



Agustín de Salazar y Torres: “poeta suelto, festivo; pero desde México trajo el gongorismo bien metido en el cuerpo”

Itzel Cisneros Mondragón

Universidad Nacional Autónoma de México

itzel.mondragon@gmail.com

Localice en este documento

Buscar

Resumen: En el siglo XVII América deja de ser algo nuevo para asentarse como una sociedad, la literatura entonces se regocija en el barroco, pero siempre con la obsesión de no pertenecer al mundo cultural europeo, en esta búsqueda de pertenencia o identidad nos encontramos con escritores como Agustín de Salazar y Torres.

Salazar y Torres muestra en cada poema una verdadera poética de la imitación: su poesía no vale solamente como muestrario de versos gongorinos, si no que su valor recae en cómo logra adecuar los giros expresivos a un nuevo referente.

Esta revaloración permite descubrir, en el análisis poético, el verdadero peso que tiene la poesía de nuestro autor. Antonio Alatorre describe que “lo que durante tantos decenios hicieron los poetas fue ir siempre *plus ultra*, que era, evidentemente, lo que exigían sus oyentes (y sus lectores): más y más elaboración, más y más ingenio, más y más barroquismo, hasta llegar, si posible era, al *non plus ultra*” (Alatorre 2007: 55). Nuestro autor llega a ese *Non plus ultra*, si bien desde la imitación, si con su propio voz. Entendiendo el mundo y contexto desde donde se manejaba este poeta novohispano, es más sencillo reconocer su importancia poética sin caer en los prejuicios actuales desde donde se ve como una simple copia de Góngora y no el juego de imitación al que también se apegará Sor Juana años después. Es así como encontramos en Salazar y Torres una idea de identidad novohispana.

Palabras clave: Poesía, novohispano, *Imitatio*, identidad, Góngora.

Ninguno... con más ubicua y soberana influencia que Góngora
Alfonso Méndez Plancarte

Hace poco menos de un siglo, Alfonso Reyes decía que en la colonia “Se puso de moda (...) una ‘verbalidad’ parecida a la

poesía.” (Reyes 1997:337). Esa verbalidad, que se parece pero no es poesía, será conocida como ‘discurso colonial’ o ‘letras coloniales’, negándole su derecho a establecerse como parte de la literatura hispánica.

Martha Lilia Tenorio, en su reciente antología, se opone a esta visión del discurso cultural: “En realidad, la literatura del virreinato no es otra que la literatura española de los Siglos de Oro; y, concretamente en lo que toca a la poesía, la lengua poética es la misma a uno y otro lados del Atlántico.” (Tenorio 2010:17)

Este ‘aislacionismo’, en el que se ha tenido a las letras novohispanas, ha estorbado al análisis de los discursos de la época: “No creo que pueda hablarse seriamente de una ‘lengua literaria de la Colonia (o del virreinato)’, pero sí se puede dar cuenta de lo que la lengua poética hispánica produjo en las colonias” (Tenorio 2010:17)

Sólo viendo a los poetas novohispanos como parte de una misma tradición poética podremos valorar su obra, así como considerar la posibilidad de que la lengua poética, aun siendo una en todo el mundo hispánico, haya desarrollado en el virreinato alguna especificidad o particularidad [1]: las letras novohispanas como su nombre lo dice son hispanas pero nuevas.

El nuevo continente quedó totalmente inmerso en la cultura occidental: “Nueva España participa de la cultura europea; de golpe, sin proceso alguno, sus manifestaciones culturales entraron a formar parte de la historia de las ideas del mundo occidental” (Tenorio 2010:19). Nos encontramos ante una poesía que ha sido subestimada en cuanto a potencial artístico. El problema para muchos críticos del siglo XIX fue el fundamento en que se erigió: el gongorismo, raigambre poco honrosa, como ellos muchas veces lo calificaron, que pervirtió las letras novohispanas.

Esta visión decimonónica empobreció, por un periodo, la perspectiva de los estudios de la producción poética colonial. Ni siquiera la revalorización posterior de Góngora -en 1927- pudo rescatarla de su exilio.

Sin embargo, en el marco de la *Imitatio* intentaré analizar la literatura novohispana desde otra perspectiva.

Se trata, pues, del ejercicio de la *aemulatio* o *imitatio*, no en el sentido de la *imitatio* aristotélica de *mimesis*, sino más bien la noción clásica basada en el concepto retórico *ciceroniano* o *quintiliano* que descansaba más en la práctica de estudiar con cuidado las obras de autores conocidos y respetados, para imitar la manera en que se expresaban. Recordemos que la gloria del poeta renacentista fue la imitación de estos modelos.

Este ejercicio, tanto en el ámbito formal como temático, fue para los críticos decimonónicos la instancia central que condenó a nuestras letras al rango de pálida copia del modelo original. Como apuntaba Menéndez Pelayo:

Era muy mal gusto literario y mucha afición a ridículos esfuerzos de gimnasia intelectual [...] Otros se dedicaban a hacer centones de las obras de Góngora, sacando los versos de su lugar para componer con ellos nuevos poemas [...] Góngora había pasado a la categoría de clásico, y los poemas de su última y depravada manera se leían y comentaban en las escuelas de igual de los de Homero y Virgilio. (Menéndez 1911:71)

Este juicio arguye la falta de talento y la poca preparación de los poetas, cuya carencia recae en el ingenio por el ingenio sin ningún sentido estético. Sin embargo, en Góngora los poetas novohispanos encontraron una poesía a la medida de sus necesidades; una forma paralela de nombrar lo cotidiano y de aspirar al *ocio creador*, sin ser pecado, a través de la maestría del ingenio.

Pero el juego de la *imitatio* va mucho más allá. Como dice Emilio Carrilla, se trata de “un aspirar a lo original y propio por ese camino [el de la imitación temática], y, como meta, mostrar el logro como alarde” (Carrilla 1965:103)

En este sentido, es pertinente detenernos en la obra de Quintiliano, donde encontramos 2 máximas necesarias para entender la *imitatio*:

I. Que la imitación es útil y necesaria. Que ninguno se debe contentar con lo que han inventado otros, sino que cada uno debe inventar alguna cosa. Que no sólo se debe uno esforzar en igualarse con los autores que imita, sino también en excederlos.

II. La imitación no ha de reducirse precisamente a las palabras, sino extenderse también a las ideas. (Quintiliano 2010:X, II, 178)

Esta revaloración permite descubrir, en el análisis poético, el verdadero peso que tiene la poesía de nuestro autor. Antonio Alatorre describe que “lo que durante tantos decenios hicieron los poetas fue ir siempre plus ultra, que era, evidentemente, lo que exigían sus oyentes (y sus lectores): más y más elaboración, más y más ingenio, más y más barroquismo, hasta llegar, si posible era, al non plus ultra” (Alatorre 2007: 55). Nuestro autor llega a ese *Non plus ultra*, si bien desde la imitación, sí con su propio voz.

Es así como encontramos en Salazar y Torres una idea de identidad novohispana. Entendiendo el mundo y contexto desde

donde se manejaba este poeta novohispano, es más sencillo reconocer su importancia poética sin caer en los prejuicios actuales desde donde se ve como una simple copia de Góngora y no el juego de imitación al que también se apegará Sor Juana años después.

Los novohispanos, al igual que los humanistas peninsulares, responden a una tradición occidental de la *imitatio* como una forma de enseñanza y como un proceso de aprendizaje, no como considera la crítica actual, como falta de originalidad, sino como parte de un trazado en la poética de la época.

Rogelio Reyes escribe:

La apreciación de la poesía [de esta época] está sujeta a mayores reservas (...) teniendo en cuenta que [ésta] se halla, en líneas generales, lejos de valores tales como la originalidad, la subjetividad, o el aliento individualista, prototípicos todos ellos de la sensibilidad romántica que en gran medida informa los criterios estéticos actuales (Tenorio 2010: 52)

Y Martha Lilia Tenorio agrega que

La limitación temática es una realidad de la poesía barroca hispánica (peninsular y virreinal) que no es resultado sólo de un desgaste o de falta de inventiva en los autores, sino de una concepción poética que supone que seguir ciertos modelos es establecer continuidad con la tradición más brillante y, además, mostrar que de lo muy gastado puede emerger, otra vez, la poesía. (Tenorio 2010: 57)

La obra de Góngora les proveyó del código que les permitía acomodarse en un lenguaje que resignificaba su realidad, por medio de la metaforización de la vida y el conocimiento. Los poetas y versificadores novohispanos se recrearon en esta clave poética con el fin -consciente o inconscientemente- de establecerse en un ejercicio poético continuo que desembocara en la constitución del oficio de poeta. Por tanto, no era extraño que se tuviera en gran estima las composiciones poéticas con una expresión cada vez más rica, sutil y compleja.

Este sistema estético, que se generó en el Barroco novohispano, abrevó en esa nueva preceptiva: *el gongorismo*.

Así vemos que la producción poética novohispana toma de Góngora el artificio técnico, el trabajo del detalle cuyo énfasis, en muchos de los casos, demeritó el argumento. En Nueva España, la preocupación del gongorismo por la técnica -según Emilio Carilla- adquiere caracteres avasalladores, por tanto el estilo puede distinguirse por las siguientes particularidades: vocabulario abundante en neologismos tomados del latín, voces eufónicas y coloridas, sintaxis latinizante, construcciones con hipérbatos y acusativo griego, supresión de términos, metáforas audaces, profusa mitología de tipo renacentista, abundancia de tropos y figuras.

Es de notar que la copia fiel del paradigma lleva a que la poesía novohispana se caracterice por la exacerbación del modelo, lo que quiere decir que el modelo se reelabora dentro de los parámetros que el mismo concepto de imitación permite: la búsqueda de perfección llevada al extremo.

Agustín de Salazar y Torres...

En el caso de Agustín de Salazar y Torres se le considera uno de los epígonos más aplicados de la Nueva España [2] y es uno de los pocos poetas que ha sido elogiado -conservando la medida- por la crítica decimonónica. Ya lo señalaba Menéndez Pelayo: “Nutrido con tal leche literaria [la influencia gongorina], todavía es de admirar que el buen instinto de Salazar y Torres le salvase alguna que otra vez, como en su linda comedia *El Encanto es la hermosura*, que mereció ser atribuida a Tirso, y en sus versos de donaire, especialmente en el poemita *Las Estaciones del día*” (Menéndez 1911: 71,72).

La participación de Salazar y Torres llamó la atención entre las demás composiciones, pues ninguna mostraba estos juegos de ingenio. [2]

Con esto no tratamos de reducir la poesía de Salazar y Torres a un mero catálogo de giros gongorinos. Su poesía también está inserta en toda una tradición. Por un lado la emblemática -cuyo origen estaba en el humanismo renacentista- y, por otra, el petrarquismo. Octavio Paz acierta al describir su obra como “un abanico de influencias; se mueve sobre todo entre Góngora y Calderón pero estas poderosas personalidades no lo aplastan” (Paz 1982:81). Existe razón suficiente para admitir que hay una voz propia en la poesía de nuestro autor:

Salazar en cada poema muestra la verdadera poética de la imitación: su poesía no vale solamente como muestrario de versos gongorinos, si no que su valor recae en cómo logra adecuar, de manera parafrástica, los pasajes, las metáforas y los giros expresivos gongorinos -tan gastados por los versificadores- a un nuevo referente.

En su poema *Las estaciones del día*, existe un claro ejemplo de todo este contexto poético que describimos:

En la primera Silva: “Estación primera de la aurora”. El poema es un discurrir del autor acerca del ‘teatro del mundo’ haciendo énfasis en la ingratitud de su amada Marica, esta es una gran exposición dividida en 4 partes o estaciones del día donde abordará el desamor, clásico tópico áureo.

La primera de ellas, a su vez, es una exposición que integra descripción y narración para jugar con la tipología textual: el poeta sufre de desamor porque su amada Marica no le corresponde, ya que ésta demuestra no importarle los poemas con que él la llena; el poeta, por otro lado, está hechizado por Cupido y no puede dejar de quererla, por lo que lo único que le queda es cantar su desamor.

Es de notar que la actitud del yo lírico va encaminada a una petición desde el *pathos*, con un exordio en forma de queja a Marica y Cupido, y bajo una exaltación del poeta desde el tópico de la eternidad de los escritos del mismo.

En la primera Silva, pues, encontramos las cuatro grandes partes del discurso (tipología de exposición) pero sin el orden lógico, se trata de un hipébaton discursivo. Salazar y Torres, al igual que Góngora, nos demuestra que puede usar las figuras retóricas a varios niveles textuales.

En cuanto a las alusiones, Salazar y Torres las tiene en diferentes niveles:

—Clásicas: en donde encontramos latinismo y alusiones mitológicas como la de Cupido: “Pero tú, hijo de Marte,/ amor cruel y fiero,/ en fin, de un dios guerrero/ engendrado y nacido,” (Tenorio 2010: 491)

—De la tradición española: retomando refranes como: “ojos que de legañas se enamoran” (Tenorio 2010: 497)

—De la escuela gongorina: es decir, en la reelaboración de los tópicos clásicos, la recreación de la descripción clásica del alba sin la ‘pompa’ del tópico: cambiando la imagen homérica de los ‘dedos de la rosa’ o del ‘carro azafranado’ por imágenes de la vida cotidiana “[el alba] se levantó aliñando paralelos, / barriendo nubes y fregando cielos.”

—Y alusiones a los autores españoles:

“Dime, bella homicida,
Lleve el diablo tu vida,
¿es delito adorarte?
¿No quería Belerma a Durandarte?
¿Dulcinea no amaba a don Quijote?”
(Tenorio 2010: 490)

En estas alusiones vemos que Salazar y Torres toma como clásicos para reelaboración los textos españoles. La novedad aquí, es darles la misma importancia a los latinos que a los maestros españoles, ambos dignos de resignificarse.

El uso de referentes clásicos y españoles (Virgilio, Plinio, Lucano, Lope, Góngora) para demostrar su erudición. El ‘*non plus ultra*’ se trata de que además del deber de conocer a los clásicos, también deben conocer a los maestros españoles.

Por medio de un poema largo, en este caso la Silva, Salazar y Torres nos da cuenta de la maestría con que maneja todos los temas, formas y figuras del momento. Desde los conocimientos clásicos que tenía, pasando por los diferentes tonos de descripción, hasta burlas a la misma *imitatio* que a veces caía en el ridículo.

En este sentido en Salazar observamos:

—El uso de **metáforas** muy usadas en la época como la de los cuernos del marido engañado: “Al mismo tiempo suena en otra parte,/ no el bélico clarín que excita a Marte,/ sino de Medellín torcida trompa” (Tenorio 2010: 505) que se puede contrastar con la de Quevedo “De moños de Medellín,/ si me peino o si me rapo,/ socorro abundantemente/ a muchos esposos calvos”; o con la de Lope “Engañe yo su mujer;/ que un lince sabrán hacer/ animal de Medellín”.

—Tópicos petrarquistas burlados para explorar nuevas **imágenes**:

“vuela, pícara, abejuela,
Que te engañara la azucena hermosa
No fuera grande cosa;
O salamandra ardiente,
Que a sus rayos llegaras reverente,
Para vivir en fuego más divino;
O mariposa a quien forzó el destino

Que en luces viva y que de llamas muera;
 Que a vosotras Marica lo sufriera
 Y hiciera de ello gala;
 Pero ¿a una mosca? Vaya hora mala” (Tenorio 2010: 498)

Un caso especial es el del equívoco, que en este poema es usado de una manera brillante. En él tenemos el ejemplo de “Dicen los hombres sabios/ que como siempre bebe con sus labios,/ la vez que con la sed, Amor, la brindas,/ bebe siempre con guindas”, los significados son varios: al beber con los labios, como estos son rojos, bebe con guindas; también bebe con guindas porque se trata de una dama refinada y con el sentido usual de la época, recibe los ruegos del enamorado ‘como quien bebe con guindas’, es decir, de mala gana.

Finalmente en el discurso vemos un cambio de perspectiva (recurso muy gongorino) donde a la manera del soneto “¡Oh Oh excelso muro, oh torres coronadas!” en el que Góngora claramente pasa de planos minúsculos a planos grandiosos para hacer una interiorización y después abrir el discurso hacia el público, Salazar lo imita en esta Silva.

La Silva de Salazar empieza su discurso con una prosopopeya del alba, para después introducir el Yo lírico y hacer énfasis de sus sentimientos, es decir, una interiorización:

“Entonces yo saltando de la cama,
 Que duermen poco los enamorados,
 Afligidos de pulgas y cuidados,
 Salía a gozar del día,
 Que como el conde Claros con amores,
 Reposar no podía”
 (Tenorio 2010: 489)

Pero en seguida viene una burla a esta misma introspección para perder el tono solemne de la voz lírica: “calzándome escarpines y calcetas,/ Si es que suelen traerlos los poetas,/ Acabé en la golilla y el sombrero” (Tenorio 2010: 489)

El juego sigue y se retoma un tono dolorido de *Dubitatio* que Quintiliano define como ‘incertidumbre penosa y cruel del alma’: “-¿Por qué y por qué? -decía-/ Oh dulcísimo bien del alma mía” (Tenorio 2010: 489)

En cuanto a la métrica y rítmica, si bien no hay alguna alteración o innovación notable si se burla de las figuras y modelos: “la cansada chicharra/ de pizarra en pizarra/ (¡oh lo que puede dar un duro consonante!)” (Tenorio 2010: 493)

En el sentido de que debe usar la palabra pizarra para rimar con la no fácil chicharra, o:

“y dejaron las plumas las perdices,
 que son como entre damas las Beatrices,
 y este nombre al refrán fue importante,
 para que le cayera en consonante;
 que es cierto que si fueran las gallinas,
 que quedaran mejor las Catalinas.”
 (Tenorio 2010: 501-502)

También se busca jugar un poco más con los sentidos, por ejemplo con la onomatopeya: “con la dulce canción de lili lala, / o con la que en estilo heroico admira, / cuyo concepto acaba en tararira.” (Tenorio 2010: 488)

El humor de Salazar y Torres demuestra su conocimiento de las figuras y el ingenio con que las puede usar.

La situación planteada juega entre el tono cómico y solemne: las faltas de decoro se vuelven faltas voluntarias y entran aún en el decoro gongorino; Salazar y Torres hace énfasis en que los novohispanos muchas veces faltan a éste involuntariamente y caen en lo ridículo, se debe tenerse maestría para imitar.

Al igual que Góngora, su maestro, ellos también buscan crear giros, burlas y con ello innovar, dar cuenta de esta preocupación *non plus ultra* de la que habla Alatorre.

Es a partir de este pequeño análisis desde el cual busco entender como “estas composiciones dan cuenta del inicio de ciertos cambios (...) en la *frasis* del discurso lírico, buscando lo que será el sello de la poesía del XVII: mayor complejidad en el artificio” (Tenorio 2010:43)

Hay que destacar entonces, en el caso del discurso poético de los certámenes novohispanos, la intensificación del papel de la erudición en la construcción de los discursos.

La república letrada novohispana encontró especial adecuación en la lengua poética barroca; esta lengua, pues, refleja lo que los poetas buscaban (lo consiguieran exitosamente o no): ingenio, ostentación, deseo de asombrar, nuevos caminos poéticos, cuanto más arduos y difíciles, mejor, “maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran” fue el programa consciente de la poética barroca” (Tenorio 2010:54)

Como dijera Paz, se trata de un “Arte de epígonos, la poesía colonial tiende a exagerar sus modelos. Y en este extremar la nota no es difícil advertir un deseo de singularidad” (Paz 1971: 14), el papel del novohispano está dentro de la tradición hispánica pero tiene claro que sólo es una herramienta para superar e innovar a la misma tradición, ideología claramente gongorina.

Siguiendo a Jaime Concha, el cual nos dice, en su artículo “la literatura colonial hispano-americana: problemas e hipótesis”, que “es fructífero ver en el gongorismo [de las colonias] un primitivo momento de constitución de una ideología de las capas medias del Virreinato en su cuerpo de letrados [...] la consolidación de una cierta conciencia de élite cultural debido a manejar un instrumento complejo como lo es la poesía gongorina” (Berkeley 1981:36) y aunado a tradición de la *imitatio* que podemos encontrar en la poesía novohispana, podemos concluir que esta persistencia del discurso barroco en América tiene “una doble ladera (...): la necesidad de pertenecer y la de poseer”.(Colombí 1966:91) Se trata, pues, no de una cultura *copia* indigna de algún reconocimiento sino de una decisión consciente de pertenecer al carácter estético y cultural de la tradición hispánica por parte de los vates novohispanos; y, a partir de él, llegar más allá para poder crear una poética propia.

Notas

[1] *Cfr.* Martha Lilia Tenorio, *op. cit.* p. 18

[2] Por ejemplo da un toque de novedad al romance, resucitado por Góngora, con el comienzo esdrújulo (entre otros hallazgos).

Bibliografía

a) Libros

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

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

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

CARILLA, Emilio (1946): *El gongorismo en América*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1935): *Historia de la lengua y la literatura castellana*. Gredos, Madrid.

COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia de (1996): “El discurso en loor de la poesía, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”, en *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. M. Moraña, Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana Pittsburgh.

LEONARD, Irving (1933): *La época barroca en el México colonial* (trad. de A. Ezcurdia). Fondo de Cultura Económica, México.

MARAVALL, José Antonio (2002): *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (1994): *Poetas novohispanos. Segundo siglo*. UNAM, México, t. 1.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1911): *Historia de la poesía hispanoamericana*. Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, t. 1.

PAZ Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica, México.

—(1971): *Las peras del olmo*. Seix Barral, Barcelona.

REYES, Alfonso (1946): *Letras de la Nueva España en Obras Completas*, Tomo XII. Fondo de Cultura Económica, México.

TENORIO TRILLO, Martha Lilia (2010): *Poesía novohispana. Antología*. COLMEX- Fundación para las Letras Mexicanas, México.

b) Artículos de revista

BERVELEY, John “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, *Revista Iberoamericana*, 1981, 47, p. 36.

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

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

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

TENORIO TRILLO, Martha Lilia, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana”, en prensa.

c) Recursos de la red

QUINTILIANO, Marco Fabio: *Institutio oratoria*, X, II, Biblioteca Cervantes Virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/> 19 de octubre del 2010.

© Itzel Cisneros Mondragón 2011

Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/agsalaz.html>

