

LA VARIEDAD CULTA EN AGUSTÍN DE SALAZAR Y TORRES lectura de tres sonetos y dos epitalamios

JESÚS PONCE CÁRDENAS
Universidad Complutense de Madrid

Por razones dispares la figura de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) sigue ofreciendo hoy día para los estudiosos de la literatura áurea un perfil poco y mal conocido. Una cuestión tan escasamente literaria como la adscripción 'nacional' de sus escritos (¿ha de catalogársele como poeta español o novohispano?) ha originado, de hecho, alguna pequeña tormenta crítica. Por si fuera poco, a la ambigua condición patria se suma su dúplice naturaleza creativa (en tanto poeta y dramaturgo), sin olvidar los cuantiosos problemas ecdóticos que suscitan sus obras líricas, la reiterada fidelidad estilística al modelo gongorino, la multiplicidad de fuentes... en resumen, cuestiones de naturaleza muy distinta pueden explicar, sin duda, el infortunio editorial y crítico de este ingenio culto secentista¹.

¹ La aportación crítica más importante sobre el autor continúa siendo la debida a José Ares Montes, «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, págs. 283-321. Después de dicho trabajo, apenas se han consagrado investigaciones relevantes a su obra lírica, salvo la doble contribución de Rafael Herrera Montero en torno a su faceta de traductor: «*Alma Venus Praegnans*. Un epigrama de Falcó y sus versiones castellanas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, págs. 205-215 (fundamentalmente págs. 211-213) y «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 11, 1996, págs. 255-292. Frente a la penuria editorial y crítica que afecta a su poesía, contamos ahora con importantes ediciones de un interesante caudal de la obra dramática: *Dramaturgia y espectáculo del elogio: Loas completas de Agustín de Salazar y Torres* (ed. de J. Farré), Reichenberger, Kassel, 2003 y *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris* (ed. de T. A. O'Connor), Reichenberger, Kassel, 2003.

Con el fin de paliar un tanto la injusta preterición a la que se han sometido sus versos, este primer tanteo en torno a la obra poética salazariana tiene una sola pretensión: destacar la multitud de cauces líricos antiguos y modernos que confluyen en el interesante volumen titulado *Cythara de Apolo*, magistral ejemplo de la *varietas* culta del siglo xvii².

1. Sobre la variedad lírica en los sonetos

A fin de subrayar la amplitud de horizontes que presenta la poesía salazariana, daremos inicio a estas pequeñas glosas con el examen de una tríada de sonetos áureos. En concreto, el primer apartado de nuestro estudio se abrirá con el examen de dos composiciones de tema amoroso encaminadas a distintas amadas: Belisa y Cintia. Ambos poemas ostentan un interés inequívoco por recogerse en ellos dos motivos de sinuosa vigencia en el panorama de la dicción amorosa del Siglo de Oro: los *exempla deorum* y el *sueño erótico*.

1.1. Avatares de un motivo antiguo: los furta Iovis

Sin más dilación, observemos ahora una manifestación concreta de un motivo de amplia fortuna y rancio abolengo: los *furta Iovis* o pequeño ‘catálogo de adulterios de Júpiter’³. El soneto salazariano que se inscribe en dicha cadena temática aparece rotulado bajo un epígrafe cuya insistencia en la centralidad de la materia metamórfica recalca la importancia de la misma como motivo vertebrador de la pieza (*Dase arbitrio de nueva transformación para vencer con ella al Amor*):

Los campos de Agenor nevado toro
por Europa pacía enamorado,
el mayor dios, el siempre venerado,
grave esplendor del soberano coro.

² Me he ocupado de analizar la lección gongorina que muestra la *Cythara de Apolo* en una *silva-soledad* y un *centón* en «El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», *Criticón*, 2008 (en prensa). Por desgracia, para la elaboración de ambos artículos no he podido consultar dos tesis doctorales americanas de las que he tenido noticia: Esther Murillo-Caballero, *Un barroco olvidado, Agustín de Salazar y Torres: las primeras obras* (1995) y Edna Margarita Benítez Laborde, *La poesía de Salazar y Torres* (1998).

³ Para la reprobación de los adulterios de Júpiter en ámbito mitográfico, puede verse Natale Conti, *Mitología* (ed. de R. M^a Iglesias y M^a C. Álvarez), Universidad de Murcia, 1988, págs. 105-106. Por su parte, a la hora de condenar los *furta Iovis*, Juan Pérez de Moya remitía a la autoridad del rétor africano Arnobio de Sica: «Así dice Arnobio, autor antiguo, que cuando Júpiter algún mal recaudo pretendía hacer se transformaba en diversas formas». Tomo la cita de la *Philosophía secreta* (ed. de C. Clavería), Cátedra, Madrid, 1995, pág. 140. En efecto, desde las páginas del libro *Contra los gentiles*, Arnobio execraba las indecencias del Tonante pormenorizando lo variado de sus *furta*: Ceres, Leda, Dánae, Europa, Alcmena, Electra, Latona, Laodamía (remito al texto latino fijado por C. Marchesi, *Adversus nationes libri vii*, G. B. Paravia Editore, Torino, 1953, págs. 276-277).

El Caístro le oyó cisne canoro,
 en blanca pluma amor disimulado,
 y hallando la deidad nuevo cuidado
 los aires coronó con plumas de oro.

Ya es fauno, ya es pastor, ya estrella errante,
 y ni sus fraudes vencen sus ardores
 ni la llama se ve menos remisa.

¡Ah! Deja los engaños, gran Tonante,
 si quieres al Amor matar de amores,
 transfórmate en los ojos de Belisa⁴.

Entre los hurtos de amor del Tonante, el poeta culto va desgranando un amplio elenco en el que se explicitan los amoríos con la princesa fenicia Europa (en forma de toro) y el encuentro sensual con Leda (bajo la encarnación de un albo cisne), dejando aludidas únicamente otras metamorfosis de menor relevancia (fauno, pastor, astro). En una tensión ascendente, el mito antiguo se ve sobrepasado por la beldad única de la joven dama ponderada en la *chiusa* del soneto: para rendir de amor al mismísimo Cupido, el sensual Jove no tendrá que recurrir a las antiguas argucias, sino que logrará su definitivo triunfo transformándose en los ojos de Belisa.

A partir de la revolución poética en el seno del petrarquismo llevada a cabo por la lírica napolitana de la segunda mitad del Quinientos, el motivo de las transformaciones de Júpiter (motivadas para facilitar sus adulterios con mujeres mortales, ninfas y diosas) gozó de un éxito relativo. El motivo se inserta casi siempre en el contexto galante de alabanza de la belleza de la amada, que supera (según la estrategia del sobrepujamiento)⁵ la hermosura de cuantas beldades amara el soberano del Olimpo. A este propósito, cabe recordar ahora otro significativo ejemplo de Ferrante Carafa, marqués de San Lucido (1509-1587):

Leda, Europa, Calisto, Danae ed Io
 in tauro, in cigno, in donna, in nube, in oro
 fecero trasformar quel sovrano dio
 che governa il rio mondo e il sommo coro,

⁴ Desde este momento, tomaré siempre las citas de la edición: *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín de Salazar y Torres y saca a luz don Juan de Vera Tassis y Villarroel, su mayor amigo. Primera Parte*, Imprenta de Francisco Sanz, Madrid, 1681. Manejo el ejemplar BNM U-9229. El soneto se localiza en pág. 58.

⁵ Sobre el cultivo de la misma por parte de los poetas latinos de la Edad de Plata, en tanto precedentes remotos de las reescrituras vernáculas, es de obligada consulta la doble aportación de Pedro Juan Galán Sánchez: «El tópico del *sobrepujamiento* en Marcial», en *De Roma al siglo xx* (ed. de A. M^a Aldama), UNED/Sociedad de Estudios Latinos, Madrid, 1996, págs. 255-262; «El tópico del *sobrepujamiento* en Estacio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 16, 1999, págs. 163-174.

ma mirando or voi divin idol mio,
brama mutarsi in un mortal tesoro
per adempir l'acceso suo desio,
di beltà avendo il trionfante alloro.

Ma sa che vinto ancor seria se in quella
forma ch'apparve a Semele venisse
dai folgori maggior dei vostri lumi.

Perciò v'inchina e la sua chiara stella
vi sacra et consacrar dagli altri numi
gli fa l'erranti e anchor le stelle fisse⁶.

Como puede verse, el *incipit* de dicha composición establece mediante un sistema correlativo plurimembre no paralelístico (si restituimos el orden correcto, la secuencia de amadas y metamorfosis quedaría de la siguiente manera: Leda-cisne, Europa-toro, Calisto-mujer, Dánae-oro, Ío-nube) un catálogo formado por cinco de los más célebres *furta Iovis*. Tales episodios de seducción ubicados en el pasado mítico («*fecero* transformar») son superados en el presente («mirando or») por la belleza triunfal cantada por el marqués napolitano, ya que la hermosura de esta dama ha prendado de tal modo a Júpiter que éste anhela metamorfosearse una vez más para poseer tan exquisita presa. Ahora bien, los tercetos marcan una ponderación aguda que comparte un sentido afín al de los versos salazarianos, ya que los ojos o «luces» de la dama (*lumi*) superan en su misma naturaleza lumínica el poder antiguo de aquella forma en la que Jove se presentó ante Semele (un formidable rayo ígneo) y este particular ocasiona que tanto el enamoradizo Tonante como el cortejo de los demás Olímpicos le rindan tributo a este nuevo «divin idol» desde las estrellas.

En un interesante soneto del *ciclo de Lisi*, Quevedo diseminaba asimismo varias referencias a los antiguos adulterios de Júpiter (con Europa y Dánae) y a los celos de la traicionada Juno para exaltar la belleza de una dama capaz de arrebatarse de pasión al *rector caeli* (*Al temor que tenía Lisi de los truenos*):

¿Temes, oh Lisi, a Júpiter Tonante
y pálido tu sol sus llamas mira,
cuando Jove del ceño de tu ira
tiembla vencido y se querella amante?

Témale armado el pertinaz gigante
que a la conquista de su trono aspira,
y Juno, que celosa le suspira,
le tema ardiendo y en tu amor constante.

⁶ *Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte e con nuova additione ristampate*, Apresso Gabriele Giolito de Ferrari, Vinegia, 1555, pág. 376 (sigo el texto del ejemplar BNM R-33589). Agradezco a los profesores José Lara Garrido y Belén Molina Huete la ayuda prestada para consultar el magnífico *Corpus de Lírica Italiana Renacentista* digitalizado en la Universidad de Málaga.

A ti el trueno es requiebro, si amenaza
el tirano, le atiende en el tesoro
cuando su sien temor precioso enlaza.

Al robre baja en rayo y a ti en oro
y si renueva Amor la antigua traza,
en lugar de tronar, bramará toro⁷.

La circunstancia externa que ocasiona el desarrollo ingenioso de la composición (el temor que ocasiona en Lisi el fragor de la tormenta) sirve para ponderar la hermosura de una bella capaz de enamorar al propio rey de los dioses (cuyos truenos no son sino *signa amoris* destinados a rendirle pleitesía). La nueva pasión que experimenta el enamorado Júpiter ocasionaría —como era de esperar— que tentara nuevamente las añagazas metamórficas de antaño (derramándose en áurea lluvia o transformándose en toro)⁸.

La coquetería cortesana que moviera a las damas de alcurnia a ornar sus estrados con pequeños canes de raza o con aves exóticas daría pie asimismo a la escritura de un díptico de pequeñas galanterías áulicas por parte de Gabriel de Henao (1589-1637). Se trata de los sonetos rotulados *A un papagayo* y *A un perrillo de falda*:

Este de varias plumas adornado
imitador de las humanas voces
los impulsos alevos y feroces
en obediencias, Lisi, ha transformado.

Rompa su cárcel tu piedad, fiado
al viento tus milagros reconoces,
mas si preso a tus ojos le conoces,
¿qué mucho que del aire esté olvidado?

Esmeralda volátil de la tierra,
alado ramillete, preferida
será tu especie al género volante,

pero quizás mayor misterio encierra
la verde pluma, pues amó mentida
en blanco la deidad del gran Tonante.

Pequeño irracional, de instinto humano,
cándido cual la fe que representas,
que en el seno de Lisis te alimentas,
favorecido de su blanca mano.

Sucederte, oh feliz, intenta en vano
el can que resplandece en las exentas
de oscuridad moradas, que le aumentas
envidias en el cielo soberano.

Hacer favor a un bruto, estar esquivia
al racional afecto que te ofrece
en todos los humanos obediencia

causa de celos es, no sea que viva
en esa forma Jove, que merece
por deidad asistir a tu presencia⁹.

⁷ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas* (ed. de L. Schwartz e I. Arellano), Crítica, Barcelona, 1998, pág. 189.

⁸ Se refería a ello el malogrado Jesús Sepúlveda en una importante indagación crítica: «Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo», en AA. VV., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, 37-51, págs. 42-43.

⁹ Para el texto de Gabriel de Henao sigo la moderna edición de sus *Rimas* (ed. de C. Riera), Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1997, págs. 55 y 78. Sobre el amplio interés de este poeta, puede verse asimismo el apartado que le consagra José Ignacio Díez Fernández en una monografía capital: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003, págs. 171-174.

Tal como se deduce de la doble estampa trazada por el autor pinciano, la esquiva Lisis —que rehuye la compañía de los hombres y concede sus mimos a las mascotas de su entorno— pertenece a aquella comitiva infinita de *belles sans merci* que jalonan la entera lírica amorosa del Siglo de Oro. En ambas composiciones el motivo metamórfico queda relegado al terceto final, a la manera de una ponderación misteriosa, ya que la hermosura de la dama es tal que podría haber ocasionado nuevas e inusitadas transformaciones en el seductor soberano de los dioses, capaz de rebajarse a tomar la forma de «esmeralda volátil [de] verde pluma» o blanquísimo perrillo faldero para así gozar de la presencia e inmediatez de la bella. Por otra parte, el soneto al perrillo de Lisis plantea asimismo una interesante reflexión en torno a la recepción de motivos antiguos a través de una mediación itálica, ya que se trata de una lograda imitación de aquel conocido poema en que Torquato Tasso *Loda un picciol cane de la signora Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino*:

Pargoletto animal di spirto umano,
bianco come la fede onde sei pegno,
ch'in sì bel grembo di seder sei degno
e prendi il cibo da sì bella mano,

teco albergo cangiar tenta, ma in vano,
quel Can che splende nel celeste regno,
e prende il cielo e le sue stelle a sdegno
mentre te mira e l'onor tuo sovrano.

Forse ne le tue forme Amor converso
scherza teco cosí, come già fece
quand'opresse a Didone il casto seno.

Ma co' teneri morsi a lui ben lece
stringer di quella man l'avorio terso,
pur non ne passa al cor fiamma o veleno¹⁰.

Resulta apreciable cómo el soneto de Henao se mantiene muy fiel al dechado tassesco en ambos cuartetos, manteniendo desde el trazado sedente de ambas figuras (la dama que asienta en su regazo al perrillo para darle de comer) hasta la nota cromática (la blancura del pelaje del animal, la albura de la mano de su ama), sin olvidar la imagen del Can celeste que envidia los privilegios del *cagnolino*. El seguimiento del modelo resulta tan obvio que incluso se conserva la concatenación conceptual en el orden de las *palabras-rima* (*umano-mano-vano-sovrano/humano-mano-vano-soberano*). Ahora bien, el detalle de la transformación de Cupido (*Amor converso ne le tue forme*) se torna en los tercetos de Henao en otro tipo de metamorfosis antigua: la propia de los hurtos amorosos de Jove. Quizá pueda postularse para tal innovación el recuerdo de otro soneto italiano (*Al cagnolino della sua donna*), debido a la pluma de Giovan Battista Marino:

¹⁰ *Le Rime* (ed. de B. Basile), I, Salerno Editrice, Roma, 1994, pág. 575.

Ond'è che, del mio ben fatto beato,
 invido can, nemico a' desir miei,
 volgi con occhi a me sì torvi e rei,
 qual geloso custode, il dente irato?

Forse Giove se' tu, ch'oggi cangiato
 in strana forma per amor ti sei?
 O pur novella Circe in te costei
 ha novo altro amator chiuso e celato?

Felice te, che nel bel grembo hai sede,
 e col puro candor del bianco manto
 la sua mano somigli e la mia fede.

Misero me, ch'a le tue fami intanto
 dolce esca ella ministra: a me non diede
 altro cibo giamai che doglia e pianto¹¹.

Al imitar la composición del Tasso, el gran lírico barroco insertó el motivo metamórfico («Forse Giove se' tu, ch'oggi cangiato in strana forma per amor ti sei?») y acaso pudo servir de inspiración a Gabriel de Henao en un rico ejercicio de imitación ecléctica («no sea que viva en esa forma Jove, que merece por deidad asistir a tu presencia»).

Como se deduce de los casos examinados, esta suerte de hipérbole galante tuvo una extensión considerable en los versos amorosos de los poetas de la Hesperia Magna y la Hesperia Ultima, de hecho resulta posible rastrearla bajo la forma algo más oscura de la *minutio*. En efecto, en versión abreviada aparece en pasajes de poetas como el partenopeo Ascanio Pignatelli (1533-1601): «e qual si vide *in ricco nembo involto/Giove mutarsi*, Amor nova forma ebbe/e cadde accolto in preziosa pioggia». Como es sabido, por predios hispánicos fue objeto de una doble variación en la pluma del tardomanierista Francisco de Medrano (1570-1607): «Mas si un mar brama dentro en la alma mía,/no fuera, no, cual tú le ves delante,/ ¿Júpiter cuántas formas mudaría? (soneto II, 4, 12-14). «Verán que erré yo solo/por fuerza de belleza más divina/que fue la que dio a Apolo/y a Jove dio figura peregrina» (ode II, 5, 73-76)¹².

Para comprender la continuidad secular de la cadena temática de los *furta Iovis*, sin embargo, no podemos limitarnos únicamente a constatar la vigencia de un mero arsenal de *tópoi* explotados con mayor o menor éxito por los poetas áureos. De hecho, como sucede con el infinito repertorio de motivos literarios, tal esquema de sobrepujamiento ya lo había moldeado centurias atrás la poesía greco-latina, insertándolo en contextos bastante dispares. Un buen ejemplo de

¹¹ *Rime amorose* (ed. de O. Bessomi y A. Martini), Panini, Módena, 1987, pág. 165. El ciclo de los *cagnolini* acometido por Tasso y Marino en un nutrido conjunto de sonetos y madrigales tuvo una fortuna considerable en España. Merecería la pena elaborar un estudio monográfico sobre dicha materia.

¹² Francisco de Medrano, *Diversas rimas* (ed. de J. Ponce Cárdenas), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, págs. 86 y 102. Tomo de allí mismo la cita de Pignatelli.

ello ofrecería el epigrama v, 125 de la *Antología Palatina*, debido a la malévola pluma de Baso:

Οὐ μέλλω ρεύσειν χρυσός ποτε· βούς δὲ γένοιτο
 ἄλλος χῶ μελίθρους κύκνος ἐπηόνιος.
 Ζηνὶ φυλασσέσθω τάδε παίγνια· τῇ δὲ Κορίννῃ
 τοὺς ὀβολοὺς δώσω τοὺς δύο κού πέτομαι.

No quiero derramarme en áurea lluvia; que otro
 se transforme en toro o cisne enamorado sobre la ribera.
 Estos juegucitos que se los tenga Zeus: yo a Corina
 le doy un par de óbolos y asunto arreglado, no me pongo alas¹³.

Frente al carácter cortés y seductor del sobrepujamiento que veíamos en los ejemplos precedentes, aquí el pequeño elenco aludido (Dánae, Europa, Leda) asume un valor contrastivo y jocoso. El locutor poético de este salaz epigrama helenístico —tan realista como pragmático— se muestra bien reacio a las piruetas metamórficas del Tonante, de cuyas complicaciones se mofa con sonrisa burlona para jactarse de otras ventajas: a él no le hacen falta tales transformaciones, con la entrega de un par de monedas la hetaira que desea poseer le ofrece, bien dispuesta y sin aspavientos, los requeridos deleites sensuales.

En claro contraste con ese tono jocoso y salaz que asume el tópico en el contexto de amor mercenario al que alude el epigrama, habitualmente el lugar común de los *furta Iovis* suele recurrir en un marco epidíctico muy marcado, el canto solemne de la *tradición nupcial*. Hasta donde alcanzan nuestras noticias, en ámbito latino por vez primera se atestiguaba el motivo en el poeta de la Edad de Plata Publio Papinio Estacio, quien a través de la sermocinatio de la diosa Venus (en alabanza de la novia) afirmaba: «*Quod nisi me longis placasset Iuno querelis, / falsus huic pennas et cornua sumeret aethrae / rector, in hanc vero cecidisset Iuppiter auro*» (*Epitalamio a Estela y Violentila*, vv. 134-136)¹⁴. La diosa del amor sostiene que ante la hermosura de la muchacha Júpiter nuevamente se transformaría para poseerla en cisne, toro o dorada lluvia, como antaño hiciera con Leda, Europa y Dánae. Probablemente inspirado por el dechado estaciano, el autor de la tarda antigüedad Sidonio Apolinar recuperaba en sendos epitalamios

¹³ *Antología Palatina. Epigrammi Erotici. Libro v e libro xii* (ed. de G. Paduano), Fabbri Editore, Milano, 2001, págs. 114-115. Por su parte, G. Galán y M. Márquez vertían así el epigrama: «Nunca voy a fluir como lluvia de oro; que otro se transforme/en toro o en ribereño cisne canoro./ Resérvense estas diversiones para Zeus; a Corina/le daré sus dos óbolos, pero no volaré». Tomo la cita de: *Antología Palatina. Epigramas eróticos griegos (libros v y xii)* (ed. de G. Galán y M. Á. Márquez), Alianza, Madrid, 2001, pág. 80. Sobre el impacto de la *Antología Griega* en la España aureosecular, es de rigor remitir a la panorámica trazada por Sagrario López Poza: «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias* (ed. de B. López Bueno), Universidad de Sevilla, 2005, págs. 15-67.

¹⁴ Estacio, *Silvae. Thebaid*, W. Heinemann/Harvard University Press, Londres/Cambridge, 1961, I, pág. 24.

tal estrategia ponderativa: «*Nec minor haec species totiens cui Iuppiter esset/ Delia, taurus, olor, Satyrus, draco, fulmen et aurum*» (*Epitalamio a Ruricio e Liberia*, vv. 89-90); «*Iamque Iovem in formas mutat quibus ille tenere/Mnemosynam, Europam, Semelem, Ledam, Cynosuram/serpens, bos, fulmen, cygnus, Dictynna solebat./Iamque opus in turrem Danaae pluviamque metalli/ibat et hic alio stillabat Iuppiter auro*» (*Epitalamio a Polemio y Araneola*, vv. 174-178)¹⁵. En el primer catálogo amplifica hasta llegar a siete elementos (Diana, toro, cisne, sátiro, dragón, rayo y oro) que se ligan por alusión a los nombres de siete bellas (Cinosura, Europa, Leda, Antíope, Mnemósine, Sémele y Dánae). El segundo elenco varía la dispositio anteponiendo explícitamente los nombres de las féminas seducidas: Mnemósine, Europa, Sémele, Leda, Cinosura, Dánae/serpiente, toro, rayo, cisne, Diana, lluvia de oro.

Quizá resulte oportuno traer aquí a la memoria la operatividad de este *tópos* en ámbito nupcial porque Salazar y Torres sin duda tuvo oportunidad de reconocer sus ecos en la obra del gran maestro de la lírica secentista, toda vez que Luis de Góngora caracterizaba tal estrategia como exempla a contrario en el canto epitalámico de su magna obra inconclusa: «*De Aracnes otras la arrogancia vana/modestas acusando en blancas telas,/no los hurtos de amor, no las cautelas/de Júpiter compulsen: que, aun en lino,/ni a la pluvia luciente de oro fino,/ni al blanco cisne creo*» (*Soledad Primera*, vv. 838-843)¹⁶. Como puede imaginarse, el fragmento de las Soledades no constituye una muestra única de evocación de los *furta Iovis* en el ámbito de la escritura nupcial barroca; a modo de ejemplo cabe ahora recordar también otra interesante obra académica, la novellita *La Cintia de Aranjuez* (1629), cuyo decurso narrativo aparece rematado por un extenso poema inscrito en el género epitalámico. Escuchemos, pues, los versos de Gabriel del Corral (se trata de una alocución directa de Venus a Cupido, de una sermocinación en la que Cipria pondera el tremendo poder del ceguezuelo dios): «*Hijo [...]/cuya atrevida mano/nunca frustró saeta,/por quien desnuda luces más ufano,/feliz alumno —Júpiter— de Creta,/cuando en dulces errores/de Sidonia mordaz taló las flores;/cuando, cisne, por Leda/vistió nevado abrigo/y en pálido granizo, sin que pueda/censurarlo el alcalde ni el testigo,/oro se desperdicia/a deleitar de Dánae la avaricia;/cuando casto se miente/en forma de Diana/con la que en cerdas erizó la frente/su consorte cruel, su dura hermana,/cuyas luces no admite/en su palacio diáfano Anfitrite*»¹⁷. La enumeración de aventuras amorosas del soberano del Olimpo toma aquí cuerpo mediante las referencias al rapto de Europa, la violación de Leda, la lluvia de oro vertida

¹⁵ *Poèmes*, Les Belles Lettres, París, 1960, I, págs. 100 y 118.

¹⁶ Cito por la magna edición del maestro Robert Jammes: *Soledades*, Castalia, Madrid, 1994, págs. 367-369. El primer comentario sobre la incidencia de la cadena temática de los *furta Iovis* en la *Soledad Primera* se encuentra en J. Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo xvii*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001, págs. 97-99.

¹⁷ G. de Corral, *La Cintia de Aranjuez* (ed. de J. de Entrambasaguas), CSIC, Madrid, 1945, páginas 372-373.

sobre Dánae y la posesión de Calisto, ninfa cazadora del cortejo de Diana. La potencia de Eros, capaz de subyugar a Júpiter y obligarle a tomar inusitadas formas no sólo se restringe al ámbito de la lírica, sino que aparece además definida en un conjunto de textos eruditos:

Pero, ¿qué mucho que se atreviesen las flechas del Amor, avasallando las superiores deidades a los altos montes del Olimpo si tienen naturaleza de rayos? *Ferunt altos fulmina montes*. A la mayor altura tiró este incendio y le redujeron al más soberano numen no una vez, sino muchas a humanas transformaciones las inhumanas flechas: «*Fit cignum, taurum, satiron, Iuppiter aurum, Job Ledam, Europam, Antiopen, Danaen*». «Cisne, toro, sátiro, oro/ el gran Júpiter se hace/ya por Leda, por Europa, /por Antíope y por Dánae»¹⁸.

Cerramos ahora el breve recorrido en torno a la operatividad del catálogo de los *furta Iovis* en las letras áureas con dos muestras que permiten ver el deslizamiento del mismo desde los caminos solemnes de la escritura amorosa y epidíctica hasta los senderos jocosos de la *meiosis* burlesca. En el ámbito de la epopeya cómica puede aducirse el eco presente en dos pasajes de la *Gatomaquia* (1634), pues Lope abría el segundo canto con una exaltación de la naturaleza celosa de Marramaquiz y así afirmaba (vv. 5-12):

[Aquellos celos] que en los mismos cielos
a Júpiter, señor del rayo ardiente,
con disfraz indecente
(fugitivo de Juno)
su rigor importuno
tantas veces mostraron
que en fuego, en cisne, en buey le transformaron
por Europa, por Leda y por Egina¹⁹.

En el sistema correlativo trimembre no paralelístico (fuego-Egina, cisne-Leda, toro-Europa) que establece el elenco, el narrador incorpora una salida chusca merced a la reconversión onomástica del animal que sirvió de cobertura al Tonante para poseer a la princesa fenicia (toro > buey). La estampa ardiente de la res brava se ve sometida a una degradación jocosa mediante su identificación con una pieza de ganado previamente castrada. No será ésta la única vez que el Fénix emplee el tópico en su *epos gatuno*, ya que de nuevo en la *silva tercera* incluirá otra referencia a los *furta Iovis* entre los requiebros que Micifuz encamina a Zapaquilda (vv. 171-178):

¹⁸ Nicolás Causino, *Símbolos selectos y parábolas históricas* (trad. de F. de la Torre y Sevil), Madrid, Imprenta Real, 1672, pág. 317 (tomo la cita del ejemplar BNM 2-46535).

¹⁹ A. Carreño (ed.), *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burquillos*, Ediciones Almar, Salamanca, 2002, pág. 396.

Mas fue nuestra fortuna
que Júpiter jamás por ninfa alguna,
aunque se transformaba
en buey que el mar pasaba,
en sátiro y en águila y en pato,
nunca le vieron transformarse en gato.
Porque si alguna vez gatiquisiera,
de los amantes gatos se doliera²⁰.

Tras aludir a los amoríos con Europa (toro), Antíope (sátiro), Ganimedes (águila) y Leda (cisne), el felino galán constata con alivio que entre las muchas veleidades amorosas del numen, éste no quiso nunca transformarse en gato (con el chiste implícito aplicado al amor mercenario, ya que la voz dilógica «gato» se aplicaba igualmente en la dicción áurea a la bolsa llena de monedas). Este segundo fragmento incorpora una muestra doble de tapinosis, ya que de nuevo el toro aparece identificado con un «buey» y ahora, además, el estilizado cisne reviste el aspecto más humilde de un «pato». En definitiva, a la espera de nuevos testimonios que vengan a ensanchar el horizonte crítico acerca del mismo, el panorama ofrecido por los diecisiete casos que permiten examinar la constitución del catálogo de los *furta Iovis* sirve como imprescindible telón de fondo para calibrar los vínculos de Salazar y Torres con la tradición literaria.

1.2. Entre el desengaño y la premonición: vías de la ensoñación erótica

Del terreno mitológico de los *hurtos de amor* del Tonante, hemos de desplazarnos ahora hasta el fértil campo del sueño amoroso. Leamos, pues, el soneto que se rubrica en la edición príncipe como *Define al amor con novedad, experimentado ya de sus efectos*:

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.

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

Esto diciendo, armado de veneno,
un harpón me metió por la tetilla,
llegando al alma su dolor tirano.

²⁰ A. Carreño (ed.), *loc. cit.*, pág. 419.

Del temor desperté y halleme bueno,
que esto de Amor no es más que pesadilla,
que en despertando un hombre se halla sano²¹.

Frente a otras piezas de la *Cythara de Apolo*, la difusión de estos sugerentes endecasílabos no se limitó al marco del volumen impreso, toda vez que los versos gozaron de cierta repercusión manuscrita al ser recogidos en un curioso cartapacio de naturaleza miscelánea (BNM Ms. 3899, fol. 305 v.)²². Como pequeño particular destacable, interesa ahora subrayar la existencia de una pequeña disonancia en el epígrafe recogido en la edición de 1681 y la rúbrica extensa del manuscrito, donde se detalla lo siguiente: *Soneto jovial. Definición de amor, sin imitar ninguno de los filósofos griegos ni latinos. De don Agustín de Salazar, hallado en el libro Símbolos de Causino*. En primer lugar, se ha de señalar cómo el copista no tiene empacho alguno en indicar la procedencia del soneto que reproduce. No resulta difícil rastrear el libro citado al final de dicho encabezamiento, ya que se trata de los famosos *Símbolos selectos y parábolas históricas* (Madrid, Imprenta Real, 1672) del jesuita francés Nicolas Caussin, traducidos por Francisco de la Torre y Sevil. Afirmaba allí el traductor antes de reproducir los versos salazarianos: «[...] no será fuera del asunto otra definición del Amor en un soneto jovial, hacia otro lado con ingeniosa graciosidad discurrido por solo don Agustín de Salazar, cuyo florido ingenio le marchitó temprana la Muerte y antes la Fortuna, mereciendo sus aplaudidas prendas que hubiera sido tan grande y tan feliz como su ingenio su fortuna y su vida». Tras copiar el soneto, el amigo asevera: «claro está que en despertando un hombre y en abriendo los ojos no hay Amor, porque no hay ceguedad y el Amor depende de querer o no querer»²³. De hecho, esta irrupción de lo *jocoso* o *jovial* en el ámbito de la *definición de amor* se verá, además, ratificada por el prurito de lo novedoso, tal como pregonan respectivamente el título impreso («con novedad») y el manuscrito («sin imitar filósofos griegos ni latinos»).

En efecto, la breve composición acoge varios logros inequívocos, comenzando ya desde el soberbio *incipit*, bajo el que parece latir un sutil recuerdo de la célebre *alliteratio* gongorina recogida en la misteriosa canción de 1600 *Qué de invidiosos montes levantados*: «el silencio le bebe/del sueño con sudor solicitado» (vv. 41-42)²⁴. Si es lícito sospechar en un autor meridional criado y educado en los territorios ultramarinos de la Nueva España cierta pronunciación seseante,

²¹ *Op. cit.*, pág. 64.

²² El códice, datado entre los siglos xvii y xviii, está conformado por papeles de muy distinta procedencia. Junto a la pieza salazariana, en la parte final se transcriben poemas impresos de autores como Góngora, Villamediana o Quevedo.

²³ *Símbolos selectos y parábolas históricas. Libro primero y segundo* (trad. de F. de la Torre y Sevil), Madrid, Imprenta Real, 1672, págs. 321-322.

²⁴ Sobre la fortuna de tan compleja canción en su tiempo, ha identificado algunas huellas de la misma en un bello soneto de Lope Antonio Carreira: «Apostillas filológicas a algunos poemas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, xii, 2006, 67-79, pág. 70.

la construcción de los dos endecasílabos iniciales se erige en un verdadero prodigio de armonías fónicas sustentadas en la alternancia de laterales y sibilantes: «deL Sueño en eL SiLenSio SoSegado/en tan duLSe quietud Sintia yaSía». Al igual que hiciera Góngora en otros pasajes de su obra, Salazar y Torres parece evocar aquí con una sabia praxis los consejos que Juan de la Cueva distribuyera atinadamente a lo largo de la tercera *Epístola del Ejemplar poético* (vv. 205-207 y 211-213): «Blandísima es la L y cuando cantes /dulzuras, usa de ella y dale asiento/que a las semivocales adelantes [...]./La S al blando sueño y al sabroso/sosiego has de aplicar y de esta suerte/guarda el decoro a las demás cuidadoso»²⁵.

Pero más allá del secreto artificio propio de unas armonías basadas en la *qualitas sonorum*, el aspecto más llamativo se presenta, sin duda, con la alternancia de versos 'en seso' y salidas chistosas que cohonestan una lectura en diagonal que dividiría el soneto en una mitad seria (de esta primera ladera caerían los versos 1-2, 5-6, 9 y 12) y otra mitad algo cómica (caracterizada por el empleo de ciertos giros coloquiales, en los versos 3-4, 7-8, 10-11, 13-14). Ante semejante opción estética, podría sostenerse que el poeta hispano-mejicano demuestra aquí haber leído con provecho otro texto de Góngora, el complejo romance que comienza *Cloris el más bello grano* (cuya clasificación oscilaba entre *lirico* y *burlesco*), toda vez que logra imitar con algún éxito la difícil alternancia de referentes altos e ínfimos hasta alcanzar la problemática fusión de lo serio y lo cómico que el genial racionero allí practicara²⁶.

El juego ambivalente que sitúa el soneto a medio camino entre lo jocoso y lo serio probablemente esté cohonestado por la irrupción de un tipo de léxico verista que recalca en exceso el aspecto fisiológico, destacando así la crudeza de una voz tan llamativa como «tetilla». De hecho, esa imagen 'realista' del décimo verso (con el torso del varón herido por el rudo golpe de Cupido) no deja de evocar de lejos un motivo que aparece repetidamente en los versos humorísticos de Pantaleón de Ribera y así lo encontramos en su conocido *Romance autorretrato* («Ya que queréis conocerme,/bellísima Catalina»), cuyo trigésimo tercer cuartete reza: «Dejaos admirar y sepan/las almas que a las heridas/de vuestros divinos ojos/no habrá *segura tetilla*». Idéntico vocablo recurre significativamente en el *Romance a la hermosura y desdenes de una dama* («Narcisa que por mi daño»): «Si a la vista metes mano,/guárdense las almas todas,/que *herirás por la tetilla*/al alma más amazona»²⁷.

²⁵ Para ampliar la información sobre la materia, resulta obligada la lectura de María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, CSIC/Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.

²⁶ Remito al texto de la monumental edición crítica de los *Romances* (ed. de A. Carreira), II, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, págs. 265-277. Conviene recordar asimismo que el maestro Jammes ensalzaba el romance gongorino como verdadera «obra maestra del género» y llegaría a identificarlo como «una de las cumbres de los hallazgos estéticos de la poesía lírica del Siglo de Oro» (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987, págs. 175-176).

²⁷ A. Pantaleón de Ribera, *Obras* (ed. de R. Balbín Lucas), CSIC, Madrid, 1944, I, pág. 135 y II, pág. 124.

Al situar este soneto ‘jovial’ en el marco más amplio del cancionerillo integrado por el ciclo de poemas amorosos dedicados a Cintia en la *Cythara de Apolo*, puede apreciarse cómo Agustín de Salazar y Torres vincula con relativa frecuencia dicha figura femenina al tema del sueño. A este propósito conviene traer a la memoria otras dos composiciones que pintan a la dama dormida o bien revelan la visión de la misma durante una ensoñación del galán:

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.

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

no se oyó de las aves la armonía,
ni alentaron las auras lisonjeras
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.

Soñaba, ay dulce Cintia, que te vía;
mejor diré que ciego te soñaba,
pues si eclipse en tus ojos contemplaba,
miento si digo que tu luz tenía.

Soñete muerta y como no podía
aun en sueños vivir si te admiraba
imagen muerta, el sueño que en mí obraba
de la muerte otra imagen me fingía.

Resucité del sueño pavoroso
y hallé que enferma estabas; no es tan fiera
la pena cruel que en mi dolor se funda,

que en mis desdichas vengo a ser dichoso,
pues teniendo presente la primera,
no pudo darme muerte la segunda²⁸.

Como es evidente, el primer soneto —rubricado como *Exagera el poder de su ninfa aun en las cosas inanimadas y prueba con donaire puede tanto despierta como dormida*— resulta una lograda imitación de la célebre composición gongorina que comienza *Raya, dorado sol, orna y colora*. En efecto, el soneto amoroso del creador de las *Soledades* no sólo aporta la principal cadena de rimas (con una levísima variación: *colora-Aurora-Flora-dora/sonora-Aurora-colora-Flora*) sino que inspira igualmente la artificiosa estructura diseminativo-recolectiva. Por otro lado, para el arranque del terceto final podría postularse la evocación de otro bien conocido *incipit* gongorino, aquel que reza: *Al tramontar del sol la ninfa mía*²⁹.

Frente al dechado de Góngora reconocible en el primer soneto, el comienzo de la segunda composición podría, por otra parte, constituir una suerte de homenaje sutil al arranque del célebre poemita quevedesco del sueño erótico (*¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¡dizelo!*)³⁰. El marcado contraste entre vigilia y sueño aparece asimismo subrayado en la doble pauta temporal del texto del genial satírico,

²⁸ Se localizan ambos sonetos en la edición citada, págs. 66 y 57-58 respectivamente.

²⁹ Luis de Góngora, *Sonetos. Antología comentada* [ed. de E. Orozco Díaz (al cuidado de J. Lara Garrido)], Diputación de Córdoba, 2002, págs. 49-50 y 53-54.

³⁰ Es de justicia remitir al comentario modélico llevado a cabo por Mercedes Blanco en su ejemplar *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Arco/Libros, Madrid, 1998, págs. 27-32.

que insiste en el cese de la ensoñación mediante una cláusula adversativa: «mas desperté del dulce desconcierto» (v. 12)³¹. Sin embargo, como subrayara la crítica y marcara el propio Salazar y Torres en el epígrafe, lejos de hallarnos ante otra muestra áurea de ensoñación gozosa, el escritor refiere aquí una especie de premonición malsana: *Un amante, soñando que su dama era muerta, halló despierto que estaba enferma*³².

Las dos piezas que acabamos de reproducir atestiguan el indiscutido interés del escritor novohispano por la materia onírica y en cierto modo confieren valiosos perfiles para el contraste con el *soneto jovial* de la *definición de amor*. Probablemente, aún podrían apurarse las implicaciones de la doble rúbrica (manuscrita e impresa) de tan interesante composición, ya que en la edición príncipe el sintagma «experimentado ya de sus efectos» podría dar la clave de escritura de unos endecasílabos jocosos que acaso remitan, en última instancia, al ciclo del desengaño. Recuértese que tal es la lectura obvia propuesta por Francisco de la Torre y Sevil mediante una breve glosa («en despertando un hombre y en abriendo los ojos no hay Amor, porque no hay ceguedad»). Por todo ello, quizá la novedad del *soneto jovial* radique en una especie de *inversión* del motivo tradicional del sueño amoroso: generalmente, el momento de sosiego y reposo sirve para alcanzar oníricamente a la amada y gozar con ella, en tanto que despertar significa el regreso al dolor. Aquí, en cambio, el paso del sueño a la vigilia se caracteriza por *il risveglio della coscienza*, es decir, por la certidumbre de que el amor y su veneno no son sino una pesadilla de la que se ha de huir. De lo ahora examinado, quizá pueda inferirse que el poema salazariano merece figurar junto al inmenso caudal de sonetos que integra una magnífica colección de poemas consagrados a la ensoñación erótica en una monografía imprescindible³³.

1.3. De la lectio moral en los sonetos veterotestamentarios

Nuestro fugaz recorrido por los sonetos de Salazar y Torres concluye ahora con unos versos que se insertan en un ciclo temático que aún aguarda una revisión sistemática, me refiero a aquel conjunto de piezas que relatan diferentes episodios

³¹ C. Maurer, «Soñé que te... ¿dírelo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IX, 1990, 149-167, págs. 157-159.

³² G. Sabat Mercadé, «A propósito de sor Juana Inés de la Cruz: tradición poética del tema 'Sueño' en España», *Modern Language Notes*, 84, 1969, 171-195, págs. 190-191. Cabe destacar, además, que la profesora cubana habla seguidamente de la presencia del *sueño* en la silva a las cuatro estaciones.

³³ A. Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, FCE, México, 2003. Como oportunamente señalara Antonio Carreira, tan erudito y ameno ensayo no «se propone ser exhaustivo» y paulatinamente el mosaico de este apasionante tema se irá completando en la medida que entre todos vayamos exhumando otros «poemas del sueño erótico compuestos en el Siglo de Oro». Remito a las importantes adiciones del prestigioso filólogo en «Al margen de *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, de Antonio Alatorre», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII, 2004, 465-488, pág. 487.

veterotestamentarios cortados en estilo epigramático. Se trata, en definitiva, de un apartado más en la batallona cuestión de los sonetos bíblicos compuestos durante la cronología áurea. Al cuidar la impresión de la *Cítara de Apolo*, tras las quince traducciones de epigramas latinos, el editor colocaba tres poemas de tema bíblico: el primero dedicado *A Salomón, llegando a adorar a Astarén, diosa de los Sidonios* (pág. 50); el último consagrado *A las memorias que hacía el pueblo hebreo de las glorias de Jerusalén, estando cautivo en Babilonia por Tabuco: es imitación del Cántico Super flumina Babylonis, illic sedimus et fleuimus cum recordaremur Sion* (pág. 51). Mas ahora nos interesa la composición central, que se dedica al episodio recogido en el *Libro Segundo de Samuel* donde se narran la trágicas andanzas de los hijos del rey David (el triángulo tejido por el primogénito Amnón y sus medio hermanos Tamar y Absalón), una historia que a lo largo de la cronología áurea supo despertar el interés de poetas y dramaturgos como Calderón, Tirso o Juan de Moncayo y Gurrea y que en época contemporánea ocasionó la creación de uno de los más bellos textos lorquianos. Veamos, pues, tales versos (*A los dos extremos de amor y aborrecimiento, antes y después de gozar Amón a Tamar*):

¡Oh cuán postrado Amón, oh cuán rendido
la fraterna beldad bárbaro adora!
Teme, siente, suspira, calla y llora.
¿Llora? Ya está su amor encarecido.

Goza a Tamar y en odio convertido
mira su amor. ¡Ah, vil pasión traidora!
¿Lo que ayer te abrasó, te hiela ahora?
¿Tan presto es lo adorado aborrecido?

Desear y conseguir tales afectos
y tan contrarios, ¿causan que se muda
todo un dios con tan leve circunstancia?

Mas, ¿quién duda tan súbitos efectos?
¿El amor no es extremos? Pues, ¿quién duda
que del odio al amor no haya distancia?³⁴

Tal como se deduce de la lectura de estos versos, la violación de la princesa israelita por parte del mayorazgo de la Casa de David constituye en la lírica salazariana la base para elaborar una reflexión en torno a la pasión amorosa y la condición extrema de la misma (el nacimiento del odio tras la satisfacción del deseo). Por su interés —como ejemplos paralelos de desarrollo sentencioso de una misma materia veterotestamentaria— conviene evocar ahora otro par de sonetos igualmente arraigados en la poesía culta secentista. Respectivamente, Miguel

³⁴ Ed. cit., págs. 50-51.

Colodrero de Villalobos y fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga ofrecían lecturas dispares del sangriento episodio³⁵:

*Fiar las mujeres, aun de hermanos,
es peligroso tal vez*

Postrado a su flaqueza, dice Amón:
— «Prudente Jonadab, ¿qué haré conmigo?
¿Qué flechas de aquel dios siente enemigo
en manos de Tamar el corazón?

Corresponde, te ruego, a mi afición,
mi amigo eres, tus preceptos sigo».
¡Oh, qué mal dijo! Porque no es amigo
quien aconseja lo que no es razón.

Dispone que a curarlo asista y ciego
los jazmines, halaja de su frente,
todas las flores, mancha a su belleza.

Arrepiéntese Amón, pasado el fuego.
Thamar, como mujer, al revés siente,
pues más llora el desdén que la torpeza³⁶.

A Amón y Thamar

Mal tropezando en el vestido entero,
helado el sudor casto a más ruína,
ambos soles en agua, la divina
belleza de Tamar se vio primero.

En triunfo infame el vencedor, grosero
aún más que incestuoso, desatina
Amón, con que el más tosco yerro afina
que fraguó en lumbre humana antojo fiero.

Pasó tempestuosa la violencia,
crespa no menos sucedió la calma,
del siempre al gusto y al pesar errado.

Ea, Razón, preceda la sentencia:
justo tormento mata a un bruto el alma,
que del cuerpo Absalón tendrá cuidado³⁷.

Pese a que la segmentación de la diégesis sea distinta en estos poetas, los tres autores se hacen eco (en mayor o menor medida) del relato íntegro que aparecía recogido en II *Sam*, 13, 1-19. Desde el punto de vista de la secuenciación, Colodrero Villalobos se centra en el diálogo inicuo entre el príncipe heredero y su consejero más íntimo, así como en el desdichado efecto del estupro en ambos jóvenes. El predicador real, en cambio, avanza en la línea narrativa y discurre acerca de la estampa lastimosa de la joven violada y la figura execrable de su hermano: el severo castigo del amor ferino tomará la forma de la espada de Absalón. Por último, Salazar y Torres se demora en exaltar los rasgos propios de un galán enamorado (mediante el notable verso pentamembre marcado por el asíndeton) y vitupera el cambio de actitud del mismo tras haber forzado a la bella.

En realidad, las tres composiciones recuperan desde distintos ángulos la función ejemplar de la *Historia* (sacra) en tanto *magistra vitae* y procuran extraer una lección moral de un mismo *exemplum hebraicae antiquitatis*, de manera semejante a otras composiciones que evocan la figura de Judith en tanto espada de

³⁵ Un primer paralelo entre ambas piezas ofrece J. Ponce Cárdenas: «En torno a algunos sonetos 'ejemplares' de Miguel Colodrero de Villalobos», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 2006, 151-164, págs. 160-163.

³⁶ *El Alpheo y otros asuntos en verso, ejemplares algunos*, Sebastián y Jaime Matevad, Barcelona, 1936, fol. 14 v.

³⁷ Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga [Poesías completas]*, ed. de F. J. Sedeño y J. M. Serrano, Universidad de Málaga, 2002, pág. 198 (soneto 114).

la justicia (Lope de Vega), Absalón como prototipo de la filautía (Juan de Moncayo), Nemrod imagen de la soberbia (Miguel Colodrero) o Jezabel prototipo de la mujer inicua. A la espera de un estudio más detenido sobre la materia, quizá sea lícito sospechar que esta veta didáctico-moralizante de los poemas del ciclo veterotestamentario pudo tener su origen en una serie de textos que promovían la fusión de *imago* y *epigrama*, como los famosos *Retratos o tablas de las historias del Testamento viejo, hechas y dibujadas por un primo y sutil artífice* (1543)³⁸.

1.4. Sobre el cauce epigramático

No podemos cerrar esta pequeña aproximación al arte del soneto salazariano sin recordar, al menos, que en ellos se cumple la caracterización del microgénero poético por excelencia tal como lo acotara Scaligero: «*epigrammatis duae virtutes peculiares: breuitas et argutia*»³⁹. De hecho, la brevedad y agudeza de los endecasílabos de este poeta culto no podría comprenderse si tratáramos de desligarla de la importancia que asume durante todo el Humanismo la traducción como *formator* y que tan cumplidos frutos diera durante la cronología secentista en autores como Francisco de la Torre y Sevil o el conde de Rebolledo⁴⁰. Acaso convenga recordar a este propósito que al primer escritor citado habrían de consagrarle altos elogios por su traducción de los epigramas de John Owen tres creadores nada desdeñables: Calderón de la Barca, Salvador Jacinto Polo de Medina y el propio Agustín de Salazar y Torres. Por su interés hemos de reproducir ahora la décima laudatoria del escritor novohispano:

Gran Torre, con el autor
a quien haces inmortal
la traducción te hizo igual,
las adiciones mayor.
Nuevo, ingenioso primor
de inventar y discurrir,
pues consigues traducir

³⁸ Contamos con una importante edición moderna: Hans Holbein, *Imágenes del Antiguo Testamento* (ed. de A. Bernat Vistarini), Olañeta/Universitat de les Illes Balears, Barcelona, 2001.

³⁹ *Poetices libri septem, apud Antonium Vincentium, Lugduni*, 1561, pág. 430 (sigo el texto del ejemplar BNM 3-41701).

⁴⁰ Analiza con precisión los epigramas del conde de Rebolledo el mayor especialista en su obra, Rafael González Cañal: «Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2, 1992, págs. 289-305; «Los epigramas de John Owen y el conde de Rebolledo», en *Charisterion Francisco Martín García Oblatum* (ed. de I. J. García Pinilla y S. Talavera Cuesta), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004, páginas 607-618. Por otro lado, se ocupa de la vertiente jocosa de las composiciones breves de Francisco de la Torre y Sevil un importante análisis de Samuel Fasquel: «*Inventio et dispositio dans la Baraxa nueva de versos de Francisco de la Torre y Sevil (1654)*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35, 2005, págs. 191-218.

con tanta adición felice
no sólo lo que Oven dice,
mas lo que pudo decir⁴¹.

Traducir, amplificar, glosar... constituyen varias facetas de una sola gema lírica en la estimativa de Salazar y Torres, de ahí que en la *Cythara de Apolo* podamos leer un interesante conjunto integrado por la traducción de epigramas antiguos de Ausonio (cuatro poemas), Pentadio, Meleagro de Gádara, y Paulo Silenciario junto a la versión de varios textos neolatinos de Sannazaro, Poliziano, Girolamo Angeriano (tres epigramas)⁴² Alciato (dos poemas), Claudio Minois y Jaime Juan Falcó. Limitar el perfil del autor novohispano al de un mero secuaz tardío de Góngora entraña el riesgo de olvidar otros muchos aspectos de una obra tan compleja como interesante, ya que la «implicación de Salazar con el género epigramático apunta en una dirección no opuesta, pero sí complementaria a su condición de poeta gongorino»⁴³. El diálogo con la tradición grecolatina, los maestros modernos italianos y el dechado exquisito de la lírica del cordobés se encuentra en la base de una escritura que pretende emular y fundir los mejores modelos hasta ofrecer a los lectores cultos un encomiable ejemplo de la práctica de la imitación compuesta.

⁴¹ *Agudezas de Juan Oven, traducidas en metro castellano; Preliminares*, fol. 2. No presenta variantes el texto incluido en la *Cythara de Apolo*, ed. cit., pág. 224.

⁴² En su importante contribución al estudio de las versiones epigramáticas de Salazar, R. Herrera pasó por alto un interesante dato contrastivo acerca del madrigal que comienza «Habla Celia y Cupido / habla también, atento a sus acciones». En efecto, el texto vierte mediante una combinación libre de heptasílabos y endecasílabos el poemita de Angeriano que comienza «*Caelia fatur, Amor fatur: sua lumina pandit*», mas el estudioso no percibió que ya en el Quinientos Pedro de Padilla había traducido el mismo poema del *Erotopaignion* en forma de soneto: «Si Celia duerme, Amor lo mismo hace» (la versión del autor del *Jardín espiritual* puede leerse ahora en la reciente edición de José J. Labrador y Ralph Di Franco: *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, Frente de Afirmación Hispanista, México, 2007, pág. 325). La presencia de este lírico partenopeo en la literatura española de los siglos XVI y XVII merece un estudio detenido, ya que el canónigo Manuel de Salinas y Lizana dio a conocer otra versión del epigrama *Flebat Amor, matremque suma quaerebat: at ipsa* (traducido igualmente por Salazar) entre las páginas de la *Agudeza y arte de ingenio* (II, Castalia, Madrid, 2001, pág. 70). En el discurso xxxv de la misma obra, Baltasar Gracián ilustra uno de los «conceptos por ficción» con otro poemita del humanista italiano: *Factus Amor mittis transfixo clausit amanti* (loc. cit., pág. 75). En una línea afín de prosa erudita, al comentar la estancia XII del *Polifemo*, Salcedo Coronel aduce como fuente del verso 100 del epilío barroco otro epigrama del *Erotopaignion*: *Tres Charites; tribus una Charis connecteris; illae* (*El Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García de Salcedo Coronel*, Juan González, Madrid, 1629, fol. 26 r.). En suma, no extiendo aquí las referencias sobre esta apasionante materia, ya que podrá ampliarse la información en mi artículo «Sobre la recepción del *Erotopaignion* de Girolamo Angeriano en la lírica española áurea: primeras notas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* (en prensa). *Hieronymi Angeriani Neapolitani Erotopaignion*, Apud Bernardum Albinum, Spira, 1595 (volumen que presenta su obra junto a la de Marullo y Johannes Secundus).

⁴³ R. Herrera Montero, «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 11, 1996, 255-292, pág. 292.

2. Refracciones de la escritura nupcial

A tenor de lo analizado en el apartado precedente, puede afirmarse que el examen de tres complejos textos permite intuir la variedad ínsita del soneto, microgénero poético por excelencia en la Edad de Oro, así como algunos rasgos de la reescritura de algunos motivos de rancio abolengo y próspera fortuna llevada a cabo por Salazar y Torres. Ahora, en cambio, hemos de abordar otra de las facetas más destacadas de este ingenio novohispano: la del escritor áulico. Como es sabido, entre los poemas de circunstancias que el autor culto redactara según los parámetros de la literatura laudatoria secentista destaca un original díptico de *epitalamios* consagrados a miembros de la alta nobleza hispana⁴⁴. Desde el punto de vista de la diacronía del género, por otro lado, no estará de más recordar que la paulatina introducción de la lírica nupcial en tanto exitoso cauce epidíctico irrumpió en la península ibérica a través de una serie de composiciones neolatinas que rápidamente motivaron la emulación de poetas vernáculos tan destacados como Andrés Rey de Artieda, Lope de Vega o Lupercio Leonardo de Argensola⁴⁵.

La primera composición nupcial aparece encabezada por un prolijo epígrafe (*A las bodas del excelentísimo señor duque de Veragua, Almirante y Adelantado Mayor de las Indias, duque de la Vega y conde de Gelves, con la excelentísima señora doña Teresa Marina de Ayala Fonseca y Fajardo, hija de los excelentísimos señores de Ayala. Romance endecasílabo*) y sus versos rezan así:

— «¿Dónde apresuras la dorada pluma?
 ¿Qué región busca el dilatado vuelo?
 ¿A qué conduces tantos esplendores,
 sacra llama deidad y dios incendio?
 ¿Qué nueva hermosa tropa de Cupidos 5
 sigue tus alas y en pintados cercos,
 animado escuadrón de mariposas,
 corona a tornos el sagrado fuego?
 ¿Qué guirnaldas esparces?, ¿qué confuso
 con flores, con estrellas, duda el viento? 10
 ¿Si acaso brillan luces los claveles?,

⁴⁴ Los textos no aparecen recogidos en la endeble monografía sobre los epitalamios españoles llevada a cabo por Thomas George Deveny, *The Epithalamium in the Spanish Renaissance*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1978 (Ann Arbor/Michigan, UMI, 2000).

⁴⁵ Ha disertado magistralmente sobre la materia el latinista Antonio Serrano Cueto en varios asedios parciales: «La musa latina del jurista portugués Manuel da Costa: el *Ad Ioannem et Ioanna, principes Lusitaniae serenissimos, Proteus*», *Excerpta Philologica*, 6, 1996, págs. 207-225; «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 2003, págs. 153-170; «La boda de Íñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado, e Isabel de Aragón cantada en verso latino por Martín Ivarra», *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, 5, 2006, págs. 361-385.

⁴⁶ Ed. cit., págs. 38-42.

¿si acaso exhalan ámbar los luceros?
 ¿Qué lluvia de jazmines y de rosas
 el aire hace pensil? Tanto que el suelo
 admira como extraños sus matices, 15
 viendo al Abril que muda de elemento.
 ¿A dónde armaste las doradas flechas
 de tan suave dolor, dulce veneno,
 que anhela el corazón por ser herido
 y ya es solicitud lo que antes miedo? 20
 ¿Qué se hicieron las vendas que antes eran
 de la purpúrea vista impedimento?
 ¿El lazo quitas y los ojos abres?
 ¡Sin duda el tiro dice grande acierto!
 ¿Cómo no te acompañan los rencores, 25
 los desdenes, las iras, los desprecios?
 No eres Amor vulgar, pues que las señas
 desmienten que te fingen los deseos.
 Es verdad, pues la Paz y la Justicia,
 abrazadas en nudos tan estrechos, 30
 te siguen, que pudiera equivocarse
 la verde oliva con el blanco acero.
 ¿A dónde van el Genio y la Concordia?
 ¿Y cómo en vez de los tenaces hierros
 de tus cadenas llevas usurpadas 35
 antorchas y coyundas a Himeneo?».

Así, con voces de jazmín y rosa
 al hijo dios le preguntaba Venus.
 Suspendiose el Amor y suspendiose
 el inviolable curso de los cielos. 40
 — «Oye», le dice y al romper el nácar
 calmose el mar y serenose el viento.
 — «Oye, que lo que intento referirte
 de toda una deidad pide el silencio.

Ser divino dudaron los mortales, 45
 pues tal vez por tirano y por sangriento,
 siendo deidad aun no lo parecía,
 hoy sólo soy deidad y lo parezco.
 Estos altos trofeos, estas vendas,
 coyundas son de dos invictos cuellos, 50
 por quien dilatará su espacio el orbe,
 su voz la Fama y tu beldad su imperio.
 Hoy las glorias de Cuevas y Colones,
 de Ayalas, de Fajardos y Toledos,
 no cabiendo en los términos del mundo, 55
 hace Amor que se estrechen en dos pechos.
 Águila joven, las divinas luces
 de ninfa sol examinaba atento,
 mirolo Amor, con que los tres logramos

él plumas, ella rayos y yo premios. 60
 Joven tan generoso que pudiera
 desde los pasos de su edad primeros
 dar ley a la experiencia, que los años
 sólo de la ignorancia son maestros.
 Más que todos felice, la prudencia 65
 le debió a la Razón, pero no al Tiempo,
 más que todos felice porque solo
 al desdichado enseña el escarmiento.
 En verde Abril de joven Primavera
 se unieron el valor con el ingenio, 70
 las fatigas de Marte templó Apolo,
 descanso de la pluma era el acero.
 En el mar, en la tierra dio su espada
 gloriosas señas de heredado esfuerzo
 y a lidiarse en el fuego y en el aire 75
 no le bastaran, no, dos elementos.
 ¿No conociste a aquel que nuevos mundos,
 nuevos mares holló, cuyo denuedo,
 cuyo valor —¡oh nunca visto asombro!—
 no cupo en el humano pensamiento? 80
 Pues aun de ése ha excedido los blasones.
 ¿Qué te admiras? ¿No es triunfo más excelso
 que dar un nuevo mundo a los mortales,
 dar a su estirpe real un nuevo cielo?
 Pues nuevo cielo adquiere en la divina 85
 feliz esposa, que con dos luceros
 excede la luciente, la infinita
 brillante multitud del firmamento.
 Aquella cuyos lazos...». — «No prosigas
 (Venus le dice a Amor) que de tan bello 90
 prodigio, si hay envidia en lo divino,
 por vanidad la envidia te confieso.
 Antes que ella naciese, a mi hermosura
 dio el mundo el primer culto, el primer templo;
 antes que ella naciese y no me basta 95
 aún el ser antes para ser primero.
 Lo que hay de los mortales a los dioses
 a mí me excede. ¡Oh soberano exceso!
 Si a mí me reverencian los humanos,
 siendo deidad, sus aras reverencio. 100
 Aun tu deidad, Amor, se ve excedida
 de su hermosura, pues con más imperio
 es su beldad incendio de los dioses
 y tú sólo eres dios de los incendios.
 Tan alta perfección, tanta belleza, 105
 sólo halló oposición en lo discreto:
 pues la iguala, sin duda, su hermosura

debió de dibujar su entendimiento.	
¿Quieres que la encarezca? Pues su esposo, siendo el mayor, más digno para serlo,	110
aun hubo menester que la Fortuna la mano diese a su merecimiento.	
¿Qué aguardas, si te esperan tantas glorias? Bate las alas, apresura el vuelo, corta veloz el aire, que al que espera	115
tan alta dicha, aun lo veloz no es presto. Ve, mientras yo, seguida de Lucina, fecunda asisto a los dorados techos y anticipo a los términos del día el deseado, el cándido lucero».	120
Dijo. Y en alas del Amor volando, de la Fama los dos la voz siguieron, que pasó los términos del orbe y la inmortalidad oyó los ecos ⁴⁶ .	124

Como puede verse, el centenar amplio de endecasílabos que conforman el *Epitalamio al duque de Veragua* sigue los moldes clásicos de este género epidíctico y se configura bajo la especie de una narración mitológica en la que Venus y Cupido ensalzan las figuras del duque y de Teresa Marina de Ayala, su esposa. Rehuyendo el tedio propio de una diégesis plana, los modos de enunciación del discurso se sustentan en la reproducción de las *sermocinationes* (o discursos en estilo directo) de la diosa del amor y su potente hijo, configurando así un esquema tripartito rematado por una apresurada conclusión del relato⁴⁷. Los segmentos de la mítica narración dialogada se articulan así en cuatro bloques principales: primer parlamento de Venus (vv. 1-38), respuesta de Cupido (vv. 39-89), segundo parlamento de Venus (vv. 89-120), vuelo de las divinidades (vv. 121-124)⁴⁸. La artificiosa disposición del elogio de los cónyuges mediante la conversación de Eros y Venus remite sin ambages al magisterio latino de dos grandes poetas rétores de la Edad de Plata: Estacio y Claudiano. Como es sabido, el autor de la *Tebaida* había recurrido con éxito a la ficción mitológica y un parlamento semejante entre aquellos númenes ocupa en su *Epitalamio en honor de Estela y Violentila* un lugar no desdeñable (vv. 61-144). A zaga del modelo estaciano, el gran poeta alejandrino de la Antigüedad tardía trataba de emular el coloquio de las mismas divinidades para trazar el encomio de las bodas del emperador

⁴⁷ Para los cauces propios de la diégesis mitológica en el panorama secentista español puede verse un primer tanteo crítico en J. Ponce Cárdenas, «El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro* (ed. de I. Colón y J. Ponce), Ediciones Clásicas, Madrid, 2003, págs. 83-94.

⁴⁸ Se aprecia la voluntad de estructurar de forma clara el discurso poético en la insistencia que muestra el autor al incluir una serie de *verba dicendi* que acotan el intercambio de información entre los númenes y que sirven al mismo tiempo de marcadores de inicio y final de parlamento: «preguntaba» (v. 38), «dice» (v. 41), «referirte» (v. 43), «dice» (v. 90), «dijo» (v. 121).

Honorio con la hija del general Estilicón, María (vv. 97-126)⁴⁹. Si la *inventio* y la *dispositio* del texto barroco nacen, presumiblemente, de la contaminación de una serie de rasgos estacianos y claudianos, la elocución del *Epitalamio al duque de Veragua* guía a los lectores bien avisados hacia moldes estrictamente gongorinos, en concreto hacia el amplio fragmento de las bodas campestres que corona la primera *Soledad*. Como pequeña cala elocutiva, nos limitaremos aquí a señalar dos detalles mínimos de su ornato: el empleo de la hipálage (con intercambio de sintagmas verbales completos: «¿si acaso *brillan luces* los claveles?/¿si acaso *exhalan ámbar* los luceros?», vv. 11-12) y un gusto peculiar por la formación de sintagmas nominales integrados por pares sustantivos en aposición («llama deidad», «dios incendio», v. 4; «ninfa sol», v. 58). En cuanto al metro elegido, de una rareza relativa durante el siglo xvii, conviene recordar que «el romance endecasílabo sirvió para hacer poemas descriptivos [...], poemas meditabundos [...], para elogiar a escritores [...], para traducir las cartas erótico-mitológicas de Ovidio [...], pero sirvió sobre todo para celebrar a altos personajes, encomiables por su heroica sangre o su heroico dinero»⁵⁰. En definitiva, el epitalamio salazariano corrobora la difusión secentista del *romance heroico* por la aludida asociación de una materia ‘alta’ (elogio de la nobleza) y un metro ‘sublime’ considerado apto como vehículo formal susceptible de cierta ductilidad narrativa.

La solemnidad del primer texto nupcial salazariano, que discurre por la elegancia majestuosa del endecasílabo, proporciona un curioso contraste con el tono más distendido que acaso pueda identificarse en los octosílabos del poema *A las felices bodas del excelentísimo señor don Luis Enríquez de Cabrera, hijo segundo del excelentísimo señor Almirante de Castilla, con la excelentísima señora doña Teresa Enríquez de Velasco, hija primogénita de los excelentísimos señores marqueses de Alcañices*⁵¹:

¡No ignoraba yo, señor
don Luis Enríquez, que presto
encuentro con vuestro aplauso,
pues con vuestro nombre encuentro!
No ignoraba yo que aqueste
glorioso asunto era empeño
de más generoso acorde,

5

⁴⁹ Puede ampliarse la información con los estudios de Z. Pavlovskis, «Stattus and the Late Latin Epithalamia», *Classical Philology*, 60, 1965, págs. 164-177; M. Roberts, «The use of myth in Latin epithalamia from Stattus to Venantius Fortunatus», *Transactions of the American Philological Association*, 119, 1989, págs. 321-348.; M. F. Gineste, «Poésie, pouvoir et rhétorique à la fin du iv^e siècle après J. C.: les poèmes nuptiaux de Claudien», *Rhetorica*, xxii, 2004, págs. 269-296 y J. Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2006 (especialmente en páginas 44-116).

⁵⁰ A. Alatorre, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, xxvi, 1977, 341-459, pág. 458. El erudito mexicano dedica a Agustín de Salazar y Torres las págs. 393-395 de tan caudaloso artículo.

⁵¹ Ed. cit., págs. 119-121.

fortuna y merecimiento.
 Nadie os pensara dichoso,
 porque era razón el serlo:
 ¿qué deidad a la Fortuna
 le rompió sus privilegios? 60
 ¿Queréis ver cuán feliz sois?
 Pues aun lo heredado, siendo
 tan grande, con lo adquirido
 hoy tiene pendiente el pleito.
 Tanto sois por vuestra sangre 65
 como por vos y por esto
 no tenéis honra si no
 reñís con vuestros abuelos.
 ¡Oh feliz imitación
 de tanto glorioso, excelso 70
 antecesor, que a la Fama
 ocuparon tantos templos!
 Nacer más que todos es
 grande acaso, pero luego
 merecer ser lo que ha sido 75
 es justificar al cielo.
 ¿Quién sino vos consiguió
 desde los años primeros
 ser prudente sin edad
 y sin desengaños cuerdo? 80
 De ver que en vos es inútil
 absorto, ocioso y suspenso
 estaba con su experiencia
 mano sobre mano el Tiempo.
 Y a vuestro valor le fuera 85
 el mundo límite estrecho
 si a las violencias de Marte
 rémora no fuera Venus.
 Aquella deidad (aquí
 con reverente respeto 90
 la pluma inclinada escribe
 de rodillas estos versos),
 aquella deidad... Mas, ¿cómo
 a bosquejarla me atrevo
 cuando sólo en no encontrarle 95
 hallo el encarecimiento?
 A más de que fuera inútil
 a los humanos esfuerzos
 copiarla, que lo divino
 mirarlo no es comprenderlo. 100
 Sin vencerse, se compiten
 lo hermoso con lo discreto
 y sin ventaja se emulan

Si bien las marcas externas de ambas composiciones (*narratio* mítica/elogio directo) parecen establecer una suerte de cesura entre ellas, existen entre las mismas no pocos puntos de contacto que llegan a conferirles un aire de familia. Resulta así común a ambos epitalamios la ponderación de los valores del novio mediante el lugar común del puer senex («joven tan generoso que pudiera desde los pasos de su edad primeros dar ley a la experiencia»/«¿quién si no vos consiguió desde los años primeros ser prudente sin edad y sin desengaños cuerdo?»), el recato en el elogio de las excelencias de la esposa (por respeto al debido decoro, tal como establecen los preceptos retóricos) y las referencias consagradas al Amor sacro en su oposición a la sensualidad propia del amor ferino («*No eres Amor vulgar*, pues que las señas desmientes que te fingen los *deseos*»/«no [eres] aquel vendado ni ciego *vulgar Amor*, hijo infame de los ojos y el *deseo*»).

Quizá junta a la *cornice* enunciativa pueda reseñarse como pequeño punto de distanciamiento entre ambos epitalamios un cierto incremento del aparato culto en el segundo poema, donde alternan las designaciones helénica (Himeneo) y latina (Talasio)⁵² del dios que preside las nupcias, donde menudean los referentes a la leyenda de la fundación de Roma y la perpetuación de su estirpe (el «sabino robo» que dio «dichas como riesgos», vv. 27-28) y donde, además, pueden rastrearse de forma llamativa elementos de valor metaliterario adscritos al género nupcial que se ofrecen a la manera antigua de la *recusatio*, así la costumbre de articular los epitalamios en forma de coros («pinte otra pluma los suaves, dulces *cantos amebeos*», vv. 29-30) o la apertura de la lírica nupcial hacia elementos de tipo sensual y festivo («describa otro los *fescenninos* festejos», vv. 33-34).

En suma, la doble contribución original de Agustín de Salazar y Torres a un género epidíctico tan desatendido como el epitalamio de la Edad Barroca merece figurar, sin duda, al lado de los textos nupciales de escritores cultos como su amigo Salvador Jacinto Polo de Medina y de otros ingenios secentistas de la talla de Gabriel Bocángel, Gabriel de Corral, Francisco López de Zárate, José Pellicer de Salas, Anastasio Pantaleón de Ribera, García de Salcedo Coronel o Francisco de Trillo y Figueroa.

3. Hacia una conclusión parcial: imitación ecléctica y poética culta

A la luz de los textos analizados en las páginas precedentes, puede afirmarse que —llegado el momento de calibrar el alcance de la compleja *variedad lírica* de un autor culto secentista— el estudioso no se debe conformar con un simple rastro de estilemas de signo gongorino o con un cotejo más o menos exhaustivo de pasajes tomados de la obra del racionero, toda vez que el crítico estará obligado

⁵² Sobre el origen de la voz «Talassio», algo infrecuente incluso en la literatura antigua, así como sobre su relación con el episodio legendario del rapto de las sabinas, puede consultarse la interesante nota de Rafael Lázaro, «Talassio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 26, 2006, págs. 25-34.

a plantearse, ante todo, la importante función performativa que reviste la práctica de la traducción en tanto *formator* humanístico. Como bien se ha notado:

[...] en ningún momento, pero quizás menos que nunca en una época en la que la práctica poética está reconocidamente vinculada al principio de la *imitatio*, puede abordarse el fenómeno de la traducción como una actividad completamente aislada y delimitada de lo que se conoce como *producción original*. Tanto traducción como imitación responden a un mismo impulso compositivo que tiene que su punto de partida en un texto anterior, cuyos elementos de contenido, diseño retórico y procedimientos del *ornatus* puede quedar reflejados en mayor o menor grado, de manera más o menos sistemática, en el nuevo texto⁵³.

Si circunscribimos nuestra visión al orbe de las piezas breves, se plantea así la urgente necesidad de analizar el *corpus* de epigramas hispano (con la cambiante modalidad formal del soneto, la doble redondilla y la décima) a la luz de una cuádruple modelación que alterna dechados veterotestamentarios, clásicos, neolatinos e italianos. Dicha indagación debería ir acompañada de un ambicioso estudio afín: el de la actualización de motivos en la lírica áurea⁵⁴.

Algo semejante viene a ocurrir con el estudio de la literatura nupcial secentista, cuyo examen precisa insertar el estudio de los géneros epidícticos en un doble parámetro: la configuración retórica de los textos de alabanza, el hibridismo auspiciado por las prácticas de una *imitatio multiplex* sustentada en la contaminación de modelos (fundamentalmente, latinos y vernáculos).

⁵³ I. Osuna, *Las traducciones poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Universidad de Córdoba, 1994, pág. 59.

⁵⁴ Ojalá podamos ver en breve una monografía que arrojaría mucha luz a este propósito, me refiero al prometido estudio del profesor José Lara Garrido *Tiempo y escritura*, que «dará puntuales elementos y extensa ejemplificación para una tópica de la poesía áurea» (*Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Anejos de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 1999, pág. 19).