



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro  
ISSN: 2328-1308  
revistahipogrifo@gmail.com  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

Gutiérrez Victoria, Jesús Armando  
Eugenio de Salazar en diálogo con la tradición de los salmos y la Inmaculada Concepción  
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 10, núm. 2, 2022, Julio-Diciembre, pp. 827-846  
Instituto de Estudios Auriseculares  
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2022.10.02.50>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517574111031>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Eugenio de Salazar en diálogo con la tradición de los salmos y la Inmaculada Concepción

## Eugenio de Salazar in Dialogue with the Tradition of Psalms and the Immaculate Conception

**Jesús Armando Gutiérrez Victoria**

<https://orcid.org/0000-0003-4866-3228>

El Colegio de México

MÉXICO

[jagutierrez@colmex.mx](mailto:jagutierrez@colmex.mx)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 827-846]

Recibido: 12-06-2022 / Aceptado: 24-08-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.50>

**Resumen.** El «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios», del novohispano Eugenio de Salazar, constituye una composición notable en su obra y en la tradición poética de los salmos, tanto por su tema, la Inmaculada Concepción de la Virgen María —cuestión que suscitó polémica en la época—, como por la ausencia de dicha materia en el entramado de los salmos bíblicos. El presente artículo analiza esta pieza en relación con el tratamiento poético del libro de los *Salmos* y con la reconfiguración de la materia bíblica en la obra de Salazar. Tras su estudio, las reflexiones sugieren que este salmo se aparta de la tradición hispánica de glosa y traducción y, por el contrario, constituye una composición original que le permite al poeta mostrar su dominio de distintos pasajes del texto bíblico y, a su vez, insertarse en los temas y debates que interesaron a la sociedad de su momento.

**Palabras clave.** Salmos; Biblia; poesía novohispana; Eugenio de Salazar; Inmaculada Concepción.

**Abstract.** The «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios», by Novohispanic poet Eugenio de Salazar, is a remarkable composition in his works and in the poetic tradition of psalms, both because of its topic, the Immaculate Conception of Virgin Mary (question that caused polemic at the time), and because of its absence among the biblical Psalms. This paper analyzes the poem in connection

with poetic treatment of the book of Psalms and with the reconfiguration of biblical matter in Salazar's works. As a result, reflections suggest that this psalm departs from Hispanic tradition of glossing and translation and also it represents an original composition that allows the poet to show his knowledge about different passages of the biblical text and, at the same time, it allows him to insert himself into the topics and debates of the society of his time.

**Keywords.** Psalms; Bible; Novohispanic poetry; Eugenio de Salzar; Immaculate Conception.

«Et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim» (*Apocalipsis*, 12, 1)<sup>1</sup>. Este versículo de la Biblia fue inspiración para que Eugenio de Salazar compusiera, como parte de sus obras de devoción, su «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios», en la tercera parte de su *Silva de poesía*. Este mismo pasaje también fue una de las principales fuentes sobre las cuales se fundamentó el misterio, que tardíamente se concretó en dogma, de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, una doctrina que causó polémica en los albores de la Nueva España y que dejó su impronta en muchos otros poetas<sup>2</sup>.

Bajo estas circunstancias, el presente estudio busca analizar el «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios» de Eugenio de Salazar en el marco de la tradición poética hispánica de los *Salmos* durante el siglo xvi. Ya que, si bien Salazar está en diálogo con otros poetas contemporáneos al aproximarse a estas composiciones como materia poética —por ejemplo, con las traducciones de Jorge de Montemayor en su *Cancionero* y con su *Segundo cancionero espiritual*, así como con las traducciones de fray Luis de León—; tanto el tema tratado —la Inmaculada Concepción de María— como la ausencia de un hipotexto bíblico procedente del libro de los *Salmos* hacen de esta composición una pieza novedosa y original, con un tratamiento que la distancia de un ejercicio de traducción o glosa y que, por el contrario, parece apuntar a una concepción del salmo más como un género poético de creación y de materia religiosa y no ya como un texto en directa vinculación y subordinación al ejercicio de traducción de los *Salmos* bíblicos.

En primer término, conviene repasar brevemente la trayectoria de Eugenio de Salazar, con el objeto de señalar su cercanía y familiaridad con expresiones poéticas de la época y con los distintos temas bíblicos y devotos que abarca su obra. Como señala Jessica C. Locke, Salazar estudió en Alcalá de Henares, en la Universidad de Salamanca obtuvo el grado de jurisconsulto doctísimo y filósofo severísimo y se licenció en leyes por la Universidad de Sigüenza<sup>3</sup>. Tras casarse en 1557,

1. Todas las citas bíblicas proceden de *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem* (1994); se incluye en nota a pie su correspondiente traducción al español para facilitar su lectura. «Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas».

2. La Inmaculada Concepción de María se definió como dogma en la bula *Ineffabilis Deus*, del 8 de diciembre de 1854, promulgada por el papa Pío IX.

3. Locke, 2021, p. 760.

buscó un puesto en la administración pública, recibió algunas comisiones jurídicas y gubernamentales desde 1564 y, finalmente, fue designado como gobernador de Tenerife y la Palma en 1567<sup>4</sup>. Después, en 1574, salió para desempeñar el cargo de oidor en la Audiencia de Santo Domingo; años más tarde, fungió como procurador fiscal en la Audiencia de Guatemala y, finalmente, fue fiscal de la Real Audiencia en México en 1582<sup>5</sup>. En esta última ciudad, además de integrarse a la vida cultural, entró en contacto con distintas personalidades de la época, como Diego García de Palacio, y obtuvo el grado de doctor en cánones en 1591 por la Universidad de México<sup>6</sup>.

Como señala Locke, se estima que la *Silva de poesía*, obra que compendia la mayor parte de su producción poética, fue escrita entre 1550 y 1590<sup>7</sup>. De lo anterior se desprende que Salazar muy probablemente pudo conocer de primera mano la producción poética de la península hasta antes de su salida en 1574. No obstante, conviene acotar que es difícil precisar qué obras y autores pudo leer el poeta, porque, como señala Alberto Blecua, durante la segunda mitad del siglo xvi la transmisión de la poesía se daba en mayor medida mediante antologías manuscritas «recopiladas por aficionados a la lírica», que no seguían un estricto criterio cronológico, geográfico o temático, a excepción de los grandes conjuntos de la poesía burlesca, moral, de amores y religiosa, o de las distinciones formales en glosas, sonetos, canciones, églogas y romances<sup>8</sup>. Eso sin considerar la importancia de la transmisión oral y de otras fuentes como la novela y el teatro, donde también solía tener una presencia destacada<sup>9</sup>.

Sin embargo, las fechas hacen mucho más probable que Salazar haya tenido como referente principal en el tratamiento de los *Salmos* a Jorge de Montemayor, con su *Cancionero* (1554) y su *Segundo cancionero espiritual* (1558), y no a fray Luis de León, cuyas traducciones de los *Salmos* suelen datarse en la década de 1580<sup>10</sup>, aunque Blecua señala que posiblemente su escritura se remonte a los mismos años de las composiciones de Montemayor<sup>11</sup>. Aquí también cabe añadir que Salazar bien pudo conocer la rica tradición de poesía y comentarios bíblicos anteriores a la escritura de su *Silva*; por ejemplo, las traducciones de Erasmo sobre los *Salmos* y los comentarios de Savonarola, difundidos con gran popularidad desde 1527 en España<sup>12</sup>. De acuerdo con Núñez Rivera, si bien hay aproximacio-

4. Carriazo Ruiz y Sánchez Jiménez, 2018, pp. 13-15.

5. Locke, 2021, p. 760.

6. Carriazo Ruiz y Sánchez Jiménez, 2018, p. 18.

7. Locke, 2021, p. 770.

8. Blecua Perdices, 1993, p. 81.

9. Blecua Perdices, 1993, p. 82.

10. Cuevas, 2001, p. 34. El agustino fray Pedro Malón de Echaide, contemporáneo de fray Luis, también mostró interés en la glosa y traducción de los *Salmos*, en su libro en prosa *La conversión de la Magdalena* (1588) intercala varias de estas composiciones en verso con el objeto de hacer más agradable la materia sobre la que discurre (Arellano, Aladro y Mata Induráin, 2014, pp. 36-37). A propósito de los *Salmos* en la obra de Malón de Echaide, conviene revisar el trabajo que le dedica a una de estas composiciones Carlos MataInduráin (2005).

11. Blecua Perdices, 1993, p. 97.

12. Esteva de Llobet, 2004, p. 770.

nes poéticas a los *Salmos* desde antes de 1543, es con la «irrupción impresa en el panorama poético peninsular del endecasílabo y la lenta asimilación de la poética italiana, cuando comien[za] a observarse una relativa mayor difusión de la poesía bíblica»<sup>13</sup>. Por lo que, cuando Jorge de Montemayor publicó, como parte de su *Segundo cancionero espiritual* (1558), su «Super Flumina Babylonis» —traducción del salmo 136— en tercetos encadenados, lo hace como resultado de un largo proceso de asimilación de las formas italianas para el tratamiento de los textos bíblicos.

También conviene considerar, en el marco del desarrollo de la poesía de temática bíblica en territorios hispánicos, las disposiciones jurídicas vertidas al respecto en el *Índice* de Valdés (1559). Luego de su aparición, la única poesía de devoción que se permitió de manera oficial fue la de inspiración popular y no la de raigambre explícitamente bíblica, ejemplo de ello es su ausencia en los impresos de 1559 a 1579, salvo algunos contados casos, razón por la cual Blecua coloca a fray Luis de León como el iniciador de una suerte de renacimiento de este tipo de composiciones en la década de 1580<sup>14</sup>. Visto este somero panorama, cabría añadir como uno de los posibles motivos que tuvo Salazar para no publicar en vida su *Silva* las desfavorables disposiciones jurídicas sobre esta materia, lo cual implica repensar aquellas palabras con las que inicia su testamento literario:

Hijos, esta *Silva de poesía* no me determiné a publicarla en mis días porque aunque, si no me engaño, tiene obras que pueden salir a la luz, *temí*, por causa de mi profesión y oficio, no tuviesen algunos a *desautoridad* mía publicar e imprimir obra en metro castellano<sup>15</sup>.

Al respecto, hay que tener presente que una cuarta parte del corpus de la *Silva* está integrada por poesía religiosa en casi todas sus vertientes: catequizante, ocasional, circunstancial, penitencial, meditativa y devota<sup>16</sup>, sin considerar que, en términos de volumen, estas composiciones ocupan 184 folios del manuscrito<sup>17</sup>. Y aunque, para Martínez Martín, Salazar no se encuentra dentro de la tradición de la lírica religiosa del Siglo de Oro, por considerar que se trata de composiciones devotas sin «introspección y meditación personal», así como con un marcado «tono académico»<sup>18</sup>, lo cierto es que una lectura atenta, que escape a las generalidades y a los prejuicios, muestra a un poeta en diálogo con su tradición, así como con un gran interés por retomar el texto bíblico como materia prima para el ejercicio poético y religioso. Uno de los ejemplos más notables es su «Canción a Nuestra Señora glosando el verso siguiente: “Que ser madre de Dios es mayor cosa”»<sup>19</sup>. En esta composición Salazar no solo glosa el verso aludido, sino que toda la canción se construye como una paráfrasis de distintos versículos procedentes del *Cantar de los Cantares*, *Proverbios* y *Apocalipsis*. Lejos de ser un ejercicio académico

13. Núñez Rivera, 2010, p. 123.

14. Blecua Perdices, 1993, p. 97.

15. Salazar, *Silva de poesía*, p. 153. Las cursivas son mías.

16. Martínez Martín, 2002, p. 210.

17. Locke, 2021, p. 787.

18. Martínez Martín, 2002, p. 210.

19. Salazar, *Silva de poesía*, p. 788.

de imitación, este poema, como muchos otros, demuestra una lectura y selección atentas, una interpretación cuidadosa de los pasajes y un trabajo estilístico que transforma el texto bíblico en lenguaje poético. Otro ejemplo notable lo constituye su «Psalmo penitencial»<sup>20</sup> donde se hace evidente eso que Martínez Martín tanto echa en falta: la introspección personal, la incertidumbre existencial del poeta y su cercanía emotiva con el tema tratado:

Llegado ha el tiempo ya del retirarme  
de te ofender, Señor, y antes llegara  
antes tu voz entrara a despertarme.  
Perdido ha ya su fresca tez la cara,  
la llana frente está de surcos llena,  
la roja barba en blanca nieve para.  
Dolores de vejez dan mucha pena  
al cuerpo grave con continua guerra  
que a la desenfrenada carne enfrena  
Flaca debilidad vence y destierra  
al calor de la sangre fervorosa,  
los duros nervios vuelve en floja tierra (vv. 1-12).

Sorprende, entonces, el escaso interés de la crítica por esta parte medular en la producción de tan notable poeta novohispano.

Para Jessica C. Locke, la tercera parte de la *Silva* busca mostrar a Salazar en dos dimensiones: una, como hombre devoto y con fe en Dios y en sus obras, y otra, como poeta con un gran conocimiento de las Sagradas Escrituras<sup>21</sup>. Respecto a lo primero, conviene recordar las palabras de lo que el propio Salazar opinaba sobre uno de los fines de la poesía en su *Suma del arte de poesía*:

Y es la poesía principalmente para loar a Dios y glorificarle; cantar sus maravillas y llamarle. Es para cantar los santos y siervos de Dios bienaventurados, loando a Dios por los favores que les hizo y buena suerte que les concedió, y loando en ello a Dios, con gozo de su gloria y maravillas<sup>22</sup>.

No obstante, la conexión del ejercicio poético con los temas divinos parece ir mucho más allá de la sola alabanza, pues Salazar mismo también señala que la poesía se encamina a «deleitar el ánimo del que lee o oye», a la par que guía al hombre a la virtud. De ahí que, siguiendo a los antiguos, considere que «los poetas son lenguas e intérpretes de Dios y que por esta razón no pueden bien componer si no están fuera de sí y llenos de Dios»<sup>23</sup>. Es decir, los poetas, en la concepción de Eugenio de Salazar, solo pueden deleitar y guiar con su obra cuando tienen una conexión directa, podríamos decir casi mística, con la divinidad.

20. Salazar, *Silva de poesía*, p. 879.

21. Locke, 2021, p. 787.

22. Salazar, *Suma del arte de poesía*, p. 98. Precisamente, hay un escolio en este mismo pasaje de la *Suma* que procede del Salmo 146: «Laudate Dominum, quoniam bonus est psalmus; Deo nostro».

23. Salazar, *Suma del arte de poesía*, pp. 97-98.

Respecto a su dominio del texto bíblico, un buen ejemplo, entre algunos de los ya aludidos, lo conforma el corpus de composiciones presentadas como discantes «Sobre las palabras del psalmista»<sup>24</sup>, los cuales constituyen glosas de los *Salmos* 15, 54 y 101, señalados de forma explícita al inicio de cada poema, así como el discante I sobre *Isaías* 11 y el discante V sobre *Juan* 6<sup>25</sup>. En realidad, en un gran número de las composiciones religiosas se advierte un diálogo directo y constante con la materia bíblica como eje rector temático, estructural y cultural de los poemas.

En cuanto a las composiciones tituladas «Psalmo» en la *Silva*, que constituyen un corpus de cinco textos, conviene mencionar como la primera característica que las distingue del resto la ausencia explícita del texto bíblico del cual proceden, esta situación resulta atípica, pues, como ya se ha visto, Salazar no suele ocultar sus fuentes, por el contrario, las señala como muestra de su dominio del texto y como marca para que su lector advierta la relación alusiva entre sus poemas y la Biblia. Ahora bien, una lectura de, por ejemplo, el «Psalmo de loores»<sup>26</sup> revela cierta cercanía con el *Salmo* 88 de la Biblia, que inicia «Misericordias Domini in aeternum cantabo in generationem et generationem adnuntiabo veritatem tuam in ore meo»<sup>27</sup>. Si bien no se trata de una intertextualidad directa en forma de traducción o glosa, las fórmulas empleadas, el tratamiento general y el tono de alabanza delatan cierta familiaridad con este y otros textos del Salterio. Casos similares son el «Psalmo "Quid est Deus?"»<sup>28</sup>, el «Psalmo de execración contra los que son ingratos a nuestro buen Dios»<sup>29</sup> y el «Psalmo penitencial» aludido líneas arriba<sup>30</sup>. Uno, sin embargo, destaca mucho más del resto: el «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios»<sup>31</sup>, por tratarse de un poema que difícilmente encuentra su correspondiente en el libro de los *Salmos* bíblicos. Por el contrario, revela, en primer lugar, un afán por trabajar con la alusión no solo al Antiguo Testamento, sino también al Nuevo Testamento, pues el pasaje en el que se funda procede del *Apocalipsis*. En segundo término, no deben pasar inadvertidas las circunstancias de producción y el contexto cultural de la época: la polémica sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen María en la Nueva España, la cual todavía fue causa de revuelo a inicios del siglo XVII con el

24. Sobre el término *discante*, Martha Lilia Tenorio señala en una nota de su edición de la *Suma del arte de poesía* que, de acuerdo con el *Diccionario de autoridades*, el sentido en que lo emplea Salazar no es tan preciso, pues en primera instancia refiere a un instrumento o acompañamiento musical, razón por la cual aclara que posiblemente el poeta usa la palabra en relación con una de las acepciones del verbo *discantar*, que significa glosar, añadir o hablar mucho sobre alguna materia (en su edición de Salazar, *Suma del arte de poesía*, p. 126, nota).

25. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 716, 729.

26. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 870-874.

27. «Las misericordias de Jehová cantaré perpetuamente; de generación en generación haré notoria tu fidelidad con mi boca».

28. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 700-706.

29. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 706-711.

30. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 879-883.

31. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 874-878.

Certamen de los Plateros, y que en época de Salazar fue un tema discutido y de interés para varios poetas y eruditos. El mismo Martínez Martín reconoce, dentro del conjunto de los salmos de la *Silva*, el carácter singular de este<sup>32</sup>.

Para el análisis y comprensión del poema dentro del género poético salmo, resulta indispensable volver sobre el origen de estas composiciones en la Biblia. Según Hermann Gunkel, en términos de géneros literarios, es difícil clasificar satisfactoriamente el conjunto de textos que integran los *Salmos*, pues son un corpus con particularidades no siempre compartidas<sup>33</sup>, razón por la cual esbozar una definición es, hasta cierto punto, problemático por lo que tiene de reduccionista en cuanto a sus contenidos. Para Gunkel, lo que tienen en común estas composiciones está mucho más relacionado con su contexto de enunciación, pues reconoce que, al igual que en muchas otras culturas de la antigüedad, los *Salmos* son himnos introducidos como parte de las celebraciones litúrgicas de una determinada comunidad, por lo que, a pesar de su naturaleza lírica, no se circunscriben solo a una experiencia personal, sino también a una colectiva, a un sentir de la cultura y las prácticas religiosas de las que emanan y forman parte<sup>34</sup>.

Vistas estas reflexiones, resulta admisible pensar que Eugenio de Salazar conceptualizaba el salmo no solo como una composición de carácter poético, sino también como parte integral del rito católico; es decir, para Salazar, el salmo era similar a un canto para acompañar el oficio, tal como lo hacen los *Salmos* bíblicos en la liturgia. Esta cercanía con el contexto real de enunciación puede ser la clave para comprender la pertinencia del tema de la Inmaculada Concepción, en la medida en la que se erige como una preocupación que interesaba a la comunidad cristiana de su momento, no obstante, esto no cancela, como se verá más adelante, que el poeta haya dado un tratamiento personal a un tema de interés colectivo.

Esta misma relación entre salmo y canto litúrgico sería uno de los motivos por los cuales, más allá de la imitación de las fórmulas del Salterio, Salazar recurre a la anáfora para comenzar las estrofas de sus tercetos encadenados en su «Psalmode loores», su «Psalmode "Quid est Deus?"» y su «Psalmode execración contra los que son ingratos a nuestro buen Dios». De tal manera que estaríamos frente a composiciones que tanto dependen de su relación intertextual con la Biblia, en cuanto a su contenido, como también de su contexto real de integración en las prácticas de sociabilidad de la poesía novohispana: lectura en voz alta, canto, participación en eventos públicos y fiestas religiosas, todo ello incluso aunque el mismo Salazar no haya dado en vida sus salmos a la imprenta.

32. Martínez Martín, 2002, p. 242.

33. Gunkel, 1983, p. 24.

34. Gunkel, 1983, p. 25.

Respecto a estas mismas condiciones de enunciación y transmisión, con todo y las prohibiciones del *Índice* de Valdés, destaca el interés por el género que algunos otros poetas de la Nueva España tuvieron; ejemplo de ello es la composición «A la Asunción de María» de Bernardo de Balbuena, rescatada por Martha Lilia Tenorio en su antología *Poesía Novohispana*<sup>35</sup>, con la cual, como apunta la investigadora, Balbuena ganó el primer lugar en la justa en honor a la entrada del virrey marqués de Villamanrique (1585). No deja de llamar la atención que, a pesar de las disposiciones jurídicas del *Índice*, fue exigencia de la justa glosar en ocho redondillas dobles la letra del *Salmo* 136.

Si bien el metro y el ejercicio de glosa no distancian mucho a Balbuena de las prácticas anteriores a la traducción y comentario de los *Salmos* en metros italianizantes, es de notar que tanto el tema —la Asunción de María— como la oficialidad —se trató de una justa en recibimiento de un virrey— apuntan a cierta inclinación y aceptación de este tipo de aproximaciones de los textos bíblicos en el contexto novohispano. Sin embargo, incluso con este ejemplo del mismo siglo *xvi*, Salazar se destaca como un caso singular: sus textos ya abrevan de la tradición de la *terza rima* introducida por Montemayor en el tratamiento de los *Salmos* y no de los metros de la lírica del siglo *xv*; además, el poeta concede el tratamiento de salmo al tema de la Inmaculada Concepción, cuestión que, de haber sido dada a conocer de forma pública, pudo no ser muy bien recibida por algunos sectores religiosos de la época.

Sobre la Inmaculada Concepción, que refiere a la idea de que la Virgen María estuvo libre del pecado original desde antes de su creación en la mente divina y, por lo tanto, siempre se conservó en la gracia de Dios Padre por tratarse de la mujer que encarnaría a Dios Hijo, es pertinente apuntar que su tratamiento data en España desde el siglo *xiii*, pero su defensa —señala Beatriz Aracil— «fue más intensa a lo largo del siglo *xvii*, y muy especialmente durante los reinados de Felipe III y Felipe IV»<sup>36</sup>. En el arte novohispano su aparición en la cultura plástica fue muy temprana: «Con la fundación de los primeros conventos y parroquias se adoptó el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* que fue la primera solución unificadora para dotar de imagen propia a esta doctrina»<sup>37</sup>; una de estas primeras representaciones se encuentra en el convento franciscano de Huejotzingo, Puebla; ahí, señala Doménech, ya es posible advertir la correspondencia entre la Inmaculada y los símbolos de la *mulier amicta sole*, procedentes de la mujer del *Apocalipsis*: la luna a los pies de María y las doce estrellas que la coronan<sup>38</sup>.

35. Balbuena, «A la Asunción de María», pp. 267-268.

36. Aracil, 2017, p. 183.

37. Doménech, 2015, p. 278.

38. Doménech, 2015, pp. 278-279. La representación de la Inmaculada Concepción como la *Tota Pulchra* —fundada principalmente en pasajes del *Cantar de los Cantares* y del *Apocalipsis*— fue, con el paso de los siglos, ampliando el repertorio de símbolos asociados con su figura: la luna a sus pies, el sol cubriendo su silueta, las doce estrellas coronándola, la Torre de David, el huerto cerrado, el pozo de aguas vivas, el lirio entre espinas, el espejo sin mancha, entre una gran variedad de símbolos que fueron añadiéndose paulatinamente en un largo proceso (Doménech, 2015, p. 280).

En cuanto a su dimensión política, si bien la Corona Española buscó en varias ocasiones su definición como dogma y promovió su devoción popular, todavía había ciertos sectores religiosos que veían con recelo esta devoción. Prueba de ello fue que el 12 de septiembre de 1617 el papa Paulo V publicó un decreto que prohibía negar de forma pública la Inmaculada Concepción de María<sup>39</sup>. En la Nueva España la situación no era muy distinta, pues la celebración de la Inmaculada, organizada por el gremio de los Plateros en diciembre de 1618, no estuvo exenta de desaprobación pública, ejemplo de ello son los sonetos y sus respuestas de un anónimo dominico en contra de la Inmaculada y sus defensores, recogidos como parte de un proceso inquisitorial<sup>40</sup>.

Es probable que el «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios» de Salazar haya estado motivado por el afán de acercar una materia, que todavía era puesta en duda, a los tratamientos, fórmulas y autoridad que otorgaba el poder de la alusión bíblica a través de los *Salmos*. Del mismo modo, el empleo de los metros italianizantes coloca a Salazar como un conocedor, no solo de las Sagradas Escrituras, sino de las convenciones del tratamiento poético culto, vigentes en la tradición hispánica de su momento.

Ante la elección de los tercetos encadenados como metro de este y otros salmos, resulta pertinente confrontar lo que el propio Salazar opinaba sobre esta forma en su *Suma*; ahí, llama la atención la generalidad del tratamiento y la ausencia explícita no solo de los *Salmos* y del resto de la materia bíblica, sino de toda la poesía religiosa cuando reflexiona en torno al uso de la *terza rima*: «Es compostura apta para cualquier materia y sujeto que no sea historia entera u obra heroica continuada, buena para epístolas, capítulos y elegías»<sup>41</sup>. Posiblemente, la materia de los *Salmos*, en el universo poético de Salazar, estaba mucho más relacionada con la elegía, de la cual precisa en otro lugar de su *Suma*: «Ésta es para quejarse. Ha de tener un reclamo galano, quejoso y tierno, así como el del lob y Hieremías; es buena para quejarse del amor de sí mismo que aparta del amor de Dios»<sup>42</sup>. Aun con ello, es necesario tomar esta afirmación con cuidado, pues, como se verá más adelante, en el «Psalmo a la limpísima Concepción de la Madre de Dios» no predomina en toda la composición el tono elegíaco, tal como lo expone el mismo Salazar, sino que la extensión del poema le permite al escritor transitar de la alabanza, pasar por la alusión inmaculista y llegar, finalmente, a la súplica personal, a la incertidumbre de solicitar el favor divino y así recibir la muerte en paz consigo y con Dios.

El «Psalmo»<sup>43</sup> aquí estudiado comienza con una invocación a la Virgen:

Íncлита Virgen, soberana madre  
del Redentor del mundo, que escogida  
fuistes por el eterno y sumo Padre

39. Aracil, 2017, p. 186.

40. Tenorio, 2010, pp. 319-321.

41. Salazar, *Suma del arte de poesía*, p. 186.

42. Salazar, *Suma del arte de poesía*, p. 107.

43. Salazar, *Silva de poesía*, pp. 874-878.

para ser madre de la misma vida  
del que mató a la muerte con su muerte  
y recobró la gracia perdida (vv. 1-6).

Ya desde estos primeros versos, el lector reconoce a la protagonista sobre la cual se centrará la composición; pero, además, activa en su memoria el poder de la alusión, del diálogo que Salazar desea establecer con la Biblia, que, como ya hemos visto, no le era del todo ajena: «del que mató a la muerte con su muerte / y recobró la gracia perdida» puede ser leído como una apuesta intertextual con *Hebreos*, 2, 14 —«Quia ergo pueri communicaverunt sanguini et carni et ipse similiter participavit hisdem ut per mortem destrueret eum qui habebat mortis imperium id est diabolium»<sup>44</sup>— o con *2 Timoteo*, 1, 10 —«manifestata est autem nunc per illuminationem salvatoris nostri Iesu Christi qui destruxit quidem mortem inluminavit autem vitam et incorruptionem per evangelium»<sup>45</sup>.

En adelante, el salmo se desarrolla entre una tensión alusiva que va del Antiguo al Nuevo Testamento, del *Génesis* al *Apocalipsis*, de la creación del mundo a la mujer vestida de sol. Para comprender la lógica sobre la que se fundamenta este poema hay que comprender la lógica y la estructura sobre la que descansa la Biblia misma. Northrop Frye señala, en su paradigmático estudio, *El gran código*, que el principio general de interpretación y ordenación de la Biblia es similar a un espejo doble: «¿Cómo sabemos que el relato del Evangelio es verdadero? Porque confirma las profecías del Antiguo Testamento. Pero, ¿cómo sabemos que las profecías del Antiguo Testamento son ciertas? Porque han sido confirmadas por el relato del Evangelio»<sup>46</sup>; como resultado, la Biblia se construye como un denso entramado de referencias y alusiones internas que van de uno a otro Testamentos: «Todo lo que sucede en el Antiguo Testamento es un "signo" o presagio de algo que sucederá en el Nuevo Testamento»<sup>47</sup>.

Si bien es difícil ponderar con plena seguridad que Salazar era consciente de esta particularidad tipológica de la Biblia, lo cierto es que, al tratar el tema de la Inmaculada Concepción mediante el salmo, lo hace con un orden y una lógica similares a las expuestas por Frye, lo que termina por dotar al misterio de la Inmaculada de cierto sentido profético y, por lo tanto, con una fuerte justificación en las Sagradas Escrituras.

Antes que el brazo poderoso y fuerte  
del Criador sus obras comenzase,  
fue sin principio vuestra buena suerte.

44. «Así que, por cuanto los hijos participaron de carne y sangre, él también participó de lo mismo, para destruir por medio de la muerte al que tenía el imperio de la muerte, esto es, al diablo».

45. «pero que ahora ha sido manifestada por la aparición de nuestro Salvador Jesucristo, el cual quitó la muerte y sacó a luz la vida y la inmortalidad por el evangelio».

46. Frye, 1988, p. 103.

47. Frye, 1988, p. 104.

Antes que el orbe y su grandor trazase  
 el Poseedor eterno os poseía  
 sin que de su presencia os apartase.  
 Desde el principio, ¡oh celestial María!,  
 fuiste dispuesta en la divina mente  
 del que para bien tanto os disponía;  
 fuistes princesa del resplandeciente  
 empíreo; principado y su corona  
 gozastes y gozáis eternamente.  
 Desde el principio vuestra gran persona  
 fue madre digna del Señor del cielo  
 del que por vos las culpas nos perdona.  
 Ya levantaba vuestro ser el vuelo  
 y érades concebida ya y formada  
 antes que los abismos de este suelo (vv. 7-24).

En estos versos se presenta el principio que sustenta la doctrina de la Inmaculada: su formulación en el plan divino mucho antes de la creación. Destaca la presencia de Dios Padre a través de la alegoría del Gran Arquitecto del Universo y, por lo tanto, artífice del plan divino que ya contemplaba a la Virgen María como madre de Dios, así como la coronación de la Virgen; estos dos elementos simbólicos suponen, como señala Doménech, una continuidad con la iconografía medieval de María como Reina<sup>48</sup>. Así, aunque en primera instancia se presenta el misterio de la Inmaculada en términos abstractos, el poeta comienza a recurrir a imágenes y elementos simbólicos que la prefiguran a través de la *Tota pulchra* de las artes plásticas: «fuistes princesa del resplandeciente / empíreo; principado y su corona / gozastes y gozáis eternamente».

Estos tercetos, que funcionan como una introducción al poema, rápidamente dan lugar a la imagen de la creación del universo, similar a como se expone en el *Génesis*; esto con el objeto de reiterar, a través de la hipérbole, la primacía y anterioridad de la Virgen en el plan divino:

[...] primero que las aguas, vos criada  
 fuistes ni que sus fuentes cristalinas,  
 de gracias y virtudes adornada,  
 que el criador del cielo y sus divinas  
 manos hicieron vuestra hermosura  
 y partes de sus manos obras dinas;  
 antes que de los montes el altura;  
 antes que señalase los collados  
 ni los valles fundase con llanura;  
 antes que diese a los tendidos prados  
 verde vestido ni con varias flores  
 beldad diese a los campos esmaltados;

48. Doménech, 2015, p. 285.

antes que distinguiese los colores,  
 los árboles y frutos de la tierra  
 ni la diversidad de sus sabores (vv. 25-39).

Conviene notar que el yo lírico presenta en primer lugar el símbolo de las aguas y las fuentes cristalinas. Y si bien lo hace para señalar la anterioridad de la Virgen respecto de la creación del mundo, no deja de ser significativa su evocación, pues remite al lector a los símbolos marianos asociados con la *Tota pulchra*, en específico a su relación con el *Cantar de los Cantares*, 4, 15: «fons hortorum puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Libano»<sup>49</sup>. Aquí Salazar trastoca el orden en que el Génesis señala que se llevó a cabo el origen de todo: «In principio creavit Deus caelum et terram terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas» (Génesis, 1, 1-2)<sup>50</sup>. Visto lo anterior, parece que esta tensión dialéctica se desarrolla en estos términos con el objeto de no perder de vista que el centro de la composición es la imagen de María, por lo que la alusión bíblica termina por subordinarse a su figura.

El trabajo de Salazar con la Biblia en este poema parece ir más allá de la glosa o la imitación, por el contrario, apunta a una reconfiguración concreta de la materia con el objeto de dotarla de un significado particular. Pues, lejos de limitarse a insertar a María en la visión del Génesis, subordina la intertextualidad, la reacomoda y coloca el foco en elementos concretos que terminan por transformar la alusión y su significado. Como señala Gian Biagio Conte, la alusión, entendida como figura defamiliarizadora del lenguaje, trata de construir la realidad poética a través de la presencia simultánea de dos realidades diferentes que entran en tensión a través de sus distintos significados<sup>51</sup>. Así, el poeta trabaja con el material de la tradición a través de la alusión, cargándola con un nuevo significado; tradición que hay que entender más como un sistema de convenciones, motivos, ideas y expresiones literarias que cada escritor reinterpreta y dispone de forma particular en la construcción de su universo poético y no como un conjunto rígido y cerrado de normas a imitar<sup>52</sup>.

Otro elemento que destaca en estos versos es la presencia dominante de la naturaleza. Si bien esto ya se encuentra en el mismo Génesis: «et ait germinet terra herbam virentem et facientem semen et lignum pomiferum faciens fructum iuxta genus suum cuius semen in semet ipso sit super terram et factum est ita» (1, 11)<sup>53</sup>, Salazar hace énfasis en la belleza de las flores: «antes que diese a los tendidos prados / verde vestido ni con varias flores / beldad diese a los campos esmaltados» (vv. 34-36) así como en los colores y en los sabores de los frutos: «antes que distinguiese los colores, / los árboles y frutos de la tierra / ni la diversidad de sus sabores» (vv. 37-39). Comparativamente, la construcción de la realidad poética del

49. «Fuente de huertos, pozo de aguas vivas, que corren del Líbano».

50. «En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas».

51. Conte, 1986, pp. 38-39.

52. Conte, 1986, p. 37.

53. «Después dijo Dios: Produzca la tierra hierba verde, hierba que dé semilla; árbol de fruto que dé fruto según su género, que su semilla esté en él, sobre la tierra. Y fue así».

«Psalmo» llama más la atención sobre la sensorialidad y no solo sobre la creación misma; así, la experiencia de los sentidos se coloca en un primer plano en la construcción de lo que parece ser el Jardín del Edén: el aroma de las flores, los colores vivos de los prados y los frutos, así como su sabor. Es probable que, en este tratamiento de los elementos naturales, casi bucólicos, haya alguna influencia de las églogas de Garcilaso, por lo que no estoy de acuerdo con Aguilar Salas cuando menciona que es justamente en los «versos devocionarios» donde Salazar se aleja de esta estética y reduce la naturaleza solo a la idea de la creación de Dios como ser todo poderoso<sup>54</sup>. Por el contrario, Salazar parece un poeta que no concentra su visión en la alabanza del poder divino, sino en los frutos plásticos y sensoriales de su creación y, por lo tanto, de la experiencia que evocan.

Algunos versos más adelante, Salazar introduce tres símbolos inmaculistas indudablemente asociados con la imagen de la mujer del *Apocalipsis*:

Cuando trazaba el trazador divino  
 los claros cielos con maestra mano  
 el firmamento, empirio y cristalino,  
     presente estaba vuestro soberano  
 ser lleno de su luz clara y lumbrosa,  
 que allí con Dios andaba mano a mano;  
     cuando formó a la luna tan hermosa,  
 vos, luna más hermosa, allí estuvistes,  
 primera luna y mucho más lustrosa;  
     también primero sol presente fuiste  
 cuando al sol hizo el Hacedor eterno,  
 y mucho más que el sol resplandecistes;  
     cuando fijaba el Obrador superno  
 a las fijas y erráticas estrellas,  
 consigo os tuvo lleno de amor tierno,  
     más luz dábades vos que todas ellas  
 y más benigna fue vuestra influencia  
 y de más calidad vuestras centellas (vv. 46-63).

Aquí conviene traer a la memoria las palabras del Nuevo Testamento con las que inició este artículo: «Et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim» (*Apocalipsis*, 12, 1). Estos tercetos, nuevamente, hacen un repaso por la creación según el *Génesis*, pero la reconfiguran en función de los símbolos marianos de la Inmaculada. Ahora bien, sobresale que no aparece de forma explícita la alusión a la mujer vestida de sol del *Apocalipsis*, mas los símbolos son los mismos y, quizá mucho más importante, la alusión a la luna, el sol y las estrellas está subordinada a la Virgen María, tal como se interpreta en el versículo del Nuevo Testamento.

Retomando lo expuesto por Frye en relación directa con la estructura tipológica de la Biblia, cabría pensar que el énfasis en estos símbolos responde a la misma lógica de ordenación: lo dicho en el *Apocalipsis* ya está prefigurado en los elementos

54. Aguilar Salas, 1997, pp. 399-400.

primigenios de la creación de Dios Padre en el *Génesis* que el poeta desea destacar. Como resultado, este «Psalmo» aprovecha el poder significativo de la alusión bíblica y dota de un significado complejo al misterio de la Inmaculada Concepción.

Visto desde otra perspectiva, es necesario destacar la elección de símbolos. De entre el conjunto que se asoció paulatinamente con la Inmaculada en la cultura visual y plástica del siglo XVI, basándose en la exégesis bíblica de varios libros, Salazar coloca, casi en el centro de su composición, estos tres como si fueran características nucleares en la advocación de la Virgen. Y, no obstante, cuando versos más adelante trata sobre su primacía ante el pecado original, el poeta no retoma el símbolo del dragón —también del *Apocalipsis*—, sino que regresa al *Génesis*:

Ninguna cosa obró que no os tuviese  
presente el Criador de lo criado  
ni que se a los ojos vuestros escondiese.  
Siempre os hallastes, Virgen, con cuidado  
de le servir cual sierva humilde suya  
aunque *ab aeterno* os dio tan alto estado.  
Y como Él puede hacer se aparte y huya  
el pecado cruel, feo y dañoso  
sin que a lo limpio el sucio lo destruya,  
le plugo preservar por don gracioso  
la limpia concepción y alma vuestra  
de aquel primer pecado contagioso  
que de Adán y Eva, padre y madre nuestra,  
se nos pegó a sus hijos miserables  
como nuestra miseria lo demuestra.  
Y quiso que en vos sola los culpables  
efetos de él, efeto no hiciesen  
ni vuestras gracias fuesen comparables  
ni a vuestra gran blancura ennegreciesen  
y a vuestra gran beldad nada afeasen  
ni a vuestra dignidad algo ofendiesen  
ni vuestro claro lustre deslustrasen,  
ni pudiesen juntarse a tal pureza,  
ni un punto en vuestro ser se apoderasen (vv. 70-93).

Extraña, en este sentido, que el poeta no recurra al *Apocalipsis* para prefigurar en la serpiente del Jardín del Edén aquel otro dragón que emerge a la par de la mujer vestida de sol: «et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata» (*Apocalipsis*, 12, 3)<sup>55</sup>. Esta vacilación en la elección de los símbolos sugiere, entre otras cosas, que la imagen de la Inmaculada seguía configurándose en la cultura visual de la época cuando Salazar escribió su poema<sup>56</sup>; en este contexto,

55. «También apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas».

56. Doménech, 2015, p. 285.

la aparición del dragón —que luego sería trocado por una serpiente o hasta una sirena— constituye uno de los últimos estadios en dicha configuración pictórica y del imaginario artístico.

Luego de estos versos, el salmo remite al nacimiento de Cristo a través de la Virgen, por lo que paulatinamente abandona la alusión al *Génesis* para centrarse en pasajes del Nuevo Testamento. Es de notar que, si bien por un momento se da la impresión de colocar en el centro a Dios Hijo, muy pronto se deja de lado su figura en favor de la madre:

[...] que no sufriera aquesto la grandeza  
del Dios que se encerró en esas entrañas  
tan llenas de su gracia y su limpieza,  
de do salió mostrando sus hazañas  
con que al humano género perdido  
ganó y rompió al demonio y sus marañas.  
De vos tomó otro nombre y apellido  
el sumo Dios, pues hombre ya se llama  
desde que de vos, Virgen, fue nacido.  
El Dios eterno que *ab aeterno* os ama  
y *ab aeterno* os llenó de gracia eterna  
y eternos dones con eterna fama,  
el alto ser de la verdad superna,  
a quien la tierra y el cielo es tributario,  
el que todo lo manda y lo gobierna,  
se encerró en vos, ¡oh divinal sagrario!,  
y en vos estuvo con decencia y gloria,  
lugar en tierra y cielo extraordinario (vv. 94-111).

Aun en este pasaje, que contrasta fuertemente con el entramado intratextual bíblico construido para situar y evocar a la Inmaculada antes de la creación, el poeta no abandona del todo los símbolos asociados con su figura, pues, entre otras cosas, la nombra «divinal sagrario». Sobresale que cuando se refiere a Dios, Salazar parece no aventurarse demasiado en las asociaciones de orden simbólico y metafórico, mientras que para la Virgen echa mano de la cultura visual y alegórica de la época. Esta postura conservadora respecto de la figura de Dios como materia del lenguaje poético se explica así en su *Suma*:

Instrumentos buenos son para la poesía las parábolas, paráfrasis, discantes, metáforas, enigmas, glosas, alegorías, argumentos, fábulas y ficciones, mas cuando el poeta usare de los paráfrasis, representando y diciendo por la boca de Cristo, o de algún profeta o otro, ha de decir las mismas palabras que Cristo, o el profeta dijo, sin quitar ni poner nada<sup>57</sup>.

57. Salazar, *Suma del arte de poesía*, p. 126. Nuevamente, Salazar añade un escolio en su *Suma* procedente de la Biblia para fortalecer su argumento en materia poética: «Ne addas quidquam verbis illius, et arguaris, inveniarisque mendax. Proverb. 30».

En sentido estricto, en ningún momento las alusiones bíblicas de Salazar contravienen al sentido que la tradición y el dogma católicos habían impuesto a los pasajes, ni siquiera cuando se trata de la Virgen María. Lo singular es la elección de las imágenes de los versículos, la libertad de colocar en tensión dos dimensiones y, mediante la alusión, volver el tema bíblico materia poética. Con este poema, Salazar no solo explora un tema que interesaba a la sociedad y a la cultura religiosa de su momento, sino que también da espacio a su experiencia personal, a las incertidumbres individuales del hombre que busca el consuelo divino. Prueba de ello es el tono que adquiere en su parte final el salmo.

Cierta tendré, pía madre, la victoria  
 si el pío favor vuestro me ayudare  
 con el que os hizo de eternal memoria.  
 Pedilde, pía Virgen, no repare  
 en mi facilidad ni en mi miseria  
 y me tire la rienda, no dispare;  
 libre a mi alma de infernal laceria,  
 su alma a mí me dé, la mía Él tome  
 y me haga digno de tan buena feria;  
 y antes que llegue y mucho antes que asome  
 la que ni a vos ni a Él perdonar quiso,  
 ataje el comijén que me carcome;  
 muestre en mí muestras de su paraíso  
 y predestinación pía y oculta,  
 no oya yo su trompeta de improviso;  
 y pues siempre os halláis en la consulta  
 del consistorio trino intercediendo,  
 volvé a lo que mi causa dificulta  
 o lo que es mi descargo respondiendo  
 o la piedad de Dios por mí implorando,  
 que aquesta es necesaria a lo que entiendo.  
 Por mí, como por todos, suplicando,  
 por vuestra concepción os lo suplico,  
 por la limpieza de ella os lo demando,  
 por el caudal que Dios os dio tan rico  
 en vuestra concepción tan pura y santa  
 a quien siguió el copioso multiplico  
 de tanta piedad que al mundo espanta (vv. 112-139).

Luego del despliegue del universo mítico procedente de la Biblia, de la evocación del *Génesis* y del inicio del tiempo, de la obra de Dios Padre y del lugar protagónico de la Virgen en el plan divino; y luego de la construcción alegórica de la Inmaculada fundada en el diálogo con la tradición y la cultura visual novohispana, así como con los mismos textos del Antiguo y del Nuevo Testamentos, Salazar decide cambiar el tono de su poema por uno mucho más personal e íntimo, mucho menos solemne. Y lo que en apariencia se presentó como un himno —en el sentido que se ha visto tiene un salmo—, se torna más una lamentación, el llamado de un hombre atribulado por la muerte.

Es muy probable que Salazar haya compuesto este «Psalmo» en ocasión del festejo anual de la Inmaculada, pues las prácticas de sociabilidad de la época ejercían una influencia determinante en la producción de los poetas novohispanos. Del mismo modo, es muy probable que la elección del tema y su tratamiento permitan suponer su devoción por esta particular advocación mariana. Sin embargo, como lo demuestra el poema, su aproximación concilia el interés colectivo con la experiencia personal del poeta.

Esta angustia del yo que reflexiona sobre su propia muerte y, con cierto tono nostálgico, sobre el final de su vida reaparece en el «Psalmo penitencial» y prefigura aquel otro extraordinario poema, también en tercetos encadenados, la *Navegación del alma*:

Viendo en el curso de mi edad cuán presto  
hizo el ardiente sol por su camino  
setenta vueltas al primero puesto  
y que, como en espejo cristalino,  
a su luz vi mis rugas y mis canas,  
y cuánto convenía tomar el tino  
de las floridas cumbres soberanas,  
de donde el sol eterno está alumbrando  
a la región divina y las humanas,  
las breves singladuras navegando  
del dudoso viaje de mi vida,  
y cuasi al fin del término llegando,  
los ojos volví atrás y la salida  
miré de mi derrota, y el progreso  
de mi navegación tan mal medida (vv. 1-15)<sup>58</sup>.

A manera de conclusión conviene enfatizar que Eugenio de Salazar retoma de la tradición hispánica el interés por la materia bíblica como objeto de la poesía; en especial, el suscitado por los *Salmos*, que junto con el *Cantar de los Cantares*, *Proverbios*, *Job* y el *Eclesiastés* conforman el grupo de los libros Sapienciales, que han sido reconocidos como los más líricos de toda la Biblia. Dicho interés encuentra su concreción más conservadora en sus «discantes», que constituyen glosas de algunos pasajes de los *Salmos*, de versículos de *Isaías* y de *Juan*.

Salazar también retoma de la tradición hispánica de impronta italianizante el empleo de los tercetos encadenados como el metro ideal para aproximarse a la materia bíblica. Si bien es difícil ponderar con seguridad su procedencia, es muy probable que su acercamiento a la poesía de Jorge de Montemayor haya motivado esta elección, frente a una tradición mucho más popular de procedencia medieval; ello no excluye que, en algunas otras composiciones, el mismo poeta recurra a dichos metros, mas, comparativamente, es evidente su predilección por los de procedencia italiana.

58. Salazar, *Textos náuticos*, pp. 99-100.

Igualmente es necesario destacar que Salazar trasciende el ejercicio de glosa y traducción, tan familiar a sus contemporáneos; pues, concibe el salmo no ya como un género de exégesis o traducción, sino como uno de creación poética, uno que le permite trabajar con la materia bíblica mucho más libremente en términos de su configuración y no solo con lo expresado explícitamente en el Salterio. Aunque no por ello debe entenderse que Salazar subvierte el significado que la tradición católica otorgó a ciertos pasajes bíblicos, sino que, de hecho, aprovecha su potencial tipológico para insertar el misterio de la Inmaculada dentro de la lógica que estructura el universo mítico de la Biblia.

Del mismo modo, también es necesario señalar que, en tanto género, Salazar parece concebir al salmo desde su integración como parte de los ritos cristianos, como un himno presente en la liturgia y, en esa medida, como una composición estrechamente vinculada con el sentir de una comunidad religiosa. Este anclaje en lo colectivo le permite dar el trato de salmo a un tema como la Inmaculada Concepción de María, que, como se señaló, fue un interés constante en la sociedad novohispana.

El análisis textual demostró que el «Psalmo a la limpísima Concepción» está construido en función de la tensión tipológica entre el Antiguo y el Nuevo Testamentos. Para lograrlo, el poeta recurre a la alusión, lo que le permite evocar el poder simbólico de la Biblia. Y si bien, en este caso los referentes no se presentan de forma explícita como sí lo hacen en otras composiciones, lo cierto es que para el lector de su momento no debía ser difícil reconocer la relación dialéctica con las Sagradas Escrituras, pues contaba en su horizonte cultural con esta formación.

Como resultado, Eugenio de Salazar se coloca como un poeta novohispano que en el siglo XVI no solo tradujo y glosó los *Salmos*, sino que se aventuró en la reconfiguración de su universo a través de esta particular forma del discurso poético.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Salas, María de Lourdes, *Lírica Novohispana del siglo XVI. La naturaleza en Eugenio de Salazar*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

*Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, praeparavit Roger Gryson*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Blecuca Perdices, Alberto, «El entorno poético de fray Luis», en *Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 77-99.

- Carriazo Ruiz, José Ramón, y Antonio Sánchez Jiménez, «Introducción», en Eugenio de Salazar, *Textos náuticos: «Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre» (1600) «Carta al licenciado Miranda de Ron» (1574)*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2018, pp. 11-81.
- Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, translated, edited and with a foreword by Charles Segal, New York, Cornell University Press, 1986.
- Cuevas, Cristóbal, «Introducción», en fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001, pp. 9-45.
- Esteva de Llobet, Lola, «Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el *Cancionero del poeta* (1554) y el *Segundo cancionero espiritual* (1558)», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 761-773.
- Frye, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Gunkel, Hermann, *Introducción a los Salmos*, Valencia, Instituto San Jerónimo, 1983.
- Locke, Jessica C., «Eugenio de Salazar, vida y obra. De la oscuridad del olvido a la luz del canon», en *El primer siglo de las letras novohispanas (1519-1624)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 759-805.
- Malón de Echaide, fray Pedro, *La conversión de la Madalena*, ed. Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2014.
- Mata Induráin, Carlos, «"Como la cierva en medio del estío...": una paráfrasis del Salmo 42-43 de Pedro Malón de Echaide», en *La Sagrada Escritura, palabra actual. XXV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, dir. Gonzalo Aranda y Juan Luis Caballero, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2005, pp. 115-129.
- Martínez Martín, Jaime J., *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Roma, Bulzoni Editore, 2002.
- Núñez Rivera, Valentín, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los «Salmos» y el «Cantar de los Cantares»*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Salazar, Eugenio de, *Silva de poesía*, estudio y edición crítica Jaime J. Martínez Martín, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2019.

Salazar, Eugenio de, *Suma del arte de poesía*, edición y estudio Martha Lilia Tenorio, México, El Colegio de México, 2010.

Salazar, Eugenio de, *Textos náuticos: «Navegación del alma por el discurso de todas las edades del hombre» (1600) «Carta al licenciado Miranda de Ron» (1574)*, ed. José Ramón Carriazo Ruiz y Antonio Sánchez Jiménez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2018.

Tenorio, Martha Lilia, *Poesía novohispana. Antología, I*, present. Antonio Alatorre, México, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.