetos, coplas, redondillas y silvas. Es un escritor que, como vimos, abarca distintas gamas de lo cómico, desde la risa abierta hasta la sonrisa cómplice. En su poesía lírica burlesca no suele haber chistes obscenos, pues aunque haya tradiciones o poemas conocidos que le precedan —como en el caso de las viejas que se afeitan o el del ensueño— él no hace chistes “subidos de tono” o mordaces, ni tampoco moralizantes. Salazar y Torres tiene la oportunidad, tanto en “Rosa del prado, estrella nacarada” como en “Por los hechizos de tus ojos cuando”, de tomar un tono moralista porque la tradición literaria le abre precedente; no obstante decide no hacerlo. Es justamente debido a esta actitud predominantemente mesurada de sus rimas por lo que sobresale el ingenioso poema “Musa, ponte pedorreras”, el más obsceno de sus escritos, pues en primera instancia narra una eventualidad escatológica y luego utiliza los equívocos de doble sentido (también escatológicos) para hacer una reflexión sobre la idealización de las damas. Además de esta redondilla, tiene otras tres descripciones grotescas que forman parte de las silvas: el retrato de Mariquilla glotona (silva II), el escupitajo de Clori (silva III) y las náuseas de Marica al ver al autor (silva III).

Su poesía lírica burlesca tampoco se caracteriza por contener burlas o ridiculizaciones agresivas, ni hacia los referentes literarios ni hacia los humanos; razón por la cual la redondilla “De sastre siendo letrado” cobra mayor relevancia. Este poema, que además también se sale de su tendencia paródica, es una composición en la que el poeta, al calor de la indignación, le hace señalamientos hirientes y ofensivos, como cuando la acusa de ser la querida de un jaque, a una dama de palacio que lo había insultado. Por otro lado, puesto que sus burlas están dirigidas mayoritariamente a aspectos literarios, destacan tres posibles sátiras en las *Estaciones del día*: la primera está dirigida contra las ambiciones cortesanas; en ella al autor se le observa un espíritu crítico de la dinámica a la que los poetas estaban sometidos para ver amparados sus versos: debían escribir poemas llenos de fórmulas hinchadas y aduladoras para endulzar los oídos de los posibles mecenas y comprar así su favor; era una modalidad de la época, de la que, seguramente, muchas veces fue testigo, pues recordemos que nuestro Salazar estuvo siempre en la esfera cortesana, protegido bajo el ala del duque de Alburquerque; su crítica, que abarca pocos versos, está bien camuflajeada dentro del clima

del poema, pues, además, la termina humorísticamente con el pretendiente que busca una sombra del apremiante calor del mediodía. Las otras dos sátiras burlescas critican comportamientos humanos con escenas cómicas: una va contra los excesos de la caza y la otra contra el cortejo amoroso lleno de promesas vacías. Prevalece, así, la idea de Ignacio Arellano de que la sátira y la poesía burlesca no son géneros excluyentes, sino que se complementan entre sí, por lo que pueden formar parte de una misma composición.

Como leímos, la mayoría de las rimas burlescas salazarianas son parodias de tradiciones literarias canónicas en las que se burla del petrarquismo, el neoplatonismo, el culteranismo, de los poetas modelo y de los tópicos de la época, con el fin de reflexionar juguetona y críticamente sobre su desgastado uso. Para hacer sus ridiculizaciones, Salazar suele invertir los códigos estéticos de los modelos; así, si el cutis de la dama petrarquista es blanco, el de la suya será moreno; o bien, si la dama está en armonía con la naturaleza, en sus escritos la Natura no responderá al poder de la belleza de la primera. También observamos que para hacer sus rimas nuestro poeta se ciñe a elementos ya codificados por las tradiciones burlescas como imágenes específicas: la anciana que se tiñe las canas, los pies grandes, el talle enorme, las mejillas amarillas; pero también, tiene sus propias ocurrencias, sobre todo, en los poemas de retrato, como la descripción de una dama calva, con ojos fruncidos y cejas despeinadas.

Entre sus inversiones del retrato petrarquista, caricaturiza tanto a damas literarias (Cintia, Marica o Isabel) como a una mujer de carne y hueso. También se burla del amor neoplatónico (“Tantos rigores di con un cuitado”, “Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero”), del lenguaje culterano (“Rosa del prado, estrella nacarada”) y de varios tópicos literarios: el de la rosa como metáfora de la vida y la belleza efímeras (“Rosa del prado”), el del amante insomne (“Apagadas del sol las luces bellas”, “Del sueño en el silencio sosegado”), el de la bella dormida (“Junto a una dulce fuente que sonora”), el de la vieja que se pone afeites para parecer más joven (“Por los hechizos de tus ojos cuando”) y el del estudiante hambriento (“Cuál fue antes, defender”). Además, tiene dos autoretratos jocosos, en los que se burla de sí mismo (“Si de alguna taberna en los tapices”, “En dos retratos muy buenos”).

Salazar y Torres parodia obras específicas como la estancia primera de la canción I de Garcilaso (en su “Si a la región a donde el sol no llega”), que es una parodia de tipo

degradante, cuyo objeto es evidenciar lo manido del modelo y cuestionar su pertinencia; mientras que las parodias que hace en las silvas respecto a las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo Galatea* son de corte reverencial, pues ostenta orgulloso el origen de ciertos versos; o bien, en “Apagadas del sol las luces bellas”, toma distancia de la tradición delicadamente. Con ello se confirma la afirmación de Linda Hutcheon: “La parodia puede estar destinada, por ejemplo, a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o la de subvertir una tradición” (Hutcheon 1981, 189). Así pues, el poeta hace una distinción entre sus versos y los de su guía y, al mismo tiempo, remarca críticamente su aprobación o rechazo a una tradición, una forma de escribir o un código estético. De esa manera, hemos visto que Salazar y Torres vota a favor de la estética gongorina, que propone buscar lo bello en lo pequeño y cotidiano (por ejemplo, en la música de los cencerros y los morteros de las silvas), y está en contra de la idealización divina de la amada y de los cultismos. Cabe notar que, si bien hace mofa de ciertos tópicos literarios de la estética dominante petrarquista o del lenguaje culto, está haciendo, a su vez, una autoparodia, porque son motivos y recursos que él mismo ocupa cuando escribe versos graves. Ahora bien, aunque Arellano dice que lo burlesco no conlleva una crítica, pienso que el poeta sí toma una postura estética y, al hacerlo, mediante la burla está criticando esa tradición que ya está muy manida y desgastada, por lo que revela su deseo de buscar nuevas propuestas estilísticas.

En sus poemas burlescos, nuestro poeta tiene versos de lucimiento estético (las coplas acrósticas) y de chistes lingüísticos, como las onomatopeyas en las *Estaciones del día*. Además, recordemos que la función de la risa es diversa: puede ser crítica, como en el caso de la ridiculización de tópicos o fórmulas desgastadas; pero también tiene como fin entretener, como sucede en el lucimiento formal de las coplas y los versos sonoros de “Junto a una dulce fuente”. También la risa puede servirle al poeta para aligerar sus versos cuando ha hecho un discurso serio más o menos largo en las silvas, entremezclando rimas chuscas y graves, lo que provoca un vaivén en la tensión del poema.

Las *Estaciones del día* son una obra muy importante del ingenio burlesco de Salazar y Torres. Es un poema que conjunta constantemente el estilo serio y el jocosos, lo cual lo dota de cierto movimiento; ensalza la vida simple del campo y ridiculiza lugares comunes de la literatura; un claro ejemplo de un momento tensionante que sorprende con un giro chusco es la escena de la cetrería, donde los ojos del lector, mimetizados con los del poeta, siguen

también la persecución del halcón y el cuervo, sólo para terminar sorprendidos por un final irónico, en el que un cazador evidencia lo “buena” que estuvo la caza y el poeta le pide a Marica que le deje imaginar que realmente fue así; el episodio es serio, pero el final es burlesco (lo que produce un choque entre un tono y otro que genera risa) porque rompe con las expectativas del tema de la caza, al que le da un vuelvo cómico, pues las aves volaron tan alto que ya no regresaron. De este modo, las silvas son un poema que permite apreciar distintas plumas del autor, pues su extensión presta el espacio para que éste desarrolle desde chistes fonéticos hasta críticas más serias.

Por otro lado, observamos que para lograr un registro jocoso en sus piezas; el poeta utiliza distintos recursos; los más frecuentes son la ironía, el equívoco, los coloquialismos (“de bote en bote”, “dar un bote”, “estar como una pascua” “pagar el escote”, “beber con guindas”), la voz colectiva a través de los refranes (“ser más viejo que la sarna”, “ser del tiempo del rey que rabió”, “al más ruin puerco se le da la mejor bellota”, “el comer y el rascar...”, “de los pescados, el mero; de las carnes, el carnero...”) o de expresiones como “dicen todos que...”, el contraste de registros, la puesta en evidencia de lo absurdo de ciertas situaciones ideales del petrarquismo neoplatónico, la desacralización de figuras célebres, la humanización, la hipérbole, lo grotesco, la deformidad y la fealdad —que continúa el concepto clásico de que la risa se fundamenta en la *turpitud* y la *deformitas*—. También es variada su manera de construir estos poemas burlescos, por ejemplo: 1. Desde el principio introduce el tono jocoso y lo conserva a lo largo de todo el poema (las *Estaciones*, las cuatro redondillas, los sonetos “Si de alguna taberna”, “Tienes un pie, Marica” y las coplas “Es fea, negra y horrible” y “Es tonta, puerca, bellaca”), 2. Utiliza el “efecto sorpresa”; es decir, comienza con un tono grave y hacia el final del poema revela al lector un mensaje inesperado, lo que hace que los versos graves previos cobren un nuevo sentido, pues el lector cae en la cuenta de que el poeta los ha puesto ahí con ironía para potencializar lo absurdo de las tradiciones (por ejemplo, en “Si a la región”). Esto se aprecia, sobre todo, en los sonetos, donde el último verso invierte y contrasta con los trece anteriores (“Apagadas del sol las luces”, “Del sueño en el silencio sosegado”, “Junto a una dulce fuente que sonora”); esto sucede también en el episodio de cetrería de las silvas. 3. Intercala los versos graves y los jocosos. Esto ocurre sobre todo en poemas de mayor extensión como las silvas, donde se aprecia este vaivén, o en las redondillas “En dos retratos muy buenos”, donde el poeta pinta

a la dama de acuerdo con los lineamientos petrarquistas, pero se retrata a él mismo por medio de opuestos.

Claramente, Agustín de Salazar y Torres es un poeta novohispano que vale la pena leer, porque como pudimos repasar en este trabajo, conoce, domina e invierte una amplia gama de tópicos literarios, dándole una gran diversidad a sus versos, todo lo cual lo convierte en un digno representante de su época. Su estudio nos permitió recuperar las condiciones de escritura que regían en esos años, por ejemplo, la *imitatio*; o bien, la concurrencia a las Academias, de donde salió una buena cantidad de producción literaria áurea. Nuestro poeta tiene versos, imágenes y chistes muy ocurrentes, que logran divertir, entretener y hacer reflexionar. Además, es interesante cómo desde su posición acomodada en la corte utiliza el humor como una forma de oposición a la cultura dominante, pues cuando la ridiculiza y la desvaloriza cuestiona su validez y pugna por renovar los valores; pero, al mismo tiempo que hace las parodias o las ridiculizaciones, apuesta por la mesura. En este sentido me parece que es astuto, porque logra congeniar su gusto por los versos hilarantes sin poner en riesgo su posición ni ofender a sus lectores, que eran los cortesanos de su mismo círculo. En la poesía de Salazar se puede encontrar una gran gama de versos burlescos, ya que trata con ingenio los distintos matices de los códigos estilísticos de lo risible, abarcando desde lo lúdico hasta la crítica y el ataque hiriente, de modo que logra crear ridiculizaciones que cumplen con el último fin de la poesía burlesca: divertirnos.

Anexo. Índice de primeros versos

- Apagadas del sol las luces bellas (soneto), 80
- Cuál fue antes, defender (redondilla), 111
- Del sueño en el silencio sosegado (soneto), 83
- De sastre siendo letrado (redondilla), 116
- El Alba hermosa y fría (silva), 132
- En dos retratos muy buenos (redondilla), 120
- Es fea, negra y horrible (copla), 105
- Es la estación ardiente (silva), 142
- Estaban ya los horizontes (silva), 167
- Es tonta, puerca, bellaca (copla), 106
- Junto a una dulce fuente que sonora (soneto), 75
- Mas dejando a una parte digresiones (silva), 155
- Mira, Cintia, el poder de aquel dios fiero (soneto), 92
- Mostró su beldad la Aurora (copla), 106
- Musa ponte pedorreras (redondilla), 124
- Por los hechizos de tus ojos cuando (soneto), 66
- Rosa del prado, estrella nacarada (soneto), 70
- Si a la región a donde el sol no llega (soneto), 88
- Si de alguna taberna en los tapices (soneto), 96
- Tantos rigores di, con un cuitado (soneto), 86
- Tienes un pie, Marica, que a medirse (soneto), 101

Bibliografía

- Alatorre, Antonio. 1977. "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26, 2: 341–459.
- . 1992. "Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romancero Nuevo". En *Estudios de folklor y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, editado por Beatriz Garza Cuarón y Yvette Jiménez de Báez, 337–90. D.F.: El Colegio de México.
- , ed. 2009. *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*. D.F.: Colegio de México, Aldus.
- . 2012. *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Lengua y estudios literarios. México: Fondo de Cultura Económica.
- Almeida, José. 1980. "El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI". En *Actas del sexto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, editado por Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, 41–43. Toronto: University of Toronto.
- Alonso, Dámaso. 1960. "La correlación poética en Lope (de la juventud a la madurez)". *Revista de Filología Española* 43, 3/4: 355–98.
- Álvarez Sellers, María Rosa. 1995. "La realidad o el deseo: el lenguaje de los símbolos en la tragedia española del Siglo de Oro". En *Actas del Simposio sobre el español de España y el español de América*, 109–31. Virginia: Universitat de València, University of Virginia.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 1990. "Sobre el léxico de los afeites del Siglo de Oro y las dificultades del contexto (a propósito del léxico de cosméticos de J. Terrón, con breves observaciones quevedianas)". *RILCE* 6, 2: 179–99.
- . 1997. "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo". *La Perinola* 1: 15–38.
- . 2003. *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- . 2007. "Estudio preliminar". En *Francisco de Quevedo, Poesía burlesca*, En línea, I Romances:1–102. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/249026>.
- , ed. 2019a. *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. Vol. 1. Pamplona: Universidad de Navarra.
- , ed. 2019b. *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Poesía de los segundones*. Vol. 2. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Ares Montes, José. 1961. "Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres". *Revista de Filología Española* 44:3/4: 283–321.
- Aristóteles. 1974. *Poética, Ars poetica, Περὶ Ποιητικῆς*. Editado por Valentín García Yerba. Trilingüe. Gredos.
- . 1985. *Ética nicomáquea / Ética eudemia*. Traducido por Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- . 2000. *Parte de los animales / Marcha de los animales / Movimiento de los animales*. Traducido por Elvira Jiménez Sánchez-Escariche y Almudena Alonso Miguel. Madrid: Gredos.
- Azaustre, Antonio. 1999. "La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo". *La Perinola* 3: 23–58.

- Barragán Aroche, Magda Raquel. 2008. “El arte de las artes de Salazar y Torres: imitatio y estética gongorina en el siglo XVII novohispano”. Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2019. “Laughter between Spain and New Spain: The poetics of Zeuxis in the burlesque poetry of Agustín de Salazar y Torres”. En *The rise of spanish american poetry 1500-1700. Literary and cultural transmission in the New World*, editado por Rodrigo Cacho Casal y Imogen Choi, 117–32. Cambridge: Legenda.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, ed. 1890. *Obras de Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Real Academia Española.
<https://archive.org/details/obraspublicadas01vegauoft/page/98/mode/2up?q=burlesco>.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. 1860. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Madrid: Imprenta y estereotipa de M. Rivadeneyra.
- Batllori, Miguel, y Ceferino Peralta. 1989. *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Bègue, Alain. 2007. “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosidad de José Pérez de Montoro”. *Criticón* 100: 143–66.
- Beristáin y Souza, José Mariano. 1821. *Biblioteca hispanoamericana septentrional o catálogo y noticia de los literatos, que o nacidos o educados o florecientes en la América Septentrional española han dado a luz algún escrito o lo han dexado preparado para la prensa*. Vol. III. México: Oficina de Alejandro Valdés.
<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=707>.
- Bettella, Patrizia. 1998. “Discourse of resistance: The parody of feminine beauty in Berni, Doni and Firenzuola”. *MLN* 113, 1: 192–203.
- Blanco, Mercedes. 2006. “Góngora o la libertad del ingenio”. *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología del 21 al 22 de abril de 2005*, editado por Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 17-38.
- Bonilla Cerezo, Rafael. 2014. “El Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece de Agustín de Salazar y Torres”. En *La edad del genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, editado por Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas, y Giulia Poggi, 41–83. Pisa: Edizioni ETS.
- Byrne, Susan. 2015. *Ficino in Spain*. Toronto Iberic. Toronto: University of Toronto Press.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2003. “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2003.
- . 2007. “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. *Criticón* 100: 9–26.
- Canet, José Luis, Evangelina Rodríguez, y Josep Lluís Sierra, eds. 2018. *Actas de la academia de los Nocturnos*. Vol. 1 (sesiones 1-16). Anexos de la revista Lemir.
https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Nocturnos/Nocturnos_vol_1/Actas_Academia_Nocturnos_Vol_1.pdf.
- Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. 2009. “‘Los adagios son evangelios breves’. Encendida réplica contra esta sentencia por parte del Padre Feijóo en su carta titulada ‘Falibilidad de los adagios’”. *Paremia* 18: 21–30.

- Cañas Murillo, Jesús. 2012. “Corte y Academias literarias en la España de Felipe IV”. *Anuario de Estudios Filológicos* 35: 5–26.
- Caramuel Lobkowitz, Juan. 1663. *Primus Calamus ob oculus ponens metrametricam, quae variis currentium, recurrentium, ascendentium, descendentium, nec-non circumvolatium versuum ductibus, aut aeri incisus, aut buxo, insculptos, aut plumbo infusos, multiformes laberynthos exornat*. Roma: Impresor: Fabius Falconius. <https://books.google.com.mx/books?id=1rK-AlexwpQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.
- Carmona Tierno, Juan Manuel. 2013. “Acrósticos, laberintos, lipogramas y otros artificios formalistas en la literatura de los Siglos de Oro”. En “*Festina lente*”: *actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, 47–63. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Carvalho, Luis Alfonso de. 1602. *Cisne de Apolo, de las excelencias, y ddignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece. Los métodos y estylos que en sus obras deue seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que deuen tener, y todo lo mas a la Poesia tocante, significadi por el Cisne, ynsignia preclara de los Poetas*. Medina del Campo: Impresor: Juan Godinez de Millis.
- Cascales, Francisco. 1617. *Tablas poéticas*. Edición digital cervantes virtual. Murcia: Impresor: Luis Beros. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079374&page=1>.
- Castiglione, Baltasar de. 1544. *El cortesano*. Traducido por Juan Boscán. Villa de Eneures: Impresor: Martín Nucio.
- Castro y Rossi, Adolfo de. 1854. *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Vol. 42. Madrid: Impresor: M. Rivadeneyra.
- Cazal, Françoise. 1997. “Gatos y gatas en el Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Gonzalo de Correas (1627)”. *Criticón* 70: 33–52.
- Cejador y Frauca, Julio. 1916. *Historia de la lengua y literatura castellana. (Época de Felipe IV y Carlos II)*. Vol. 5. Madrid: Tip. de la “Revista de archivos, bibl. y museos”.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2001. *El coloquio de los perros*. Editado por Florencio Sevilla Arroyo. Digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Christian, Andrés. 1998. “El locus amoenus en la Arcadia (1598) de Lope de Vega: intertextualidad y sensibilidad artística”. En *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, editado por María Cruz Gardía de Enterría y Alicia Cordon Mesa, 1:153–61. Universidad de Alcalá.
- Cicerón, Marco Tulio. 1927. *Obras completas*. Traducido por Marcelino Menéndez y Pelayo. Vol. 2. Madrid: Librería y casa editorial Hernando. <http://ru.juridicas.unam.mx/xmlui/handle/123456789/9755>.
- Clavijo y Fajardo, José. 1763a. “Pensamiento LVIII. Diálogo de Plutón: sobre los equívocos”. *El Pensador*, T. 5, 1767 de 1763.
- . 1763b. “Pensamiento LIX. Continuación del Diálogo antecedente”. *El Pensador*, T. 5, 1767 de 1763.
- Corominas, Joan. 1990. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3. ed. muy rev. y Mejorada. Biblioteca románica hispánica : 5, Diccionarios ; [2]. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo. 1906. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid, Rates. <http://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft>.

- Cossío, José María de. 1952. “Observaciones sobre la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz”. *Boletín de la Real Academia Española* 32, 135: 27–48.
- Covarrubias, Sebastián. 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: impresor: Luis Sánchez.
- Cruz, Juana Inés de la. 2017. *Obras completas. I Lírica personal*. Editado por Antonio Alatorre. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cuiñas Gómez, Macarena. 2009. “La Gatomaquia: un estilo muy personal”. *Rinconete*, s.p.
- Diez de Revenga Torres, Francisco Javier. 1970. “Dos aspectos del tema de la muerte en la literatura del siglo XV”. *Anales de la Universidad de Murcia* 29: 95–117.
- Duby, Georges. 2012. “El modelo cortés”. En *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, editado por María Dumas y Ana Basarte, 11–34. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Eguiara y Eguren, Juan José de. 1986. *Biblioteca mexicana*. Editado por Ramiro Navarro de Anda. Traducido por Ernesto de la Torre Villar. Vol. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades. https://books.google.com.mx/books?id=AjekO7JWS5QC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=torres&f=false.
- Espinel, Vicente. 1591. *Diversas rimas*. Madrid: Impresor: Luis Sánchez.
- Estrada Tanck, Dorothy De. 1997. “La enseñanza de la lectura y de la escritura en la Nueva España, 1700-1821”. En *Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación de México, 49–93. D.F.: Colegio de México.
- G. Fucilla, Joseph. 1956. “A rhetorical pattern in Renaissance and Baroque poetry”. *Studies in the Renaissance* 3: 23–48.
- Galicia Lechuga, David. enero-junio. “Carpe diem y vanitas vanitatum en los sonetos de sor Juana”. *Acta Poética* 32:1: 205–31.
- Gallardo, Bartolomé José. 1866. *Ensayo de una bibliotexa española de libros raros y curiosos*. Vol. 2. Madrid: Imprenta y estereotipa de M. Rivadeneyra. <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=1107>.
- Gallego Barnés, Andrés. 2009. “Refranes de mesa, salud y buena crianza”. *Criticón* 105: 139–76.
- Gamba Corradine, Jimena. 2017. ““‘El galán cuál ha de ser’: la actualización de la lírica cancioneril en el siglo XVI. <i>El espejo de gentileza </i> de Hurtado de Toledo’.” *Perífrasis* 8, 16: 11–28.
- García de la Concha, Víctor. 2000. “Retrato literario en el Renacimiento”. *Príncipe de Viana. anejo* 18: 137–52.
- García Galiano, Ángel. 2010. “Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo”. *Escritura e imagen* 6: 241–66.
- García Gibert, Javier. 1997. *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Anejo no. 22 de la revista Cuadernos de filología. Valencia: Facultat de Filologia, Universitat de València.
- García Martínez, Bernardo. 2020. “La época colonial hasta 1760”. En *Nueva historia mínima de México*, 58–112. D.F.: Colegio de México.
- Giglio, Dominico, ed. 1564. *Il primo libro dell’opere burlesche di M. F. Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce & del Firenzuola*. Venecia: Impresor: Dominico Giglio.
- Gigliucci, Roberto. 2005. “Appunti sul petrarchismo plurale”. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 34, 2: 71–75.

- Godinas, Laurette. 2012. "Eguiara y Eguren, Juan José de, Bibliotheca mexicana, t. III, ed. de Germán Viveros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, XIV + 207 pp. (pp. 803-1009)". *Nova Tellus* 30, 12: 335–42.
- Gómez, Jesús. 1993. "El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 11: 171–95.
- Góngora y Argote, Luis de. 2000. *Obras completas*. Editado por Antonio Carreira. Vol. 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- . 2010. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. 1a. ed. Letras hispánicas 658. Madrid: Cátedra.
- . 2016. *Soledades*. Editado por Robert Jammes. Primera edición. Clásicos Castalia Poesía siglo XVII 202. Barcelona: Castalia.
- . 1628. *Obras*. Editado por Antonio Chacón Ponce de León.
- González Dávila, Gil. 1649. *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes*. Vol. 1. Madrid: Impresor: Diego Díaz de la Carrera.
- González-Blanco García, Elena. 2007. "Las traducciones romances de los Disticha Catonis". *eHumanista* 9: 20–82.
- González de Escandón, Blanca. 1938. *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de ña rosa en la poesía española*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Gutiérrez Reyna, Joge. 2018. "El Coloso elocuente (1747-1748). Un certamen poético del ultrabarroco novohispano". *Études Romanes de BRNO* 39, 2: 104–23.
- Gutiérrez Reyna, Jorge, ed. 2014. *Óyeme con los ojos: poesía visual novohispana*. Primera edición. México, D.F: Conaculta, Dirección General de Publicaciones : La Diéresis Editorial Artesanal.
- Hausberger, Bernd, y Óscar Mazín. 2019. "Nueva España: los años de autonomía". En *Nueva historia general de México*, 263–306. D.F.: Colegio de México.
- Herrera Montero, Rafael. 1995. "Sobre el horacianismo de Francisco de Rioja". *Epos: Revista de filología* 11: 85–116.
- . 1996a. "Alma Venus Praegnans. Un epigrama de Falco y sus versiones castellanas". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 10: 205–15.
- . 1996b. "Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 11: 255–92.
- Hutcheon, Linda. 1981. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Traducido por Pilar Hernández Cobos. *Poétique* 45: 173–93.
- . 2000. "El alcance pragmático de la parodia". En *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, traducido por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker, En línea. Illinois: University of Illinois Press, Urbana and Chicago. <http://absorcionesretomas sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/12/2013/06/Cap%C3%ADtulo-3.-de-Una-teor%C3%ADa-de-la-parodia-de-Hutcheon.pdf>.
- Ibarra Herrerías, María de Lourdes. 2016. "El conflicto entre Juan de Palafox y la Compañía de Jesús". *Estudios* 118, 14: 47–63.
- Ivanov Mollov, Peter. 2006. "Problemas teóricos en torno a la parodia. El 'apogeo' de la parodia en la poesía española de la época barroca". *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 11. <https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>.
- Jammes, Robert. 1991. "Introducción". En *Letrillas*. Castalia.

- Jesús Ponce Cárdenas. 2017. “Comentarios y notas”. En *Fábula de Polifemo y Galatea*, 183–362. Cátedra.
- Joly, Monique. 1986. *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne XVIe-XVIIe siècles)*. Lille: Université Lille III.
- Josef Quintana, Manuel, ed. 1838. *Parnaso español. Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. París: Librería Europea de Raudry.
- Kazimiers, Sabik. 1998. “La problemática del sueño en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVII”. En *Atti del XVII Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*, 1:109–22. Milán: Bulzoni.
- Lara, Gaspar Augustin. 1684. *Obelisco fynebre, Pyramide Fvnesto qve contrvia, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca*. Madrid: Impresor: Evgenio Rodriguez.
- Lasarte, Pedro. 2009. “El retrato satírico burlesco en la poesía de Juan del Valle y Caviedes y algunos diálogos literarios con Francisco de Quevedo”. En *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, editado por Ignacio Arellano Ayuso y Antonio Lorente Medina, 227–38. Madrid; Frankfurt am Main: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert.
- Laskier Martin, Adrienne. 1991. *Cervantes and the burlesque sonnet*. Berkeley: University of California Press.
<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4870069m;brand=ucpress>.
- Lida de Malkiel, María Rosa. 1963. “La abeja: historia de un motivo poético”. *Romance Philology* 17, 1: 75–86.
- Lombó Mulliert, Pablo. 2004. “Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Universidad de Santiago de Compostela, 2003; 410 pp.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52: 572–77.
- Longhi, Silvia. 1983. *Il capitolo burlesco nel cinquecento*. Padova: Antenore.
- López Bueno, Begoña. 2012. “Poesía, poética y retórica en el Siglo de Oro español. La teoría frente al espejo”. En *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, editado por Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, 97–117. Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- López de Sedano, Juan Joseph. 1778. *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*. Vol. 9. Madrid: impresor: Antonio de Sancha.
https://archive.org/details/bub_gb_O0cA17U3PIQC/page/n119/mode/2up?q=bernia.
- López Pinciano, Alonso. 1596. *Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Impresor: Thomas Iunti.
- . 1894. *Filosofía antigua poética*. Editado por Pedro Muñoz Peña. Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, Libreros de la Universidad de la Universidad y del Instituto. Valladolid.
- López Plaza, Angélica. 2013. “Perífrasis gongorina del amanecer”. *La Colmena* 79: 87–93.
- Malatesti, Antonio. 2014. *La Tina: equivoci rusticali*. Editado por Davide Messina. Reino Unido: The Modern Humanities Research Association.
- Manero Sorolla, María Pilar. 1999. “El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos”. *Anuario de Estudios Medievales* 29: 547–59.
- . 2005. “Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”. *Cuadernos de Filología Italiana* Número Extraordinario: 247–60.

- Manrique, Jorge. 1979. *Obra completa*. Editado por Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe.
- Márquez, Miguel Ángel. 2008. “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”. *Revista de Literatura* 71, 141: 11–38.
- Martínez Martín, Jaime José. 2010. “Del antipetrarquismo en la América colonial: Agustín de Salazar y Torres”. En *Parnaso de dos mundos. De literatura española o hispanoamericana en el Siglo de Oro*, editado por José María Ferri y José Carlos Rovira, 255–69. Madrid: Iberoamericana.
- Martínez Mata, Emilio. 2015. “La concepción atomentada del amor en Garcilaso. Una lectura del soneto I (‘Cuando me paro a contemplar mi ‘stado’)”. *Boletín de la Real Academia Española* 95, 311: 167–78.
- Mata Induráin, Carlos. 2000. “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamedina”. *Anuario filosófico* 33: 641–53.
- Maurer, Christopher. 1990. “‘Soñé que te...¿dìrelo?’ El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”. *Edad de Oro* 9: 149–68.
- Mayoral, José Antonio. 2003. “Sobre perífrasis mitológicas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII”. En *Estudios ofrecidos al Profesor José Jesús de Bustos Tovar.*, editado por José Luis Girón Alconchel y José Jesús de Bustos Tovar, 2:1273–88. Homenajes de la Universidad Complutense. Madrid: Ed. Complutense.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. 1994. *Poetas novohispanos: Segundo siglo: (1621 - 1721). Parte primera*. 3. ed. Biblioteca del estudiante universitario Cultura e historia mexicanas 43. México, D.F: Univ. Nacional Autónoma de México, Dir. General de Publ.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1948. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Editado por Enrique Sánchez Reyes. Vol. t. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-poesia-hispanoamericana-t-1--0/>.
- . 1953. *Biblioteca de traductores españoles*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol. IV. Santander.
- Montaner, Alberto, ed. 2014. *Cantar de mio Cid*. D.F.: Academia Mexicana de la Lengua.
- Morales Prado, Wendy Lucía. 2009. “Las Estaciones del día de Agustín de Salazar y Torres: antecedentes y recursos distintivos de la poesía lírica burlesca del siglo XVII”. Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Soldevila, Rosario, ed. 2011. *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C.-II d.C.)*. Exemplaria Classica. Anejo 2. Huelva: Universidad de Huelva.
- Navarro Durán, Rosa. 2008. “La poesía amorosa de Quevedo: ‘la entiende l’alma, el corazón la siente’”. *La Perinola* 12: 159–73.
- Navarro Tomás, T. 1995. *Métrica española*. Colección labor nueva serie 11. Barcelona: Editorial Labor.
- Nieves Muñiz Muñiz, María de las. 2015. “La descriptio puellae dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche”. *Italique. Poésie italienne de la Renaissance* 18: 191–218.
- Núñez Rivera, J.Valentín. 1996. “Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido”. *Philologia Hispalensis* 11: 153–66.

- O'Connor, Thomas Austin. 1975. "Don Agustín de Salazar y Torres: A bibliography of Primary Sources". *Bulletin of bibliography and magazine notes* 32:4: 158–61 y 167–80.
- . 1979. "On Dating the <i>comedias</i> of Agustín de Salazar y Torres: A Provisional study". *Hispanófila* 67 (septiembre): 73–81.
- . 2003. "“Elegir al enemigo” de Salazar y Torres y su discurso primogénito: una hipótesis sobre el festejo de ‘Amor es más laberinto’ de sor Juan ay Juan de Guevara". En *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del Z Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, editado por Aurelio González, María Teresa Miaja de la Peña, Lilian von der Walde Moheno, Serafín González García, y Alma Mejía, 125–37. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México.
- Olivares Zorrilla, Rocío. 2003. "Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVI". *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, 25, 2003.
- . 2007. "El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis Sandoval Zapata". *Literatura Mexicana* 18, 2: 79–96.
- . 2010. "En torno a la filiación poética de sor Juana Inés de la Cruz: el precedente de Agustín de Salazar y Torres". En *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, editado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, 2:106–18. Madrid ; Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Orobitg, Christine. 2004. "De la escritura del exceso a la poética del justo medio: otra trayectoria". *Calíope* 10, 1: 19–54.
- Ovidio Nasón, Publio. 2018. *Amores*. Editado por José Quiñones Melgoza. Edición espejo, Texto en latín y Español. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. D.F.: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Rothberg, Irving P. 1956. "The Latin translations of Salazar y Torres". *Modern Philology* 53, 4: 221–26.
- Pantaleón de Ribera, Anastasio. 1634. *Obras*. Madrid: Impresor: Francisco Martínez.
- Paz, Octavio. 1997. *Sor Juana inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Edo. Mx: Seix Barral.
- Pedrosa, José Manuel. 2006. "Sobre el origen y la evolución de las ‘coplas’: de la estrofa al poema y de lo escrito a lo oral". En *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, editado por María Sánchez Pérez, Laura Puerto Moro, Eva Belén Carro Carvajal, y Laura Mier Pérez, 77–93. Salamanca: SEMYR.
- . 2011. "El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica de *La mujer engañada*, el *pahkaru* indio del *Sumba* y el tópico del *paraklausithyron*". *Acta Poética*, 2011, 32:1, 151-204.
- Peña Doria, Olga Martha, y Guillermo Schmidhuber. 2020. "Treinta años del descubrimiento de la comedia *La segunda Celestina*: con adjudicación coautoral a sor Juana Inés de la Cruz". *eHumanista* 46, 13–22.
- Perea Rodríguez, Óscar. 2012. "Sobre la datación cronológica de las ‘Obras de burlas’ del Cancionero General". En *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511). Poesía manuscrito e imprenta*, 325–49. Valencia: Universitat de València.

- Pérez de Ledesma, Gonzalo. 1985. *Censura de la elocuencia (Zaragoza, 1648)*. Editado por Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno. Madrid: El Crotalón.
- Pichardo Niño, Coronada. 1996. “El esquema potencial de los poemas máquina: La Metamétrica de Juan Caramuel”. *Semiosfera* 5: 49–84.
- Pignatti, Franco. 2013. “I capitoli di Francesco Maria Molza. Storia esterna e restauri testuali”. *Italique. Poésie italienne de la Renaissance* 16: 11–67.
- Piqueras Flores, Manuel. 2019. “Columnas de alabastro: las piernas femeninas en la poesía del Siglo de Oro, un recorrido transatlántico”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 7, 2: 849–62.
- Plata, Fernando. 1599. “Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen”. *La Perinola* 3: 226–47.
- Polo de Medina, Jacinto. 1637. *El buen humor de las musas*. Edición digital Cervantes Virtual. Imprenta del Reino. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-buen-humor-de-las-musas--0/html/fede9afe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1_.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2008a. “El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres”. *Criticón* 103–104: 131–52.
- . 2008b. “La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios”. *AnMal* 31:1: 31–59.
- . 2016. *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. París: Université Paris-Sorbonne.
- Porqueras Mayo, Alberto. 2003. *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Biblioteca de estudios cervantinos 12. Alcalá de Henares [Spain]: Centro de Estudios Cervantinos.
- Pulido Rosa, María Isabel. 1998. “Adaptaciones de un motivo literario: la salamandra”. *Anuario de Estudios Filológicos* 21: 307–18.
- Quevedo Villegas, Francisco de. 1648. *El parnasso español, monte en dos cvmbres dividido, con las nveve mvsas castellanias*. Madrid: Impresor: Diego Diaz de la Carrera.
- Quintiliano, M. Fabio. 1887. *Instituciones oratorias*. Traducido por Ignacio Rodríguez y Pedro Sander. Vol. 1. Madrid: Librería de la viuda de Hernando. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_46.html#I_85_.
- Real Academia Española. 1726. [*Diccionario de Autoridades*]. *Diccionario de la lengua castellana. En que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes. Y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. <http://web.frl.es/DA.html>: Imprenta de la Real Academia Española. <http://web.frl.es/DA.html>.
- . s.a. “Corpus diacrónico del español (CORDE)”. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- . s.a. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.
- . 2019. *Diccionario histórico de la lengua española*. <https://www.rae.es/dhle/sarna>.
- Rengifo Díaz, Juan. 1759. *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/9073>.
- Reyes, Alfonso. 2007. *Letras de la Nueva España*. 5a ed. Biblioteca universitaria de bolsillo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes Cano, José María. 2002. “Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon”. En *Atti del XX Convegno. Associazione Ispanisti Italiano (AISPI), 20 2001. La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, editado por

- Domenico Antonio Causato, Loretta Frattale, y Andrea Lippolis, 1:9–30. Messina: AISIPI.
- Richard W., Tyler. 1986. “La ‘flema’ en los Siglos de Oro”. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (22-27 agosto 1983)*, editado por A. David Kossoff, 1:653–59. Madrid: Ediciones Istmo.
- Rico García, José Manuel, y Alejandro Gómez Camacho. 1991. “La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo”. En *La silva*, editado por Begoña López Bueno, 87–111. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Río Parra, Elena del. 2003. *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Biblioteca Aurea hispánica 27. Madrid; Frankfurt am Main: Universidad de Navarra; Iberoamericana; Vervuert.
- Rodríguez Moñino, Antonio. 1968. *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Madrid: Real Academia Española.
https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Antonio_Rodriguez_Moñino.pdf.
- Romei, Danilo. 2007. “Il Berni e i berneschi: fra poesia e non poesia”. En *Gli irregolari nella letteratura: eterodossi, paradisti, funamboli della parola: atti del convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005*, 145–64. Roma: Salerno.
- Romero López. 1990. “Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha”. En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, editado por Manuel Gardca Martín, 2:879–85. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Roncero López, Victoriano. 2006. “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”. En *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, editado por Ignacio Arellano Ayuso y Victoriano Roncero López. España: Renacimiento.
- Rubio Árcquez, Marcial. 2014. “El Cancionero de Obras de burlas provocantes a risa (Dutton, 190B): orígenes y recepción”. *Revista de poética medieval* 28: 359–75.
- S. Trueblood, Alan. 1977. “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”. En *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, editado por Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, y Noël Salomon, 2:829–37. Bordeux: Instituto de Estudios ibéricos e iberoamericanos, Universidad de Bordeux III.
- Sabat de Rivers, Georgina. 1992. “Los problemas de *La segunda Celestina*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, 1: 493–512.
- Salazar y Torres, Agustín de. 2006. *También se ama en el abismo: Tetis y Peleo: fiestas reales en torno a los años de la Reina, 1670-1672*. Editado por Thomas Austin O’Connor. Teatro del siglo de oro. Ediciones críticas 141. Kassel: Reichenberger.
- . 1681. *Cythara de Apolo, varias poesías divinas y humanas. Primera parte*. Editado por Diego Juan Vera Tasis Villarroel. Madrid: impresor: Francisco Sanz.
- . 2002a. *Elegir al enemigo*. Editado por Thomas Austin O’Connor. New York: Binghamton University.
- . 2002b. *Elegir al enemigo*. Editado por Thomas Austin O’Connor. Binghamton (New York): Global Publications, Binghamton University.
- Sánchez Robayna, Andrés. 1982. “Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 1: 35–45.
- Saracho Villalobos, José Tomás. 2013. “La descriptio puellae y el retrato poético, génesis y análisis de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán”. *Revista de Estudios Extremeños* 69, 3: 1503–46.

- Schwartz, Lía. 1999. “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la Antología griega a las Anacreónticas en la poesía de Quevedo”. *La Perinola* 3: 293–324.
- . 2005. “Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada petrea*”. *La Perinola* 9: 215–226.
- . 2016. “Amor y deseo en textos de Fernando de Herrera, humanista, poeta neoplatónico y estoico”. *Criticón* 128: 53–68.
- Suárez de Figueroa, Enrique. 2018. “Cristóbal Suárez de Figueroa. <i>El pasajero. Advertencias utilpísimas a la vida humana</i>”. *Lemir* 22: 355–648.
- Tenorio Trillo, Martha Lilia. 1994. “‘Copia divina’. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”. *Literatura mexicana* 5, 1: 5–29.
- . 1999. *Los villancicos de sor Juana*. D.F.: El Colegio de México.
- . 2002. “Sor Juana y León Marchante”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 50:2: 543–561.
- . 2008. “La poesía novohispana a principios del siglo XVIII: el manuscrito Poemas varios de fray Juan Antonio de Segura”. *Criticón* 103–104: 233–47.
- . 2010a. “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58:1: 159–89.
- . ed. 2010b. *Poesía novohispana. Antología*. Vol. 1–2. D.F.: El Colegio de México y Fundación para las Letras Mexicanas.
- . 2021. “‘A Góngora hacer pedazos, / dejándolo tan entero’. Centones gongorinos en Nueva España”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 69:1: 143–198.
- Terreros y Pando, Esteban de. 1786. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Vol. 1. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- . 1787. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Vol. 2. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- . 1788. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesas, latina e italiana*. Vol. 3. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- Torres Salinas, Ginés. 2019. “Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica”. *Revista de filología* 39: 307–28.
- Vega Carpio, Lope. 2003. *La bella malmaridada*. Editado por Eva Soler Sasera. Edición digital a partir de: <i>Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio</i>. Madrid: Alonso Martín 1610. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0523_LaBellaMalmaridadaOLaCortesaana.php.
- Vega, Garcilaso de la. 1580. *Obras de Garci Lasso dela Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Editado por Fernando de Herrera. Sevilla: Impresor: Alonso de la Barrera.
- . 1612. *Obras*. Editado por Francisco Sánchez. Madrid: Impresor: Juan de la Cuesta.
- Vera Tassis Villarroel, Diego Juan. 1681a. “Advertencia al que aqvi llegare”. En *Cythara de Apolo. Primera parte*. Madrid: impresor: Francisco Sanz.

- . 1681b. “Discurso de la vida y escritos de Don Agustín de Salazar”. En *Cythara de Apolo, varias poesias divinas y humanas. Primera parte*. Madrid: impresor: Francisco Sanz.
- Villalba Álvarez, Joaquín. 2018. “Censura de las viejas libidinosas que se fingen jóvenes en los epigramas de Marcial”. *Cuadernos de Investigación en Juventud* 5: 2–13.
- Villegas B., Simón Andrés. 2013. “*Exempla*: la función didáctica en el <i>Libro de Buen amor</i> y *La Celestina*”. *Lingüística y Literatura* 63: 319–26.
- Virgilio. 1997. *In bucolica Vergilii interpretatio, postissimum allegorica. Interpretación de las “Bucólicas” de Virgilio principalmente alegórica: con un índice cuidadísimo de asuntos y de palabras dignas de recordarse en ella*. Editado por José Esteve Forriol. Traducido por Juan Luis Vives. Valencia: Ajuntament de València. <https://bivaldi.gva.es/es/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=10125>.
- Vives, Juan Luis. 1992. *El alma y la vida*. Traducido por Ismael Roca. Valencia: Ajuntament de València.
- Woodhouse, William. 1986. “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”. En *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2:749–53. Madrid: Ediciones Istmo.
- Yndurain, Francisco. 1955. “Refranes y ‘frases hechas’ en la estimativa literaria del siglo XVII”. *Archivo de Filología Aragonesa* 7: 103–30.