

Luis de Sandoval Zapata: poesía y libertad

by

Fernando Guadarrama Gómez

B. A., Universidad Veracruzana, 2008

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of Hispanic and Italian Studies

© Fernando Guadarrama Gómez, 2015

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by  
photocopy or other means, without the permission of the author.

## **Supervisory Committee**

Luis de Sandoval Zapata: poesía y libertad

by

Fernando Guadarrama Gómez  
B. A., Universidad Veracruzana, 2008

### **Supervisory Committee**

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

## Abstract

### Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor

(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member

(Department of Hispanic and Italian Studies)

### ABSTRACT

This thesis argues that the playwright and poet from New Spain, Luis de Sandoval Zapata (1620?-1671), freed himself from the social restrictions of his time through his creative work. Sandoval Zapata was a well-educated, land-owning *criollo* (Creole). His poems are studied within the historical and artistic contexts of the seventeenth century in which the Baroque, a European cultural movement transplanted to the Americas, played an essential role. Connections between Creole patriotism and Baroque aesthetics are traced through the contextualization of his “Relación fúnebre,” a politically charged *romance* or ballad. At a time when social life and artistic endeavours were closely regulated, this poet broke with his own literary tradition by paradoxically using the same cultural resources of his time, arguably transcending himself in doing so. This search for autonomy is shown through the close textual analysis of the metaphors used in seven of his sonnets of *desengaño* or disillusionment.

## Table of Contents

Supervisory Committee.....	ii
Abstract.....	iii
Table of Contents.....	iv
Epigraph.....	v
Introducción.....	1
Capítulo uno. Un abanderado criollo.....	3
Capítulo dos. Contexto.....	24
Capítulo tres. De flores y velones.....	47
Capítulo cuatro. Materia prima.....	78
Capítulo cinco. De mariposas y garzas.....	95
Conclusión.....	115
Obras citadas.....	120

El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra.  
En realidad, ninguna obra “dice”; cada una, cuadro o poema,  
es un decir en potencia, una inminencia de significados  
que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena.

Octavio Paz

## Introducción

En el presente trabajo se muestra cómo, en el marco de una sociedad que intenta ser represiva —resultado del trasplante a la Nueva España de la respuesta cultural de la metrópoli que fue el Barroco—, el poeta Luis de Sandoval Zapata ejerció su libertad trascendiendo las reglas sociales a través de su quehacer poético.

Sandoval Zapata es un hombre de su tiempo (siglo XVII), es decir que es heredero de la tradición humanista renacentista y del Barroco. Desde esta posición privilegiada, acata las reglas propias de su tradición para, entonces, trascenderlas. Las páginas siguientes son una muestra de esto. En ellas, recuperamos muchos de los trabajos previos que sobre nuestro poeta se han publicado. Algunos de los elementos que nos llevan a decir que Sandoval Zapata se libera a través de su ejercicio poético, están presentes en ellos, aunque vistos desde otros ángulos. Estos diferentes enfoques son parte fundamental del presente trabajo por el hecho de ampliar nuestro horizonte de referencia en relación a la obra de este poeta novohispano. En este sentido, a continuación, encontraremos múltiples referencias a los trabajos de, entre otros, José Pascual Buxó, Arnulfo Herrera, Enrique Serna, Rocío Olivares Zorrilla y Miguel Ángel de la Calleja López.

El primer capítulo de nuestro trabajo es sobre la vida de Sandoval Zapata. En vista de que existe poca información sobre ella, gran parte del capítulo es un intento por recuperar algunos datos a través de su obra, principalmente gracias a algunos fragmentos de su romance “Relación fúnebre”

que compuso en honor a los hermanos Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila. En el segundo capítulo se describe el marco social, político y artístico en el que vivió nuestro poeta: la sociedad novohispana del siglo XVII donde es patente la confluencia de, cuando menos, dos mundos. En el tercer capítulo nos ocupamos de las metáforas de las flores y los velones como vehículos que mueven al desengaño. El cuarto capítulo es una profunda reflexión filosófica, a través de un soneto, en la que confluyen, se oponen y se complementan las diferentes fuentes de conocimiento que —deducimos— tenía el poeta. En el último capítulo, gracias, en parte, a los elementos que sobre la poesía de Sandoval Zapata hemos ido reuniendo a lo largo del trabajo, asistimos a su liberación artística y metafórica “encarnada” en las metáforas de una mariposa, primero, y de una garza, después.

Antes de seguir adelante resulta fundamental mencionar una última cosa. Si bien este trabajo es una interpretación sobre la poesía de Sandoval Zapata, estamos conscientes de lo arduo de esta labor — que encierra el riesgo de acabar con la poesía misma. Esta conciencia se debe a que siempre nos acompaña, desde nuestra propia experiencia estética, el sentimiento de que un poema no se explica sino que simplemente se revela. Esta revelación se deriva de que en poesía el lenguaje es algo más que lenguaje: palabra que dice lo indecible (Paz, “El arco” 120). La palabra queda atrás, por decirlo de alguna manera, cuando se revela ante nosotros la imagen poética. Entonces, esta imagen es la que “dice lo indecible” (“El arco” 121). Este trabajo es un constante ir y venir entre las palabras y las imágenes de algunos poemas de Sandoval Zapata, en el sentido que señala Octavio Paz de que “hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (“El arco” 121).

## Capítulo uno

### Un abanderado criollo

Puesto que la información que se tiene de la vida del poeta y dramaturgo novohispano Luis de Sandoval Zapata (¿1620?-1671) es poca (a estos datos nos referiremos un poco más adelante), para empezar, nos gustaría acercarnos a ella a través del romance “Relación fúnebre”<sup>1</sup> que él mismo escribió. Octavio Paz sostiene que “la vida [de un escritor] no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida” (*Sor Juana* 19). A pesar de estar de acuerdo con esta afirmación, nos proponemos recuperar algunos aspectos de este poema que iluminan claramente, cuando menos, un hecho capital de la existencia del poeta: su pertenencia al grupo social de los criollos.

En un principio, este grupo estaba formado por los descendientes directos de los conquistadores, a quienes, como premio por los servicios prestados en la obtención de territorios en el Nuevo Mundo, la Corona española autorizó a gozar del sistema de encomiendas a través del cual recibían “a number of Indians who were henceforth obliged to offer free labor service and tribute to their Spanish master” (Brading 28). De esta manera:

As each new territory fell to the conquerors, its native inhabitants were distributed among the captains and leading men of the triumphant expedition, so that the *encomenderos* quickly emerged as a colonial nobility,

---

<sup>1</sup> “El título completo es *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de los caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima ciudad de México a 3 de agosto de 1566. Escribióla don Luis de Sandoval Zapata.*” (Sandoval: 81). La fecha en la que se escribió esta composición no se conoce pero por algunas circunstancias que comentaremos más adelante, Enrique Serna cree que esta fue escrita entre 1660 y 1664 (24).

the labour service of their Indians employed to mine for gold and silver or open up land for agriculture. (28)

Así, con base en el surgimiento de lo que David Anthony Brading llama en esta cita “nobleza colonial,” junto con el carácter hereditario que, en un principio, la misma Corona le otorgó al derecho de encomienda, se gestó una fuerte identidad criolla. La fuerza que esta tuvo, por ejemplo, se puede apreciar con claridad en la enorme cantidad de peticiones que llegaron de la Nueva España a la metrópoli, durante la década de los noventa del siglo XVI, pidiendo la extensión de este derecho a una nueva generación de criollos (Brading 293). El trasfondo de estas peticiones era lo postulado en las Leyes Nuevas de 1542 que “prohibieron el establecimiento de nuevas encomiendas y lo que fue más importante aún, limitaron la vida de la institución a una generación: al morir el encomendero, los indios pasarían a la Corona, sin derecho de herencia o sucesión” (Moreno 353).

El problema principal que enfrentaron los criollos como grupo surgió de la brecha que se formó entre sus expectativas, marcadas por su condición de descendientes de conquistadores que incluso aspiraban a formar una aristocracia feudal (Brading 294), y la realidad de la Nueva España que no era “so much a Kingdom as a mere colony, its government and wealth used for the rapid enrichment of migrants and intermediaries rather than catering for the vested interests of the native borns” (Brading 294). De esta manera, los criollos se quedaron fuera de las actividades productoras de riqueza y concentraron gran parte de sus esfuerzos en tratar de conservar el derecho de encomienda que se convirtió, para ellos, en el único medio de no empobrecerse. En este sentido, uno de ellos, Gonzalo Gómez de Cervantes, propuso: “With their estates and income protected by entail, these aristocrats could maintain up to thirty or forty dependants at their tables and thus assure

the safety of New Spain from attack or rebellion” (Cit. en Brading 294); propuesta que fue calificada como un sueño por Brading.

Sandoval Zapata pertenecía a este grupo puesto que “descendía de los Sandovalés (*sic*) de la Conquista” (Méndez li). Además, a partir de esta información y con base en la creencia de Alfonso Méndez Plancarte que postula que el poeta pudo ser “sobrino [...] del agustino D. Fray Juan de Sandoval y Zapata (o ‘Zapata y Sandoval’), Obispo de Chiapas y Arzobispo de Guatemala (¿1547?-1630)” (li), Enrique Serna Rodríguez sugiere que “la defensa de la encomienda era en su caso una tradición familiar” (20). Así, este mismo autor argumenta: “el ya mencionado Obispo [...] publicó en 1600 el libro *De iustitia distributiva et acceptione personarum ei opportuna* donde sostiene que los cargos civiles de Indias deben darse a los naturales y defiende la perpetuidad de las encomiendas concedidas a los españoles conquistadores” (20).

En este contexto, la “Relación fúnebre” tiene un indudable interés histórico porque se sitúa dentro del marco de la defensa de las causas del criollismo. Silvia Rosa Zamora en su trabajo “La realidad histórica en la ‘Relación fúnebre’ de Sandoval Zapata” señala los elementos que el poema tiene en común con los documentos históricos de la época. Para esto, la autora repasa las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, Juan Suárez de Peralta y fray Juan de Torquemada (Zamora 53), que se refieren al desgraciado episodio de los hermanos Ávila sucedido en 1566 y que el poeta novohispano retoma cien años después en su romance. Entre otros asuntos, la autora concluye que el poema representa, en contra de lo que opinaban los españoles del siglo XVI, “no una prueba de deslealtad sino una reclamación de justicia para los Ávila y para los criollos” (Zamora 69).

Los diferentes recuentos de los hechos históricos realizados por Zamora (53-4), José Pascual Buxó (“Luis de” 14-5) y Raquel Chang-Rodríguez (173), son parecidos, en esencia, por tener como fuente los mismos documentos históricos citados en el párrafo anterior. A continuación, el recuento de esta última autora:

La *Relación* recrea, mucho después de ocurridos los hechos históricos, la reacción de este estamento [los criollos] en 1565 ante leyes dadas por la Corona para limitar el traspaso de encomiendas por entonces en manos de hijos y nietos de conquistadores. Al ver amenazados poder y fortuna, un sector criollo decidió rebelarse contra el Rey y solicitar la ayuda de Martín Cortés, quien después de una larga estancia en España había regresado a México en 1562. Entre los líderes de esta conspiración conocida como la “conjuración del marqués,” estaban dos prominentes criollos, Alonso de Ávila y su hermano Gil González de Ávila. Los planes eran sencillos: asesinar a los tres jueces de la Audiencia, y cederle a Martín Cortés el gobierno de la Nueva España. Según la documentación histórica, las indiscreciones de los conspiradores así como la indecisión del joven Cortés le dieron oportunidad a la Audiencia para apresar, juzgar y condenar a muerte a los hermanos Ávila. (173)

A partir de esta cita se percibe de forma clara la tensión existente entre los criollos y los españoles. Además, esta rebelión no fue la única que se dio durante la colonia. Por ejemplo, “desde una perspectiva histórica, conviene recordar otra rebelión de los criollos (1624), dirigida por miembros de la Audiencia contra las reformas propuestas por el virrey marqués de Gelve” (Chang-Rodríguez 9-11), que es más cercana cronológicamente a los años en los que vivió Sandoval Zapata. Entonces, cabría preguntarse por qué el poeta novohispano decidió retomar unos hechos que habían ocurrido hace cien años y no unos que le fueran más cercanos en el tiempo. Una posible causa es el alto rango y reconocimiento social del que gozaban los hermanos Ávila dentro del estamento criollo que le sirven al poeta para, desde un punto de vista literario,

dotar la ejecución a la que fueron sometidos de una dimensión mítica<sup>2</sup> que transforma la muerte de estos hermanos en “un trágico símbolo de las injusticias a que se halla sometido todo un grupo social: el de los criollos afrentados en su propia patria por una burocracia gobernante compuesta de ‘caballeros ordinarios’ y de ‘airados’ jueces” (Pascual, “Luis de” 16). Aquí también resulta interesante señalar otro aspecto en relación a la elección que hizo el poeta de las víctimas de su romance. José Joaquín Blanco destaca que esta elección “delata acaso las aspiraciones de linaje de Sandoval Zapata” ya que “la decapitación de los Ávila no fue ni la mayor ni la más injusta de las crueldades del proceso contra los conjuradores de Martín Cortés, sino muchos otros degüellos, torturas, prisiones y destierros contra los criollos” (39). Estas posibles aspiraciones de nuestro poeta concuerdan con las ideas ya mencionadas de Brading y de Gómez de Cervantes sobre los descendientes de los conquistadores: la creación de una nobleza colonial y de una aristocracia feudal.

Por otro lado, Serna piensa que existe un vínculo entre la escritura de “Relación fúnebre” y el conflicto que de 1660 a 1664 enfrentara a Pedro Leiva, hijo del virrey conde de Baños, con Fernando de Altamirano, conde de Santiago de Calimaya y líder de la aristocracia criolla: “No hubo en vida de Sandoval Zapata un episodio que levantara con tanta furia la indignación de los criollos” (22).

El alivio general que se vivió en ocasión del cese del conde de Baños y del recibimiento de Escobar y Llamas, el nuevo virrey, se aprecia en una cita de un cronista de la época —Gregorio Martín de Guijo (?-1676) — que Serna

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que el romance inicia con una invocación a Melpómene musa griega de la tragedia pero también del canto y de los acordes musicales: “Tú, Melpómene sagrada” (Sandoval 81).

incluye en su trabajo: “alegróse el reino, encendió luminarias, desahógose la tiranía, acudió toda la nobleza a darle el parabién (a Escobar y Llamas), salieron los retraídos, que lo estaban por amenazas de los hijos, allegados y criados del virrey” (Cit. en Serna 22). Con base en esta cita, Serna sugiere que el mismo conde de Santiago de Calimaya debió haber sido uno de los amenazados (22). Además, afirma que “mientras el conde de Baños estuvo en el poder, los criollos deben haber temido que ocurriera un episodio similar al que dio al traste con la vida de los hermanos Ávila” (22) y explica que esto se debe a que las dos situaciones eran similares. En el caso de los Ávila: “la envidia de la riqueza y la gallardía de aquellos nobles había sido el motivo de su ajusticiamiento” (22). Estos atributos los podemos apreciar en los siguientes versos:

¿Quién os vio en la pompa excelsa  
 de tanta luz de diamantes,  
 de tanto esplendor de perlas,  
 ya gobernando el bridón  
 ya con la ley de la rienda,  
 con el impulso del freno  
 dando ley en la palestra  
 al más generoso bruto (50-7)

En el caso del conflicto entre el hijo del conde de Baños y el conde de Santiago de Calimaya, Serna sostiene que el primero “debió envidiar la riqueza que rodeaba al conde” (22) y postula que:

La rivalidad [...] nació en Chapultepec, donde se agasajaba al virrey con las mismas justas [juegos de cañas]. Tal vez algún motivo estrictamente varonil (por ejemplo, la mejor calidad de la filigrana que adornaba el jubón del conde de Santiago) produjo el choque. Las “vilezas de los criollos” que dijo don Pedro en esa ocasión bien pudieron referirse al intento de traición de los Ávila. El poema de Sandoval Zapata quizá fue una orgullosa respuesta de los criollos a las acusaciones del odioso vicepríncipe. (22-3)

Resulta importante señalar aquí que las suposiciones hechas por Serna en relación a este episodio son las que lo llevan a pensar que “el romance fue escrito y distribuido —en copias manuscritas— durante el virreinato del Marqués de Leyva y Conde de Baños, entre 1660 y 1664” (24), circunstancia que se opone a la afirmación de Méndez Plancarte sobre la redacción del poema que sostiene que se trata de un “muy juvenil Romance” (lii).

Con este poema, Sandoval Zapata sale en defensa de los intereses de los criollos retomando hechos históricos de un siglo de antigüedad pero que tienen el mismo origen que el presente conflicto: la tensión constante entre este grupo y el de los peninsulares. Así, Pascual Buxó afirma que “la ‘Relación fúnebre’ es menos un relato histórico que un alegato lírico-emotivo a favor de la causa criolla y, en última instancia, una verdadera protesta política que trasciende los marcos del ‘caso’ particular” (“Luis de” 16). Además, “la injusticia de la que fueron objeto los hermanos Ávila *es* la injusticia a la que se hallaban sometidos todos los integrantes de su grupo social, que los ensalza a la categoría de héroes y mártires de su causa” (Pascual, “Luis de” 16). En otras palabras, Sandoval Zapata muestra a los criollos como un estamento con plena conciencia de que esta antigua afrenta, la de estos hermanos, se actualiza a través del conflicto contemporáneo, el de Pedro Leiva y el Conde de Santiago de Calimaya, donde también aparece, cómo vimos en la cita del cronista Guijo, las constantes amenazas de los peninsulares a los novohispanos. Los siguientes versos del

romance muestran cómo estas amenazas callan puntualmente a los criollos, los cuales, sin embargo, sí se expresan —aunque sea tan sólo de momento— a través del llanto y del sollozo que, a su vez, potencian la fuerza contenida para la rebelión futura:

De temor callan sus lenguas,  
 mas en llanto y en sollozos  
 ¡cuánto acusa su terneza,  
 cuánto su dolor fulmina,  
 cuánto su horror se querella! (244-8)

Desde un punto de vista literario, nos encontramos ante un romance<sup>3</sup> de 368 versos de extensión que Pascual Buxó divide en dos secuencias narrativas (“Luis de” 17). En la primera secuencia que es la más larga ya que cuenta con 280 versos, la voz lírica, guiada por Melpómene, se encarga de “rescatar del olvido lo ocurrido” (Chang-Rodríguez 174) a los hermanos Ávila e implora justicia divina. La voz de la viuda de uno de ellos marca la segunda secuencia del poema en la que esta mujer encarna la tragedia y “no habrá de conformarse con la esperanza de la justicia divina —que sabe favorable a los Ávila—, sino que exigirá una reparación terrena inmediata” (“Luis de” 22). Así, como Chang-Rodríguez señala (174), la viuda utiliza el único recurso que tiene para vengar la deshonra de su marido, la palabra:

---

<sup>3</sup> Conviene señalar que un romance es una composición poética de extensión variable que está escrita en versos octosílabos y tiene una rima asonante en los versos pares (Baehr 206).

“¡Oh, Alonso de Ávila! ¿Quién  
con impiedad tan sangrienta  
separó la dulce unión  
que en tan finos lazos era  
de nuestro amor la bisagra?  
¿Cuál fue la mano que, fiera,  
con despiadado impulso  
tiñó el acero en sus venas?  
¿Cuál fue el aleve tirano  
que con villana fiereza  
salpicó el cuchillo limpio  
con tiernas púrpuras muertas?  
¿Cuál fue? ¡Oh malhaya el golpe,  
el brazo tirano muera!  
Una víbora de lumbre  
con veneno de centellas  
la región del aire vibre,  
porque a sus ímpetus muera.  
Un rayo, porque a su golpe  
impulsos y vida pierda” (291-310)

Aquí podemos sostener lo que dijo Octavio Paz: “el romance no es patriótico: expresa los agravios de un grupo” (*Sor Juana* 81). Además, nos gustaría subrayar que al retomar en verso unos acontecimientos que ya habían sido

narrados un siglo antes por los historiadores de la época, el poeta les da dimensiones míticas. Así, este romance es proyectado como un grito que defiende la postura de los criollos, a través de los hermanos Ávila, ante la corona española que constantemente los ningunea (Foster 57), entre otras cosas, dejándolos fuera de altos puestos administrativos de la colonia.

Por último, todavía en relación a lo que se puede extraer de la vida de un autor de su obra, resulta interesante mencionar un evento que Serna saca a colación en el marco de un conflicto que duró de 1641 a 1647, entre el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza y la Compañía de Jesús, en relación a la donación de una hacienda a los jesuitas en Veracruz y la oposición de la diócesis poblana por la pérdida de diezmos que este asunto implicaba:

La disputa —que debe de haber conmovido a la sociedad novohispana como si se tratara de un cisma— siguió su curso con un fuego cruzado de libelos y acusaciones desde los púlpitos. No sólo se trataba de un pleito entre clero secular y regular —lo que por sí solo representaba un peligro para la estabilidad colonial— sino una verdadera crisis que dividió a las autoridades civiles. (Serna 10)

En este contexto, lo que sucedió hacia el final del conflicto, en palabras del cronista Guijo citado por Serna, es que en el cementerio de la catedral de Puebla “amaneció borrado un letrero grabado en la cruz en que se decía cómo a devoción del señor Arzobispo se había hecho aquella obra: fue el borrarlo con inmundicias” (11). El comentario de Serna sobre este evento es el siguiente:

El detalle nos parece importante no sólo porque aquella cruz manchada y hedionda es un emblema involuntario de la Iglesia novohispana en el siglo XVII, sino porque muestra la eficacia propagandística de la violencia subterránea en la época colonial. En una sociedad como la novohispana, donde la opinión está confiscada por las autoridades, la agresión anónima aspira siempre a confundirse con una fantasmal “voz del pueblo” a la que los grupos en pugna apelan abierta o

de preferencia embozadamente para revestir su causa con un ropaje de autoridad moral. Sandoval Zapata, formado en ese ambiente y apasionado participante en las rencillas políticas de su tiempo, conocía este recurso y lo manejó con destreza en la *Relación fúnebre*. (Serna 11-2)

En este romance el poeta novohispano se apropia de esta “voz del pueblo,” pero no para él sino para todos los criollos...para el grupo, y la reviste de una gran autoridad moral como lo podemos apreciar en las dos secuencias de versos siguientes:

En sollozos y gemidos  
 todo México lamenta  
 esta temprana desdicha  
 esta lástima muerta. (209-12)

A la lástima común,  
 con el vulgo la nobleza  
 si tristes lágrimas vierten,  
 de ardientes suspiros pueblan  
 la muda región del aire. (239-43)

De esta manera, a través de los diferentes aspectos de “Relación fúnebre” que hemos señalado hasta aquí y que son capaces de dar cierta luz sobre la vida de Sandoval Zapata, podemos decir que queda claro que nos encontramos ante un poeta criollo de la Nueva España con plena conciencia de su pertenencia a un grupo social específico y orgulloso de ello. Esta situación

es patente a lo largo del romance y queda plasmada a través de los hermanos Ávila que en este caso son “los criollos” por antonomasia:

En su metrópoli insigne,  
de la América cabeza,  
dos caballeros vivían  
de grandes, ilustres prendas,  
hijos de dos capitanes  
que en las huestes más sangrientas  
con el valor de su acero  
dieron vida a sus proezas. (37-44)

Ahora veremos lo que dicen sus biógrafos.

Fue hasta el año de 1986 cuando Ignacio Osorio Romero aportó por primera vez información sustanciosa sobre la vida del poeta novohispano en el trabajo que tituló “Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios.” Después, en 1996, Arnulfo Herrera retoma esta biografía en *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata. La tradición literaria española* donde completa algunos datos y discute otros. A partir de la información dada por Francisco de Florencia (1688), José Mariano Beristáin de Souza (1816), Félix de Osores (1904), Méndez Plancarte (1943) y por el mismo Osorio, y con base en documentos del Archivo General de la Nación y del Archivo de Notarías de la

ciudad de México, Herrera confirma lo que ya había aclarado el último de los autores mencionados, que Luis de Sandoval Zapata pertenece a la aristocracia criolla (Herrera 22). Herrera cita uno de estos documentos (ya referido por Osorio en su trabajo), que dice en relación a la familia del poeta lo siguiente: “[L]os susodichos fueron de conocida calidad de sangre y nobleza y por tales fueron tenidos y reputados, ejercitando ejercicios y ocupaciones honoríficas en las repúblicas en donde asistieron como es público y notorio, pública voz y fama” (Osorio 2). El padre del poeta, Gerónimo de Sandoval, fue el menor de once hermanos cuyos progenitores fueron “el doctor don Luis de Villanueva Zapata —hijo del oidor don Luis de Villanueva—” (Herrera 23) y doña Mariana de Alarcón y Sandoval. Osorio menciona que don Gerónimo contrajo matrimonio con doña Bernardina de Porras hacia 1617 y Herrera añade que “consta en [...] el ‘Libro 4 de amonestaciones de españoles (1634-1640)’ del Sagrario Metropolitano, que Luis de Sandoval Zapata fue hijo legítimo de Gerónimo de Sandoval [...] y de doña Beatriz de Porras” (24).<sup>4</sup>

La fecha de nacimiento exacta del poeta sigue siendo un misterio; Herrera explica que don Gerónimo y doña Beatriz:

tuvieron dos hijos, uno nació en 1618 y otro en 1620, sin que hasta la fecha podamos especificar si Luis era el mayor o lo era Mariana. Los niños fueron bautizados con los nombres de los abuelos paternos y por esa razón, tomando en cuenta la existencia de tantos parientes y la manera desordenada de usar los apellidos en aquellos años, no es difícil perderles el rastro entre los numerosos homónimos. (24-5)

De aquí que todos los autores que, con anterioridad, han hablado o citado algún asunto en relación a la vida o la obra de Sandoval Zapata nunca hayan

---

<sup>4</sup> Aquí es importante señalar que con base en los documentos del Sagrario Metropolitano, Herrera “corrige” el nombre de pila de la cónyuge de “Bernardina,” que menciona Osorio, a “Beatriz.”

podido especificar la fecha de su nacimiento.<sup>5</sup> El lugar de este también ha estado envuelto por la bruma. Hasta el trabajo de Osorio, siempre se pensó que el poeta había nacido en la ciudad de México debido al uso que hizo Beristáin de Souza del adjetivo “megicano” (*sic*) refiriéndose a Sandoval Zapata (Herrera 29). No hay que olvidar que México no sólo era la ciudad más importante de un vasto virreinato, el de la Nueva España, sino también la capital del reino del mismo nombre. La idea de que el poeta había nacido en esta ciudad no se desmintió, sino que se fortaleció a principios del siglo XX cuando Félix de Osorio asume esta misma urbe como el lugar de su nacimiento por el hecho de ligar su residencia a la de su tío paterno, “Pedro de Sandoval (o Pedro de Villanueva), quien al parecer, mientras vivió, fue protector de su sobrino” y que, además, se desempeñó como canónigo de la Catedral Metropolitana (Herrera 23).

En el testamento<sup>6</sup> efectuado por el doctor Luis de Villanueva —abuelo de Sandoval Zapata— consta que el padre del poeta murió entre “enero y junio de 1622” y que por esta razón don Luis “refería el mayorazgo a favor de sus pequeños nietos huérfanos” (Herrera 25). Además: “Según parece, por los datos extraídos del proceso descrito por Ignacio Osorio, la joven familia residía entonces en Guadalajara. Al menos la viuda se presentó a un requerimiento judicial en febrero de 1625 en el que se la calificaba de ‘vecina de esta ciudad’” (Herrera 25). Con base en esta información, Osorio empieza a sospechar que Sandoval Zapata no nació en la ciudad de México: “le parecía poco probable [...] que una viuda con dos hijos viajara a una ciudad extraña, lejos de los familiares que podían protegerla” (Osorio 2). Lo que sí resulta verosímil para explicar la presencia de esta familia en Guadalajara, es que Pedro de Sandoval,

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, este es el caso de las diferentes historias literarias revisadas para este trabajo que se citan en la bibliografía final.

<sup>6</sup> No me fue posible encontrar la fecha de este documento.

cuñado de la viuda, que por entonces era chantre de la catedral de la ciudad, se hubiera hecho cargo de sus sobrinos (Osorio 2).

Herrera localizó en el Archivo del Sagrario Metropolitano (“Libro 4 de amonestaciones de españoles, 1634-1640”), el dato preciso del lugar de nacimiento del poeta:

Efectivamente, el 30 de noviembre de 1639 se empezaron a correr las amonestaciones para que don Luis de Sandoval Zapata, natural ‘de la Villa de Colima, obispado de Mechoacán’, e hijo —como hemos dicho— ‘de don Gerónimo Sandoval Zapata y de doña Beatriz de Porras’ contraiga matrimonio ‘con doña Francisca Calderón, natural de la ciudad de Oaxaca, hija legítima de don Juan Calderón y de doña Juana de Çarate.’” (Herrera 28)

Estos datos si bien confirman las sospechas de Osorio sobre el lugar de nacimiento del poeta rechazan la hipótesis que había formulado y que estipula que este podría haber nacido en Guadalajara (Osorio 2). Aquí resulta importante señalar que es mucho más probable que la viuda haya recorrido, con sus dos hijos, la menor distancia que separa a Colima de Guadalajara que la que existe entre esta y la ciudad de México, buscando el apoyo del familiar más cercano: Pedro Sandoval, su cuñado. Además, parece plausible que eventualmente, el poeta, su madre y su hermana se hayan mudado a la ciudad de México siguiendo al que parece haber sido su protector que pasó a disfrutar de una canonjía de la Catedral Metropolitana.

En lo que corresponde a los estudios de Luis de Sandoval Zapata, Herrera menciona que posiblemente haya asistido al Colegio de Santo Tomás de Guadalajara así como afirma que en 1634, gracias a Félix Osoreo, “nuestro

poeta vistió la beca de seminarista en el Colegio de San Ildefonso de la ciudad de México” (26). Sabemos por el “Advertimiento” del *Panegírico a la paciencia* escrito por el mismo Sandoval Zapata que nunca tomó los hábitos clericales: “Y si porfiaren los que no estudian que no se pudo arribar a estos pensamientos con el hábito lego cortesano, se responde que las almas no son de capa y espada para las noticias” (Sandoval 142).

Hacia 1640 Sandoval Zapata dejó el Colegio de San Ildefonso. Poco después contrajo nupcias con Francisca Calderón con la que estuvo casado hasta el 21 de agosto de 1667, fecha en la que enviudó.<sup>7</sup> Los nombres de cinco de sus seis hijos (se desconoce el nombre del quinto) fueron, en orden cronológico, Gerónimo, Francisco, Ana, Luis Manuel y Pedro Domingo. Todas las actas bautismales se encuentran en el Archivo del Sagrario Metropolitano aunque no aparece el nombre del quinto hijo en el documento (Herrera 28-31).

Luis de Sandoval Zapata murió el 29 de enero de 1671 (Calleja 97) en la ciudad de México aquejado por problemas económicos: las ganancias provenientes del ingenio azucarero<sup>8</sup> que tenía de familia en Tlatizapán, entre las ciudades de Cuernavaca y Taxco (Olivares 92), fueron disminuyendo a lo largo de su vida.

Existe un gran vacío en relación al quehacer cotidiano de nuestro poeta. Se sabe que tuvo “una intensa actividad literaria” (Herrera 31) que lo llevó, entre otras cosas, a participar en múltiples certámenes poéticos. Del resto, por ahora, sólo nos queda suponer que tuvo una importante participación en las

---

<sup>7</sup> No se conoce la fecha exacta de la boda pero Herrera calcula que no fue después de 1642 (28).

<sup>8</sup> Es necesario señalar que a las plantaciones de azúcar en México se les llama “ingenios.” De aquí surge el juego de palabras que Ignacio Osorio Romero utiliza en el título de su trabajo sobre la vida del poeta: “Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios.”

tertulias de la época y que su cada vez más estrecha situación económica, pudo haber sido la causa que lo llevó a escribir teatro buscando en las representaciones de sus obras, un sustento.<sup>9</sup> Este vacío es lo que le permite a Enrique Serna convertir a Sandoval Zapata en un personaje de su novela *Ángeles del abismo* (2004). En ella, el poeta conserva muchas de las características del personaje histórico, como el hecho de ser escritor y dramaturgo, pero también es presentado como un empresario teatral que, ante el declive de su ingenio azucarero, trata de salir adelante con su propia compañía dramática.

La producción literaria conocida de este poeta novohispano consta de 34 sonetos, tres décimas, dos romances y un texto en prosa (Beristáin 55). Uno de los romances es “Relación fúnebre” del que ya hablamos al inicio del capítulo. El otro es uno dedicado a la Virgen: “Un romance a María inmaculada.” De este poema Herrera dice que muestra “gran ‘ingenio’ para las asociaciones que a primera vista parecen inconexas” y que cultiva “los símbolos de la trascendencia” (36-37). De las décimas, dos siguen del soneto dedicado al arzobispo Feliciano de la Vega y la última, a su vez, también acompaña a otro soneto, este en honor a Francisco Cochero Carreño. De estas composiciones, Herrera destaca la presencia de una de las características fundamentales de la poesía de Sandoval Zapata: “el gusto por la paradoja y el conceptismo grave en que se deleitaba su intelecto” (33).

El poeta novohispano “por mucho tiempo [...] debió su renombre a un soneto dedicado a la Virgen de Guadalupe, ‘A la transubstanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de Nuestra señora de Guadalupe’” (Chang-Rodríguez 172). Este se caracteriza por “la asociación de una ave mitológica

---

<sup>9</sup> Diremos algunas palabras de la producción dramática de Sandoval Zapata más adelante.

como el Fénix con el milagro del Tepeyac, cuando ocurrió la metamorfosis de las rosas en la figura de la Guadalupana” (Herrera 37).

En su trabajo sobre Sandoval Zapata, Herrera menciona otro soneto, este poco conocido, que José Pacual Buxó ya no pudo incluir en la edición de las obras del poeta. “Se trata del único soneto preliminar que lleva el libro de Juan Francisco Montemayor de Cuenca, cuyo título es *Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres...de Aragón...*” (43-4). A continuación reproducimos el poema:

De el general<sup>10</sup>

Don Luis de Sandoval Zapata

Al avthor

Soneto

Ingenio grande, espíritu valiente,  
Aragón a tu estudio ha merecido,  
haber a lo inmortal amanecido  
árbitro, de las luces de su oriente.

Villano olvido, y fúnebre occidente  
el que nació esplendor esclarecido  
borra, mas de tu pluma defendido

---

<sup>10</sup> Herrera explica que el hecho de que aquí se llame “general” a Sandoval Zapata “Seguramente se debe —siguiendo al *Diccionario de autoridades*— a su reconocida condición intelectual que, en un momento dado, era capaz de disertar con maestría en los más diversos asuntos del saber humano” (45).

hoy tanto timbre resucita ardiente.

Sus privilegios Aragón blasona,  
siendo glorioso Fénix de la llama  
de el ardor elocuente de tu historia.

Tu pluma es laurel de su Corona,  
tu tinta es el carácter de su rama,  
y tu voz el clarín de su memoria.

Herrera comenta que si bien este poema “es típico de Sandoval Zapata y no sólo por la obstinada presencia del simbólico Fénix [...] desgraciadamente no pasa de ser un panegírico como los muchos que se escribieron en la Nueva España” (44-5).

Los 29 sonetos restantes son tomados como una unidad desde que Pascual Buxó los publicara en el apéndice de *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)* en 1975. Si bien estos poemas “debieron tener un contexto muy específico y que tal vez formaban parte de un conjunto mayor de apuntes destinado al ejercicio de las letras humanas y divinas a que, por necesidades pedagógicas, fueron tan afectos los discípulos de san Ignacio de Loyola —adaptadores modernos del *enarratio poetarum*” (Herrera 18), no se puede considerar que pertenezcan a un solo tema.<sup>11</sup> Pascual Buxó propone la siguiente clasificación que tomamos del trabajo de Herrera:

---

<sup>11</sup> Un punto interesante que subraya Herrera es el hecho de que los sonetos de Sandoval Zapata que conocemos llegaron a nosotros gracias a los jesuitas que los conservaron (18).

Son tres los tipos de imágenes a las que primordialmente se refiere la serie de sonetos copiados —con frecuentes errores, no siempre susceptibles de atinada corrección— por los alumnos de las escuelas jesuíticas: la primera se relaciona con el espejo en forma de calavera y con el reloj de flama (el velón que, al consumirse, ilumina y marca el paso del tiempo); la segunda, con diversas clases de aves (desde el humilde pajarillo hasta la ‘garza remontada’) y la tercera —que se desarrolla en una serie de doce sonetos— se centra en la rosa y la azucena paradigmáticas. Todas esas imágenes se encierran en una sola y obsesiva lección: el desengaño de la vida. (Herrera 19, nota 22)

Por su lado, Octavio Paz opina que los sonetos de Sandoval Zapata hacen “pensar en Quevedo pero en un Quevedo en el que los más violentos claroscuros se hubiesen transformado en una suerte de armonía visual” (*Sor Juana* 81). Palabras, estas, que nos remiten a las anteriores de Méndez Plancarte: “Don Luis [Sandoval Zapata] se enlaza al más alto Quevedo” (liv).

La única obra en prosa conocida de este autor es *Panegírico a la paciencia* aunque sabemos por su prólogo (“Advertimiento”) que escribió otras: *Misceláneas castellanas*; *El político Tiberio César*; *Elogio de la novedad*; *Panegírico de Orígenes*; *El Epicentro cristiano*; *Quaestiones selectae*; *Examen Varitatis*; *De magia y Doctrina gentium haereticorum* (Sandoval 2005: 142). De esta obra, María del Carmen Millán, en relación a Quevedo, sostiene que “sus afinidades se aprecian [...] tanto en su forma conceptuosa como en la permanente presencia de la muerte, y en la onda solemnidad de lo trágico” (87). Por su lado, Blanco, que difiere del comentario anterior, opina que la pérdida de “la prosa barroca [de Sandoval Zapata] [...] no es mucho de lamentar si se parecía a la que sobrevivió, *Panegírico a la paciencia* (publicada en 1645), a la que se compara desmedidamente con el estilo de Quevedo, cuando a lo más representa el de

Gracián: un conceptismo mecánico soso, de recetario” (35). Además, añade que este texto “no debe considerarse un texto filosófico, sino una prosa ceremonial en clave” (Blanco 37), a la que el poeta “le busca [...] armonías de verso, y no pocas de sus caídas se deben, probablemente, a que perseguía consecuencias más sonoras que mentales” (Blanco 37).

Para terminar con los escritos de Sandoval Zapata es necesario mencionar qué se sabe de su obra dramática gracias a los archivos de la Inquisición, donde figura un reporte en el que el poeta informó haber compuesto dos autos sacramentales, *Los triunfos de Jesús sacramentado* y *Andrómeda y Perseo*. Se refirió además a la representación de su comedia, *Gentil hombre de Dios*, para unas fiestas de *Corpus*, y a la de sus dos comedias sobre la ilustre virgen y mártir santa Tecla. Este informe es de principios de 1660 cuando pide permiso a la Inquisición para representar su comedia *Lo que es ser predestinado* (Poot 219). Este permiso le fue denegado (Herrera 39).

Hasta aquí hemos revisado algunos aspectos de la vida de Sandoval Zapata a través de las crónicas de sus biógrafos y de algunos elementos de su obra. Ahora nos abocaremos a ocuparnos de la creación artística, es decir de esa parte de la obra de un escritor que no se puede explicar tan sólo desde su experiencia vital; nos centraremos en lo que Paz describe de la siguiente manera:

Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente a la obra y la obra tampoco explica a la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras. (*Sor Juana* 19)

## Capítulo dos

### Contexto

Para poder acercarnos a la obra de Sandoval Zapata es necesario situarla en el tiempo y en el espacio. Esto se debe — como dice el crítico literario René Wellek— a que “la literatura se produce solamente dentro de un contexto social, como parte de una cultura, en un medio ambiente” (177). De estas palabras José Pascual Buxó comenta: “toda obra literaria [...] está necesariamente enraizada en una tradición lingüística y en una concreta realidad social” (*Arvo* 33). Ahora bien, en el caso de nuestro poeta, si la tradición es la española, la realidad social virreinal ya no es la peninsular ya que su organización en un espacio diferente crea otra realidad. Así, al español nacido en América, como apunta Fernando Benítez, “lo circunda desde el principio un ambiente de elementos y motivaciones gestados en otra circunstancia” (94); situación que lleva —parafraseando a Solange Alberro— al español americano a dejar de ser un español europeo (17).

Aprehender esta situación es, también, entender el papel que tuvo la monarquía española en la formación de la cultura virreinal. El Nuevo Mundo es el heredero, entre muchas otras cosas, de las múltiples tensiones sociales que se vivían en España, de forma específica, y en Europa, de manera general. Estas se pueden considerar como uno de los resultados de los pasos de la Edad Media al Renacimiento y, después, a la Época Barroca. Además una de las causas de estas tensiones puede ser el choque que se da entre una forma de gobierno que quiere conservar un funcionamiento “medieval” y el surgimiento de una forma de pensar que se opone a esta. Así, si bien la Nueva España no

era la metrópoli, todos los modelos de gobierno —en un sentido particular— así como la mentalidad y su consecuente manera de aprehender el mundo —en un sentido amplio—, fueron “trasplantados”, como así lo dice Paz, desde la península a las nuevas tierras.

El funcionamiento de la forma de gobierno de la monarquía española es percibido por algunos autores como medievalizante —este es el caso de Guido Mopurgo-Tagliabue, citado por José Antonio Maravall (76)— porque, principalmente, busca restablecer un orden en el que se mantengan las existentes prerrogativas aristocráticas, así como que se reinstauren las que se han perdido. Otro autor que habla de las características medievales de la monarquía española del siglo XVII y de su afán por mantener al Nuevo Mundo lejos de las turbulencias europeas es Irving A. Leonard para el que, en tierras americanas, “las diferencias raciales, lingüísticas y culturales dividieron los elementos de una sociedad feudal en que una pequeña minoría europea estaba gobernando, como una aristocracia, a la gran masa [...] de naturales” (*La época* 58).

Por otro lado, para Maravall, la monarquía española del siglo XVII es absolutista porque busca conservar un orden que se ve constantemente amenazado por los sucesivos cambios económicos y sociales. Esta forma de gobierno es una de las respuestas que emplea el grupo en el poder para responder a las crisis que se derivan de dichos cambios y que, además, para este mismo autor, está íntimamente ligada con lo que él llama “la cultura del Barroco.” Para explicar esta cultura, que para él se deriva de circunstancias históricas específicas, Maravall señala la importancia que tuvieron en su surgimiento tanto las crisis económicas como las sociales, su mutua dependencia (las más de las veces) y la dificultad que surge de esta para

catalogar algunos fenómenos como únicamente económicos o únicamente sociales (55). Maravall lo explica de la siguiente manera:

Si las crisis sociales son más largas que las estrictamente económicas —en la medida en que es posible abstraer unas de otras—, la crisis social que tan amenazadoramente se presentó en Europa en las últimas décadas del siglo XVI, y tal vez con más fuerza en España que en otras partes, iba a tener duración suficiente para permitir que coagularan una serie de formas de respuesta que [...] se sistematizarían bajo la interpretación de la que llamamos cultura del Barroco. (61)

Así, la implementación de ciertos recursos para gobernar llevaron a la monarquía absoluta a convertirse en “clave de bóveda del sistema social: estamos ante el régimen de absolutismo del Barroco, en el que la monarquía culmina un complejo de intereses señoriales restaurados, apoyándose en el predominio de la propiedad de la tierra, convertida en la base del sistema” (*La cultura* 71). A partir de este grupo de citas, resulta claro que para Maravall la manera de ejercer el poder de la monarquía española es uno de los elementos formadores de la cultura del Barroco y que algunos de estos elementos llevan a varios autores a percibir en el funcionamiento de esta forma de gobierno intentos por restablecer valores medievales.

Algunas de las tensiones que se viven en la metrópoli —y que constituyen parte de la herencia cultural que se exporta a tierras americanas— se derivan de una forma de gobierno que se basa en el paradigma escolástico de la explicación del mundo y de un entendimiento renacentista de este que va

surgiendo en los individuos de la época.<sup>12</sup> De la escolástica Leonard dice lo siguiente:

La premisa básica del escolasticismo es que Dios es la fuente de toda la verdad, y que, según su sabiduría, esta verdad, o porciones de ella, han sido divinamente reveladas a individuos escogidos como agentes humanos de transmisión. Sus escritos son el producto de la revelación y por lo tanto constituyen la autoridad suprema de todo saber. Como productos de la inspiración divina, los Escritos de los Padres de la Iglesia constituyen la más alta autoridad, y se considera que constituyen en sí mismos la refutación de todos y cada uno de los argumentos presentados por la razón humana. (*La época* 49)

La premisa de Dios como centro del universo, que muestra la cita precedente, resulta un problema para el individuo cuya forma de pensar ha cambiado. El centro de gravedad se ha desplazado:

El pensamiento moderno se inicia cuando el hombre deja de verse desde la totalidad del ente que lo abarca, para ver la totalidad del ente desde el hombre. Ya no se contempla sólo como una creatura con un puesto singular al lado de las otras, bajo la mirada ecuánime del dios, sino como un sujeto que reconoce el sitio de las demás creaturas en el todo y elige para sí su propio puesto. (Villoro 86)

Así nos encontramos ante un nuevo hombre definido por su innovadora manera de acercarse al mundo, de pensarlo; y que además se vuelve, entonces,

---

<sup>12</sup> Es importante no asimilar escolástica a filosofía medieval: “ésta contiene muchos elementos, entre ellos las tendencias místicas, que no pueden identificarse sin más con la filosofía escolástica” (Ferrater 1060). Esta asimilación puede explicar que se tome un gobierno basado en la escolástica como un gobierno medievalizante.

la medida de todas las cosas y adquiere un papel activo —y por lo tanto propio— en su manera de interactuar con su entorno. En esta situación donde el hombre toma un papel protagónico, Maravall pone de relieve la importancia del surgimiento de lo que él llama *hombre barroco* y que coincide con el surgimiento del hombre moderno. Para este autor, el hombre barroco es un hombre que ya se encuentra inmerso en la modernidad, porque se hace a sí mismo a través de sus acciones (349), gracias a la libertad de elección que tiene para conducirse (353).

En este contexto, a causa de las tensiones que se viven en Europa, en general, y en la península ibérica, en particular, la monarquía española trata de sacar ventaja de la situación geográfica apartada del Nuevo Mundo aislándolo lo más posible de las influencias perturbadoras que pudieran cruzar el océano, especialmente de las fricciones que se derivan de una forma de gobierno que puede empezar a parecer anacrónica dado el cambio en la manera de pensar. Así:

En los reinos del Nuevo Mundo se conservó el pensamiento tradicional debido a lo remoto de la turbulencia europea y al sólido patrón de una sociedad en que su pequeña minoría blanca gobernaba grandes núcleos de indios [...]. Sin embargo, la *intelligentsia* de las Indias Españolas estuvo mucho menos aislada del mundo cambiante y de las ideas revolucionarias de Europa de lo que a menudo se supone, y varios intelectuales nacidos en América durante el curso del siglo XVII mostraron un conocimiento sorprendente del pensamiento europeo de la época.<sup>13</sup> (Leonard, *La época* 48)

---

<sup>13</sup> Dos ejemplos de intelectuales nacidos en tierras americanas que Leonard menciona en su obra son los de Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.

La justificación ideológica del ejercicio del poder por parte de la monarquía española radica en que esta se erige como la defensora de los valores representados por la Iglesia Católica Romana ante las crecientes amenazas de las nacientes Iglesias Protestantes. Más allá del ámbito europeo, sobre este asunto, en su libro *The First America*, David Anthony Brading comenta sobre un pasaje de una obra de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655) —que en su época ya era reconocido como el jurista más competente en leyes de la colonia (Brading 255)— lo siguiente:

Nowhere was the imperial ethos which animated the servants of the Catholic monarchy more clearly stated than in the opening pages of *Política Indiana* where Solórzano boldly affirmed that the Spanish empire in the New World did not spring from mere human endeavours or from the accidents of discovery and conquest: instead, it derived from the providential design of God the Almighty, absolute Lord of the Universe, who had chosen Spain from amidst the nations of Christendom to bring the gift of the Catholic faith to the Natives of the New World. [...] He recalled that at the very moment that Luther had led the Northern peoples of Europe into heresy, Spanish forces, assisted by apparitions of Santiago and the Virgin Mary, had conquered the new lands for the Church. (216)

Para entender el alcance de lo que esta cita afirma, es necesario contextualizarla a partir de “la concepción universal, progresiva y providencial de la historia que había elaborado el cristianismo” y que le permitió a la monarquía española enfrentarse “al imprevisto descubrimiento de nuevas tierras, y al no menos previsible contacto con civilizaciones hasta entonces ignoradas” (Florescano, *Memoria* 276). Enrique Florescano lo explica de la siguiente manera:

La idea cristiana de la historia [...] apoyó la expansión imperial del poder español, infundiéndole un sentido providencial y mesiánico. La Iglesia cristiana medieval se consideraba universal, pero antes de la era de los descubrimientos la cristiandad estaba confinada a una parte muy pequeña del mundo. El efecto poderoso de los descubrimientos de los siglos XV y XVI abrió por primera vez la posibilidad de expandir la cristiandad por todo el mundo y cumplir con las aspiraciones universales de la Iglesia. Y entre todas las naciones de la cristiandad, pocas como España vivieron tan intensamente el privilegio de sentirse predestinadas a realizar ese ideal que los cristianos veían enunciado en las Sagradas Escrituras. El descubrimiento de tierras ignotas y la conversión de pueblos paganos parecieron a los españoles un signo claro de la misión providencial que Dios le había señalado al pueblo escogido. (276-7)

Además del aspecto religioso ideológico que se muestra en las citas precedentes, la importancia que tomaron para la monarquía española las nuevas tierras americanas también queda reflejada en el hecho de que desde un punto de vista administrativo, reciben el mismo tratamiento que cualquier otra región sujeta a la dominación de la monarquía: “Nueva España era otro de los reinos sometidos a la corona, en teoría igual a los reinos de Castilla, Aragón, Navarra o León” (Paz, *Sor Juana* 36);<sup>14</sup> “The kingdoms of Spanish America figured constitutionally as overseas provinces of the Crown of Castile” (Brading 213).

---

<sup>14</sup> Octavio Paz sostiene que aunque el término que se utiliza usualmente para referirse a Nueva España es el de “colonia”, este no es apropiado ya que “el principio que regía su existencia [la del reino de Nueva España] no era el que define a una colonia, ni en el sentido tradicional de la palabra ni en el de los siglos XIX y XX” (36). “En su acepción original, la palabra designa el establecimiento —pacífico o violento— en un territorio ajeno de un grupo que viene de otro país. Los recién llegados desalojan a los nativos —a veces los exterminan— pero no se constituyen en una entidad independiente sino que conservan sus lazos políticos y religiosos con su patria de origen” (35). En Nueva España no hubo desalojo o exterminio de los nativos sino que fueron integrados al sistema de producción, principalmente, a través de la encomienda. “Hoy se llama ‘colonia’ a todo territorio dependiente, semidependiente o, incluso, sometido a la influencia de una gran potencia” (35).

Dentro de este marco y con la idea de mostrar la relación directa que se establece entre los criollos —grupo del que Sandoval Zapata forma parte— y la cultura del barroco, retomemos lo que Maravall dice de esta, por un lado, y, por el otro, la relación que Paz establece entre este grupo y su particular expresión estética que, indudablemente para él, está íntimamente ligada al Barroco.

Para Maravall, el Barroco es “un concepto histórico” que “comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650. Si esta zona de fechas está referida especialmente a la historia española, es también, con muy ligeros corrimientos, válida para otros países europeos” (*La cultura* 24). Si bien en esta cita el autor se refiere particularmente a España en un momento histórico específico y sugiere la presencia del Barroco en otras regiones del mismo continente, podemos añadir que este también llegó al Nuevo Mundo gracias a un proceso de transferencia cultural: “The Baroque finds itself among the cultural paradigms imported from Spain to the new colonies. In this cultural transfer, the Spanish version came into contact with non-European cultures and underwent certain transformations, thus becoming the *Barroco de Indias*” (Moser 19).<sup>15</sup> Un ejemplo de esto son los siguientes versos de “El soneto guadalupano” de Sandoval Zapata:

Más dichosas que el Fénix morís, flores;  
que él, para nacer pluma, polvo muere,  
pero vosotras para ser María (126);

---

<sup>15</sup> Entendemos como Barroco de Indias las manifestaciones culturales que se dieron en el espacio de lo que hoy es Hispanoamérica (Brasil incluido) derivadas de la transferencia a la que se refiere Walter Moser en la cita.

donde se aprecia la transformación que sufren algunos elementos del modelo europeo<sup>16</sup> en la comparación que se establece entre “la metamorfosis de las rosas en la imagen de la Virgen con la del fénix” (Paz, *Sor Juana* 66). Más adelante, en el presente trabajo, veremos más muestras de estas transformaciones en otros poemas de Sandoval Zapata.

Así, a partir de lo expuesto en el párrafo precedente, y retomando algunos elementos hasta aquí tratados en este mismo capítulo —siempre teniendo en cuenta la relación entre los criollos y el barroco novohispano (Paz, *Sor Juana* 85) —, podemos decir que para Maravall el Barroco es la respuesta cultural —del grupo en el poder en primera instancia y que implica a la sociedad en su conjunto— dada a la profunda crisis social europea de finales del siglo XVI. Esta respuesta, que se desarrolló principalmente a lo largo de dicho siglo, fue posible gracias al papel protagónico que el ser humano había tomado en su propio devenir a lo largo del Renacimiento (surgimiento del hombre moderno) que lo llevó, dentro de los grupos de poder, a proteger sus intereses ante los cambios sociales derivados de dicha crisis: principalmente, despoblamiento del campo y crecimiento de los núcleos urbanos. Así, adaptando estos cambios a su favor, esta respuesta cultural se caracterizó, de manera general, por estar dirigida a las nacientes masas urbanas con el afán de conservar los privilegios de la monarquía española.

La colonización del Nuevo Mundo, implementa los paradigmas peninsulares al otro lado del Atlántico. Así, la respuesta cultural a la profunda

---

<sup>16</sup> En este caso, el modelo europeo es el de la *Imitatio* renacentista donde los poetas trascienden los cánones clásicos creando a partir de la imitación: asumen las reglas para transgredirlas, acatan los modelos para superarlos, llegan a la originalidad a partir de paradigmas claramente preestablecidos (Lázaro 91-7). En estos versos resulta clara la refuncionalización del mito clásico del Ave Fénix.

crisis social europea —y española particularmente—, que es el Barroco mismo, llega a tierras americanas.

Parte de esta respuesta cultural —como ya se ha sugerido en este trabajo— se aprecia en la dureza con que la monarquía española del siglo XVII intenta gobernar todo su imperio (metrópoli y colonias). Con este afán, la Corona desarrolla una serie de estrategias para conservar y consolidar su poder. En este caso, conservar significa imprimir y fijar en la mente de las personas una imagen de la sociedad en la que se sigan unas creencias, unas aspiraciones y unas pautas de comportamiento que se conviertan en comunes y que respondan a los intereses preestablecidos del grupo en el poder (Maravall, 268).

Una de estas estrategias es el acotamiento de las libertades individuales al fomentar lo novedoso en ámbitos que no se consideran peligrosos para el poder establecido:

En esos terrenos en los que ni políticamente ni intelectualmente resultaba peligroso, había que dejar las puertas abiertas a la novedad, había que hacer mucho ruido en torno a ella para atraer la atención de las gentes y, en esos terrenos, había que extremarla para saciar el apetito de la misma: la irrupción de extravagancias en poesía, en literatura, en arte, etc., compensa la privación de novedad en otras partes. Así pues, el virtuosismo de la novedad, característicos del Barroco en los campos en los que aquélla no posee fuerza corrosiva, se explica por unas motivaciones sociales muy directas. (Maravall, 291-2)

Por esta razón, el Barroco “se declara muchas veces innovador” con el propósito de “precisamente mejor controlar todo movimiento de esa última naturaleza, en su dirección y en sus límites” (Maravall, 291). En particular, sobre el mundo del arte y las letras Maravall nos dice:

El arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas con la libertad del artista y del escritor o de la libertad de los gustos del público al que la obra se destina, se hallan, sin embargo, bajo la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes, que otorgan subvenciones, dirigen hacia un cierto gusto la demanda o prohíben, llegado el caso, ciertas obras. (*La cultura* 163)

Un ejemplo del ejercicio del poder con aquellos que se salían del coto “es el caso de Quevedo, que, no satisfaciéndose con sus ‘rarezas’, con sus novedades o libertades en plano literario, acabó tratando de usar de una libertad en la crítica del gobierno, lo cual no comprendía ya a la esfera de lo permitido, y tuvo que soportar, en consecuencia, su larga prisión” (Maravall, 465).

Dentro de esta libertad dirigida, “el Barroco es también la época de la fiesta y el brillo” (Maravall, 322) y, en el marco de la festividades barrocas, uno de los espacios que se fomentan para la libre expresión artística es el de los certámenes literarios. Estos fueron concebidos como espectáculo, como “justas poéticas”, las cuales, “ya bien entrado el siglo XVII”, verían su carácter espectacular subir “de punto al rodeárseles de una serie de actos, muy poco relacionados de hecho con las justas propiamente dichas aunque lo estuvieran en gran medida con la festividad que éstas celebraban” (Pascual, *Arco* 44). De estas justas proviene la mayor parte de la producción poética de la época — conocida hoy en día— como se deduce de las fuentes de la antología *Poetas novohispanos* de Alfonso Méndez Plancarte:

En ella, la mayoría de los poemas incluidos tuvieron que ser rescatados de una serie de impresos destinados originalmente [...] a

describir “el altar de Nuestra Señora la Antigua” en la Catedral de México, el arco triunfal dispuesto para homenajear a un virrey o las fiestas con las que se celebraron los acontecimientos de la Casa Real; en fin, a dejar constancia de los certámenes literarios con que las órdenes religiosas [...] honraban a la Inmaculada Concepción [...] elogiaban las piadosas hazañas de San Felipe Neri [...] o se congratulaban por la dedicación de un templo más.<sup>17</sup> (Pascual, *Arco* 35)

Un ejemplo de esto son los siguientes versos de María de Estrada Medinilla donde relata la entrada del marqués de Villena a México y que “responden más a imperativos de la vida en sociedad que a una faena literaria consciente de su propia naturaleza y sus intereses” (Pascual, *Arco* 35):

...Era cada ventana  
 jardín de Venus, templo de Diána;  
 y desmintiendo Floras,  
 venciendo Mayos y afrentando Auroras,  
 la más pobre azotea,  
 desprecio de la copia de Amaltea,  
 con variedad hermosa,  
 aunque tuvo también de toda broza.  
 Pintar su bizarría,  
 ni más Flandes habrá ni más Turquía. (citada en Méndez, *Poetas* 43)

Así: “En la Nueva España del siglo XVII —hay que decirlo libremente— la poesía cumple, en crecido porcentaje, una función ancilar: la de difundir dogmas y convicciones oficiales, la de colaborar en la exterior magnificencia de

---

<sup>17</sup> De los poetas que encontramos en la antología de Méndez Plancarte cuyos poemas no fueron escritos en relación a un evento específico, Pascual menciona, entre otros, a Palafox y Mendoza, Matías de Bocanegra, Sandoval Zapata, Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. (*Arco* 38)

una sociedad que —ya lo vimos— cifra su máxima ambición en ser un fiel trasunto de la española peninsular” (Pascual, *Arco* 34).

A raíz del descubrimiento del Nuevo Mundo, la literatura es tan sólo un elemento más en el *continuum* cultural que se crea entre las “dos orillas”: “Las literaturas, como los árboles y las plantas, nacen en una tierra y en ella medran y mueren. Pero las literaturas, también a semejanza de las plantas, a veces viajan y arraigan en suelos distintos. La literatura castellana viajó en el siglo XVI; trasplantada a tierras americanas” (Paz, *Sor Juana* 71-2). Así, en el caso particular de la poesía mexicana sus raíces se encuentran “en ese momento de tránsito del Renacimiento al Barroco que fue el manierismo del siglo XVI. A través de los manieristas Terrazas y Balbuena se realiza el pasaje hacia la poesía barroca” (Paz, *Sor Juana* 75); que escribieron, entre otros, Sor Juana Inés de la Cruz y Luis de Sandoval Zapata.

Esta poesía trasplantada, que tuvo como modelo principal a Góngora (Paz, *Sor Juana* 80), hizo propios “de una manera natural —la estética misma del barroco lo exigía— [...] los elementos nativos [...] por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico” (Paz, *Sor Juana* 84). Esto se desarrolla en el marco de la evidente “conjunción entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco, lo mismo en el campo de la arquitectura que en el de las letras (y aun en otros órdenes, como el de la cocina)” (Paz, *Sor Juana* 85). El resultado es “el acento particular de muchas obras de la época, lo que podríamos llamar ‘criollismo’ del barroco novohispano,” que denota la presencia de particularismos “consecuencia de la universalidad misma de la estética barroca” (Paz, *Sor Juana* 85). La poesía de Sandoval Zapata pertenece a este grupo de obras.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Aquí resulta pertinente retomar unas palabras de Paz que subrayan algunas de las condiciones particulares de los criollos: “Ya he señalado los límites y ambigüedades del patriotismo del criollo, dividido entre su fidelidad al Imperio y su necesidad vital de

En la Nueva España del siglo XVII había, principalmente, dos tipos de poetas: los que escribían dentro del marco de los certámenes literarios y los que lo hacían fuera de este. Los primeros versificaban ciñéndose a estrictas pautas métricas y temáticas:

Forzados en el asunto y en la forma, los versos que los ingenios novohispanos enviaron a concursar en estas “palestras literarias” tuvieron que resultar fatalmente iguales entre sí; estrictamente codificados y prevista su temática hasta en el menor detalle, no pudieron tener —por lo general— mayores cualidades que los de la retórica al uso ni más virtudes que las del ingenio y la técnica a la perfección. Buscaban además sus autores no otra cosa que un premio y un renombre, y si lo primero (cajas, bandejas y hebillas de plata, paños de valor, bejuquillos de oro, sortijas, candeleros, etc.) lo consiguieron con relativa facilidad, lo segundo sólo lo obtuvieron de forma dudosa y pasajera. (Pascual, *Arco* 54)

Esta situación, como señala Serna, “impide reconocer voces personales en el Parnaso novohispano” (29). A pesar de esto, estas voces sí existen y se encuentran en el segundo tipo de poetas, los cuales en algunas ocasiones llegaron a participar en justas poéticas como fue el caso de Sandoval Zapata que lo hizo exitosamente, por ejemplo, en el *Certamen poético que celebró...la Real Universidad de México a la Inmaculada Concepción...*, en 1654 (*Obras* 129n.) o en la *Empresa métrica o certamen de la Inmaculada en la nueva dedicación de Jesús de Nazareno*, en 1665 (133n.).

---

diferenciarse del mundo español, su lealtad de súbdito de la corona y sus sentimientos de justicia y dignidad personal ofendidos por la dominación de la democracia de Madrid” (85).

Para situar a Sandoval Zapata entre los poetas que corresponderían a los de su generación —por así decirlo—, Serna menciona a algunos que, como él, también escribieron fuera de las justas poéticas:

Entre los poetas activos de aquel tiempo que no se limitaron a escribir obras de encargo destacan el Obispo de Puebla, virrey y casi santo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), los jesuitas Matías de Bocanegra (1612-1668), Isidro de Sariñana (1631-1696) y Nicolás de Guadalajara (1631-1683), y un lego que nació, triunfó y murió en España: Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). (30)

Serna destaca de estos poetas (Sandoval Zapata incluido) “su peculiar concepción de la poesía como un repliegue o despliegue del hombre frente al mundo” a través de “un abanico de actitudes en torno a la sensualidad” (30). Situación que muestra al naciente individuo —que sin duda es moderno y barroco— con su particular postura ante las diferentes situaciones de la vida expresando, gracias al lenguaje poético, de forma muchas veces sublimada, su propia experiencia.

En la poesía de Salazar y Torres apreciamos lo anterior en “El baño de Procris,” fragmento de *Zéfalo y Procris*. Aquí el “yo” poético —que funciona como narrador-protagonista— entra en comunión con el paisaje idílico al aprehender lo que ve, interiorizándolo y expresando sus sensaciones a través de sinestesias, propias de un ser atento a su entorno, como la de la imagen final de los siguientes versos:

En un arroyo breve  
cuyo cristal menuda grama bebe,

bien que al nacer, de un risco despeñado,  
 Faetonte de cristal le teme al prado,  
 apenas apliqué el labio sediento,  
 cuando en el agua un leve movimiento  
 escucho, y aplicando los sentidos,  
 a los ojos pasé de los oídos. (citado en Méndez, *Poetas* 130)

A diferencia de lo que sucede en estos versos, otra manera de realzar la sensualidad es privándose de cualquiera de sus manifestaciones. Por esta razón, un modo de acercarse al poema “Pacto con los sentidos” de Guadalajara —a lo largo del cual la misma negación de la sensualidad la pone de relieve— es verlo como una muestra desesperada del Padre en lucha contra el placer de esta tierra. En su recorrido por los cinco sentidos, el poeta dice que lo que los ojos ven “es la basura del suelo”; lo que llega a los oídos es “el canto de la sirenas / [que] es tan fatal como inmundo”; lo que se huele es “los olores profanos / [que] son fútiles, son vanos, / de cosas viles y muertas”; lo único que se saborea es “hiel de dragones y horruras”; y, por último, al tacto le pide: “huye del Infierno” (citado en Méndez, *Poetas* 153). Así, destacando sólo algunos versos del poema, vemos como la privación del placer terrenal efímero lleva al placer celestial eterno donde, en palabras de Serna, “en la resurrección de los cuerpos [se] espera una forma de sensualidad más intensa” (33), es decir sublime:

Ojos míos, que excusáis  
 por Dios el ver, no miréis,  
 [...]  
 Oídos, negaos al mundo  
 [...]  
 Olfato, cierra las puertas  
 [...]  
 Gusto, sólo a lo forzoso

[...]  
 Tacto, si ser regalado  
 con gozo y deleite eterno  
 quieres, huye del Infierno  
 y sé aquí muy recatado:  
 ama el cilicio acerado,  
 aborrece la blandura,  
 que —sembrando de esta suerte—  
 cogerás sólo en la muerte  
 el gozo que sólo dura. (citado en Méndez, *Poetas* 153)

Nos pareció conveniente referir los versos sobre el tacto completos por ser estos la vía principal que se da en el poema para acceder al placer eterno.

A diferencia del poema anterior (“Pacto con los sentidos”) que muestra un camino difícil de seguir para cualquiera, *Canción a la vista de un desengaño* de Bocanegra, sin dejar de ser muy personal, podría destinarse “a servir como texto de cabecera para clérigos demasiado receptivos a los encantos de la naturaleza” (Serna 33). Además, si como dice Serna, Bocanegra es una suerte de poeta oficial, *Canción a...* responde a una de las funciones que la poesía tenía en la colonia y que Pascual Buxó explica de la siguiente manera:<sup>19</sup>

En la producción poética de la Nueva España, las “voces del desengaño” y los “acentos morales” atienden más a servir de apoyo a la práctica religiosa —fijación de los dogmas católicos, repetición hipnótica de las operaciones espirituales que los cristianos han de efectuar para mantener la “salud del ánima”—, que expresar aflicciones más hondas y personales. (*Muerte* 40)

---

<sup>19</sup> Este es también el caso de la composición “Décimas al desengaño de la vida” de Isidro de Sariñana de la que hablaremos un poco más adelante.

Este extenso poema de Bocanegra (272 versos) muestra las tribulaciones de un religioso que contempla desde un mirador la sensualidad encarnada en la naturaleza. En sus dos primeras estrofas, *Canción a...*, describe una atmósfera bucólica que puede ser relacionada con los versos de “El baño de Procris” de Salazar y Torres citados más arriba:

Una tarde en que el Mayo  
de competencias quiso hacer ensayo,  
retratando en el suelo  
las bizarrías de que se viste el cielo,  
[...]  
sale a vistas un Prado  
de flores estrellado  
con tanta lozanía,  
que reta y desafía  
a competir con ellas  
a cuantas brillan en el globo Estrellas.  
[...]  
y el Prado, que se bebe  
en líquidos cristales tanta nieve,  
con más flores se enriza,  
más vario se matiza,  
tributándole en flores  
cuantos al Río le bebió licores. (citado en Méndez, *Poetas* 93-4)

Una vez puesta la escenografía en la que se llevará la acción, sale a escena —por así decirlo— el protagonista:

Esta riqueza viste  
el Prado, cuando triste  
—de miedos abrumado,

el corazón en ansias anegado—  
 a un mirador salía  
 un Religioso que ya no podía  
 a sí mismo sufrirse,  
 según siente de penas combatirse;  
 los ojos arrasados,  
 los pulsos ahogados,  
 pausados los alientos  
 y en el tumulto civil los pensamientos. (citado en Méndez, *Poetas* 94-5)

“La hermosura de la vega que contempla el sacerdote —o seminarista, ya que la *Canción a...* es ambigua en este sentido— sólo aumenta su melancolía, pues invita al goce, y precisamente la causa de su tristeza es saberse condenado a la castidad” (Serna 34). El paisaje, su belleza, es la sensualidad misma que deja “suspensos los sentidos / del todo embebecidos, / de lo que mira el Religioso vive” (*Poetas* 95). Podemos considerar esta sensualidad como arma del demonio tentador y el protagonista en su lucha, a través de la imagen del Jilguero,<sup>20</sup> logra mitigar sus temores al grado de preguntarse “¿de qué me asusta el miedo, / si en el siglo también salvarme puedo?” (97). Para Serna, “Bocanegra tiene en mente al componer *Canción a...* el cuadro psicológico de un sacerdote que ha perdido el miedo a su propio cuerpo” (35). Por esta razón, la función de los versos finales es la de volver a infundirle al sacerdote este miedo: “Que si preso me gano, / de voluntad a la prisión me allano; / y si libre me pierdo, / no quiero libertad tan sin acuerdo” (100).

En este poema nos encontramos con un protagonista que —como buen hombre moderno y barroco que es— se relaciona con el entorno a través de

---

<sup>20</sup> Enrique Serna explica que “Jilguero” está “escrito con mayúscula por ser arquetipo de la libertad, como el Neblí lo es del demonio y el Religioso del alma” (35).

sus sentidos y que, además, es capaz de establecer una estrategia personal ante el alcance de sus propios actos. En este sentido Sema apunta:

Tomar los hábitos se convierte [...] en una medida estratégica de la guerrilla religiosa contra la sensualidad, enemigo difícil de vencer en el campo abierto del siglo. [...] Bocanegra plantea una renuncia por conveniencia y no la fundamenta en una reflexión moral sino —como diría José Antonio Maravall— moralística: el camino de la salvación es una cuestión de cálculo; el sacerdocio no sirve para lograr un mayor acercamiento a Dios sino como salvaguarda contra el peligro que implica la libertad del cuerpo. (35)

En “décimas al desengaño de la vida”, Sariñana advierte sobre el peligro constante al que está expuesto cualquier cristiano de morir en pecado. Si bien desde un punto de vista puramente moral este poema podría tomarse como un instrumento para infundir fervor religioso, desde un acercamiento moralista se resalta la necesidad de arrepentirse a tiempo por lo que el individuo cae en un cálculo constante de probabilidades: morir o no en pecado. Así, nos encontramos ante un hombre barroco —en palabras de Maravall (351) — que necesita estar atento ante las acechanzas de la tentación en la que caerá irremediabilmente, circunstancia que lo obliga a estar arrepintiéndose sin cesar para evitar, así, la condenación:

Si en pecado ayer muriera,  
me hubiera ayer condenado,  
y de tan terrible estado  
hoy librarme no pudiera.  
Que hoy en mi pecado muera,  
ya que ayer no sucedió,

puede ser. Pues ¿cómo yo  
no lloro mis culpas tierno,  
si hoy me libro del Infierno  
y quizá mañana no? (citado en Méndez, *Poetas* 124)

A diferencia de las dos composiciones precedentes, los versos de “Grados del amor divino” de Palafox y Mendoza no son una guía para sopesar las posibilidades de condenación del alma ni una sugerencia de conductas salvadoras a seguir por el católico arrepentido, más por conveniencia que por sentimiento, sino la muestra de una profunda introspección y fervor religioso. Serna señala que esta situación no es tan común ya que “contrasta con el catolicismo de dientes para fuera característico de casi toda la poesía novohispana del [siglo] XVII” (37). En esta composición, el poeta y Obispo de Puebla, que “confesaba escribir por fe” (Serna 38), forma una unión entre la sensualidad y el amor a Dios que lo acerca a poetas místicos como San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. En este sentido, el poema muestra cómo “el alma que anhela el abrazo con su Creador expresa un ‘deseo lleno de impaciencia santa’ que no se sacia con el goce visual del Amado” (Serna 37):

Miro el bien que me provoca  
y como sólo le veo  
y no le gozo, deseo  
que se hagan mis ojos boca. (citado en Serna 37)

La unión se expresa a través de la sinestesia sobre la que descansa la imagen poética.

Además, en relación con la sensualidad que se desprende de los versos de Palafox, es interesante resaltar el uso de ciertas imágenes que fuera de contexto podrían parecer sicalípticas, como se aprecia específicamente en el segundo quinteto del siguiente fragmento:<sup>21</sup>

La sed del todo le apaga  
de los deleites del mundo  
con este vino fecundo,  
y fuera de sí la saca  
dándole un sueño profundo.

El sentido pierde aquí  
con el dulce frenesí  
con que la mete en su centro;  
y cuando más la entra dentro,  
mejor la saca de sí. (citado en Méndez, *Poetas* 63)

De esta forma de expresión poética, Serna apunta: “Pertrechado en su fe, el obispo no combate ni elude sinuosamente la sensualidad: aprovecha las resonancias afectivas de la retórica amorosa para mostrar —de acuerdo a sus fines— que la unión entre el Creador y la criatura es como una síntesis de las más placenteras sensaciones” (38-9). Así, una vez salvada la distancia entre el amante y el objeto de su amor, en esta beatitud surge una nueva forma de sentir:

Aquí del todo se ajusta  
a su Bien, aunque no sabe

---

<sup>21</sup> Aquí el contexto del poema es el siguiente: Dios es el Esposo que la da a beber vinos de su bodega al alma, que es la Esposa, movido por un sentimiento de Caridad.

cómo es tan dulce y süave:  
sólo conoce que gusta  
un gusto que a todo sabe. (citado en Méndez, *Poetas* 63)

El brevísimo recorrido que hemos llevado a cabo hasta aquí por algunos versos de estos cinco poetas que, como ya se señaló más arriba, comparten algunos elementos en la concepción de su poesía con Sandoval Zapata, nos permite tener una idea sobre ciertos aspectos del marco estético y de las circunstancias en que este poeta escribió. La presencia en su obra poética de las tensiones entre el fervor cristiano y la sensualidad —cómo ya tuvimos una muestra en los poetas recién citados— la veremos más adelante en el presente trabajo, por ahora bástenos citar sobre el tema un apunte que hace Sandoval Zapata en “A los que leen” del *Panegírico a la paciencia* donde dice: “Esta idea para los aciertos del espíritu escribió mi ignorancia. Si yo ejecutara con la vida lo que escribí con la pluma, mejor persuadiera que escribí. Este papel me hace no tener disculpa en lo que vivo.” (*Obras* 141). Palabras que si bien dentro del contexto histórico pudieran ser tomadas como un mero formulismo de empleo común en obras de cortesanos sobre asuntos religiosos, a la luz de su poesía podrían ser interpretadas como completamente sinceras.

## Capítulo tres

### De flores y velones

Antes de ocuparnos de la poesía de Sandoval Zapata, acerquémonos al soneto en sí que es la forma de expresión más empleada por nuestro poeta. Como se mencionó en el capítulo precedente, la tradición lingüística —“trasplantada” desde la metrópoli a tierras americanas— en la que se enraíza la literatura novohispana es la castellana. En ella se inscribe el soneto. En su forma clásica, este se compone de dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos; todas las rimas son consonantes. Los cuartetos comparten dos de ellas que en su presentación más común se abrazan: ABBA ABBA. En los tercetos el orden de las rimas suele ser menos rígido y aparecen dos o tres diferentes a las de los cuartetos; por ejemplo: CDC DCD, CDE CDE (Baehr 385-6).

Antes de saltar sobre el Atlántico, el soneto llegó a la península ibérica en el siglo XVI, desde Italia, a través de la “imitación” que hicieron de los maestros italianos Juan Boscán (c. 1490-1542) y Garcilaso de la Vega (1501?-1536).<sup>22</sup> Antonio Alatorre explica:

La doctrina de la imitación (*mimesis*) en la *Poética* de Aristóteles, redescubierta y celebrada por los humanistas italianos, es bastante compleja, pero el uso acabó por recortarla y simplificarla, de manera que *imitación* vino a significar la adopción de ideas e imágenes de los poetas “clásicos” (los consagrados). Así por ejemplo, el mérito número uno de Virgilio era haber “imitado” en su *Eneida* a Homero. (35)

---

<sup>22</sup> Estos dos autores son los que arraigan el soneto en España. Existen dos intentos previos —durante el siglo XV— de introducción en la península de este tipo de metro que no tuvieron efectos sustanciales: “En primer lugar se halla la notable colección de los cuarenta y dos *sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana (1398-1458) escritos en endecasílabos” y, después, “los cuatro sonetos de Mosén Juan de Villalpando” (Baehr 393-5).

Los poetas a los que Boscán y Garcilaso imitaron fueron, principalmente, Francesco Petrarca (1304-1374) y Jacopo Sannazaro (1455/1456-1530). Los dos primeros vieron publicados sus poemas a mediados del siglo XVI. En su composición parecen ya haber hecho lo que 35 años después, en 1578, propone en su libro *Obras* Jerónimo de Lomas Cantoral donde en el prólogo subraya el papel de los maestros italianos: “Si los italianos se miden ya con los clásicos griegos y latinos, bien podemos nosotros acortar camino: imitemos a los italianos” (Cit. en Alatorre 36). La maestría de estos se debe —como dice el mismo Lomas— a que “en Italia [...] existen desde hace mucho ‘públicas academias donde no se profesa otra cosa’ que la *imitación*” (Cit. en Alatorre 36). Alatorre contextualiza las palabras de Lomas de la siguiente manera:

La primacía de Italia estaba fuera de duda. Su humanismo se remonta a Dante y Petrarca. Descubridores del *thesaurus* grecolatino, los italianos siguen siendo sus principales disfrutadores. Los poetas pueden acudir adonde se les antoje: a una reminiscencia de Homero pueden yuxtaponer otra de Propertio (o de Petrarca). Los poetas compiten por el premio al mejor imitador, y los aficionados a la poesía asisten a los certámenes —a las “públicas academias”— y hasta influyen quizá en la decisión de los jueces. La imitación es la piedra de toque de la buena poesía. Y he aquí que los franceses, estimulados por el ejemplo de Italia, están fundando academias parecidas. Si no se hace algo, la poesía española está condenada a quedarse atrás. Es deber patriótico salvarla. Lomas Cantoral, buen patriota, calla el hecho de que el humanismo español está a mucha distancia del italiano (poquísimos autores españoles eran capaces de leer en griego a los autores griegos). (36)

Alatorre apunta que la propuesta de Lomas “en resumidas cuentas, es un remedio de urgencia, una terapia intensiva” que consiste, como ya se dijo, en la imitación a los poetas italianos (36).

A través de la transferencia cultural que se da de Europa a América —de la que ya hablamos previamente— Sandoval Zapata es heredero de esta tradición humanista en la que se inscribe la *imitación*. Así, sus sonetos se apegan

a todas las características formales que quedaron expuestas en las composiciones de Boscán y de Garcilaso. Estas características se vieron apuntaladas en el último cuarto del siglo XVI por la publicación de los comentarios y anotaciones que hicieron a la obra de este último, por un lado, el catedrático de la Universidad de Salamanca Francisco Sánchez de las Brozas (“el Brocense”) y, por el otro, el poeta sevillano Fernando de Herrera (Alatorre 35).

Ahora, y con el afán de centrarnos ya en los poemas de Sandoval Zapata, recuperemos las palabras —citadas en el capítulo anterior en relación a nuestro poeta y su “generación”— en las que Serna destaca ciertas características de su quehacer artístico: “su peculiar concepción de la poesía como un repliegue o despliegue del hombre frente al mundo” a través de “un abanico de actitudes en torno a la sensualidad” (30). Esta postura, que se explaya la más de las veces a través de la sinestesia, nos pone, sin lugar a dudas, ante un poeta que trata los diferentes tópicos en sus sonetos desde su propia experiencia.

Uno de los temas que aparece con más frecuencia en las composiciones de Sandoval Zapata es el de la fugacidad de la vida, el cual, a su vez, está íntimamente ligado al del inexorable paso del tiempo (*tempus fugit*). Por lo general, estos tópicos se expresan a través “de un limitado pero intensísimo eje de analogías” (Pascual, *Muerte* 67) que el poeta establece entre, por un lado, la vida —su brevedad— y, por el otro, velones, flores, pájaros y mariposas que se erigen como representaciones de lo efímero. Un ejemplo de esto es el siguiente soneto (núm. 21):<sup>23</sup>

De la mano del sol bien desatada  
nace azucena sobre senda verde

---

<sup>23</sup> Esta numeración corresponde a la edición de *Obras* de Luis de Sandoval Zapata que viene en la bibliografía del presente trabajo.

y aromas religiosos al sol pierde,  
en blanca tela guarnición dorada.

Sol que le anima es su mayor espada,  
áspid secreto que el morir le acuerde,  
a sus almenas de alabastro muere  
por deshacer su fábrica exaltada.

Herido de las pálidas congojas,  
en el fuego del sol llegó a encenderse  
el edificio, que corrió a acabarse.

Deshizo el sol el techo vivo de hojas,  
sólo vivió lo que tardó en hacerse,  
sólo tardó lo que duró en quemarse. (Sandoval Zapata 116)

En este poema, Sandoval Zapata trata el tema de la fugacidad de la vida —que subsume su inevitable desenlace, la muerte— centrándose en el devenir de una azucena. Con este fin, el poeta se vale de cuando menos dos recursos: uno temático y el otro formal.

En lo que corresponde al primero, el poeta, como bien señala José Pascual Buxó, retoma “uno de los más obsesivos tópicos de la poesía renacentista y barroca” que tiene “como paradigma literario el fugaz esplendor de las flores y como consecuente lección moral el desengaño” (*Muerte* 59). Desde el punto de vista de la duración de la vida humana, el tiempo de una flor resulta breve...vuela. Así, el poeta nos presenta a una azucena que sólo vive lo que tarda en abrasarla el sol del día que le dio vida. En el soneto, el astro rey es el origen de la fuerza vital como se aprecia en los dos primeros versos (“De la mano del sol [...] / nace azucena [...]), así como en el quinto (“Sol que la anima es su mayor espada”). La flor vivificada por el sol adquiere fuerza propia que le permite, a su vez, emprender la acción de vivir; así se puede interpretar a

partir del décimo verso: “en el fuego del sol llegó a encenderse.” Existe un encabalgamiento de este verso con el siguiente en donde “el edificio,” la azucena, por vivir muere: “el edificio, que corrió a acabarse.” Esta imagen corresponde a lo que Serna define como “la paradoja de lo vivificante-destructor” que es en la “que la vida, para ser, necesite consumirse a sí misma” (61).

En su afán por vivir, la azucena impulsada por su fuerza vital, cuyo origen es el sol mismo, entabla una batalla desigual con este. El astro luminoso no tan sólo le infunde vigor y la dota de un ánima (alma)<sup>24</sup> sino que también se erige como su arma más potente: “Sol que la anima es su mayor espada.” Pero así como el sol da vida, también la quita: “áspid secreto que el morir le acuerde.” Además de ser venenosa como se desprende de la última parte del verso, el hecho de que la serpiente sea secreta sugiere que la azucena no ve venir el peligro, porque ni siquiera tiene conciencia de este, lo que amplifica la desigualdad entre los dos contendientes —uno sabe y el otro no— y subraya aún más la diferencia de sus fuerzas.

El proceso de la lucha se aprecia en los dos últimos versos del segundo cuarteto donde el sol: “a sus almenas de alabastro muerde / por deshacer su fábrica exaltada.” Los espacios que dejan entre ellos los pétalos de las azucenas pueden ser fácilmente vistos como almenas cuya fragilidad, en este caso, queda subrayada por el hecho de ser de alabastro. Si bien es cierto que la lucha se da en estos dos versos, resulta interesante notar que en el cuarto encontramos un anuncio sutil de esta en la palabra “guarnición.” En “en blanca tela guarnición

---

<sup>24</sup> Si bien no todo lo animado tiene alma, como es el caso de los animales y de las plantas, en este caso es pertinente hablar del alma de la azucena porque esta flor es una metáfora del ser humano. En otras palabras, dotar a la azucena de alma es una suerte de prosopopeya.

dorada” es clara la referencia al adorno del vestido de la flor, pero también existe una alusión que deja de ser implícita al llegar al octavo verso, donde esta palabra también toma el sentido de tropa que cuida el castillo, apostada detrás de las almenas. Esta circunstancia hace posible —de regreso al cuarto verso— que también veamos los pétalos de la azucena (“blanca tela”), como una guarnición, que resguarda los pistilos dorados. Así, después de anunciar la batalla —en el ya multicitado cuarto verso— gracias al uso de dicho vocablo (“guarnición”), en el quinto y en el sexto se presentan las armas (la “espada” para la azucena y, para el sol, el veneno del “áspid” y su cualidad de “secreto”), y en los versos ocho y nueve se da el combate donde la flor se encuentra sobrecogida por la situación: “fábrica exaltada.” Además de que, como acabamos de decir, la batalla se anuncia desde último verso del primer cuarteto (“en blanca tela guarnición dorada”), el desenlace fatal al que está abocada la azucena se asoma, por así decirlo, desde el tercer verso, “y aromas religiosos al sol pierde,” donde los aromas son religiosos por tratarse del aliento vital que le ha infundido a la materia un dios que, en este caso, es el sol.

En el primer terceto tenemos ya el cadáver de nuestra flor en la imagen de “el edificio” que está “herido de pálidas congojas.” Así —y con el afán de dinamizar una explicación que cada vez se va haciendo más larga sobre lo fugaz— de manera general, podemos decir que en el primer cuarteto asistimos a la creación de la azucena gracias a al calor del sol; en el segundo somos testigos de la lucha que es la vida, con este mismo sol que ayuda y vulnera a la azucena; en el tercero, ante los despojos de la flor, constatamos lo sucedido: una vida que se prendió y que en esta misma acción se acabó (“en el fuego del sol llegó a encenderse/el edificio, que corrió a acabarse”).

Antes de pasar al segundo terceto detengámonos en otro de los recursos utilizado por Sandoval Zapata y que, además, es la razón principal por la cual escogimos este soneto para el presente trabajo. Este es de índole más formal y su uso, en el tratamiento de este tópico tan socorrido en los siglos XVI y XVII, resulta una manera muy eficiente de acelerar el paso del tiempo. Se trata del empleo de los tiempos verbales. En los cuartetos el poeta narra, por así decirlo, en presente (“nace,” “pierde,” “anima,” “muere”) una situación que se desarrolla a tal velocidad que al llegar a los tercetos la acción, que ya se ha adelantado al discurso poético, sólo puede ser narrada *a posteriori* (“llegó,” “corrió,” “deshizo,” “vivió,” “duró”). En otras palabras, resulta que la emisión de las palabras tarda más que toda la vida de la azucena. Así, no sólo tenemos el efecto de fugacidad encarnado en la brevedad de la flor sino que, además, somos presas del vértigo que se da con el paso del presente al pretérito durante, por decirlo de alguna manera, la narración de los hechos. Por si esto no fuera suficiente, el movimiento del inevitable y rapidísimo discurrir del tiempo queda aún más reforzado por las perífrasis verbales del primer terceto: “en el fuego del sol llegó a encenderse / el edificio, que corrió a acabarse.” De este recurso, Serna comenta: “El puente entre los tiempos verbales, correspondientes a la creación y destrucción de la flor, lo constituyen los versos diez y once, donde las perífrasis [...] aluden al instante transcurrido entre los cuartetos y los tercetos” (67). Aquí, desde su propia experiencia, Sandoval Zapata intenta vencer, a través de los recursos de los que dispone para la composición poética, las limitaciones del lenguaje que parece estar “condenado a quedar siempre a la zaga del tiempo” (Serna 68).

Esta limitación del discurso para dar cuenta de la fugacidad del tiempo era una circunstancia común que encontramos reflejada en el *ethos* barroco de la época y que podemos pensar que está relacionada con la postura filosófica

agustiniana sobre el tiempo. De esta, Ramón Xirau destaca: “Nos queda el presente, pero el presente, es un constante paso, un constante dejar de ser y un constante todavía no ser. El instante presente se rompe en fragmentos de instante, y cada uno de estos fragmentos deja de ser. Pasado, presente, futuro, se me presentan como formas del no ser” (133). Parafraseando a Étienne Gilson, el instante adquiere un carácter trágico (Cit. en Xirau 132), situación que salta a la vista en los siguientes versos de Quevedo: “Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado.” (52).

Regresando un momento a las perífrasis verbales, nos gustaría apuntar que a pesar de la fugacidad del movimiento que lleva a la azucena de la vida a la muerte, existe una suerte de dilatación temporal dentro de la brevedad que se aprecia en la construcción de los siguientes versos: “en el fuego del sol llegó a encenderse / el edificio, que corrió a acabarse.”<sup>25</sup> Este efecto se logra de dos formas. Una es puramente formal; se da a través del espacio en el papel que ocupan, y del tiempo de elocución<sup>26</sup> que emplean, los tres vocablos (“llegó a encenderse” y “corrió a acabarse”) de las construcciones verbales de estos dos versos en relación a cualquier acción referida por un solo verbo (un solo vocablo) que se observa en el resto del soneto. La otra es de índole semántica y se explica a partir del significado de los verbos. Así, una de las acepciones de “llegar” es “alcanzar el fin o término de un desplazamiento” (DRAE 1391), lo que implica, por un lado, una duración —por breve que esta sea—, y, por el

---

<sup>25</sup> Desde un punto de vista estrictamente gramatical, en relación a los verbos que componen una perífrasis verbal, Emilio Alarcos Llorach apunta: “Suele llamarse al primero *auxiliar* y al segundo *auxiliado*: la significación del auxiliar modifica o matiza la noción del auxiliado; mientras que es éste el que determina sintácticamente al auxiliar” (259).

<sup>26</sup> Aquí conviene recordar que la grafía no es más que el soporte escrito de la palabra oral. Esta es, por así decirlo, la palabra “viva,” la cual, a su vez, es la materia prima del poeta que no es otra cosa que materia fónica: sonidos, antes que nada.

otro, un movimiento; circunstancias, las dos, que quedan claras en la primera de las perífrasis: “llegó a encenderse.”

En este caso, la acción del último verbo, el auxiliado, se ve matizada por el primero, el auxiliar, que le atribuye cierta duración: encenderse es el camino al que se llega en la vida. En la segunda perífrasis, “corrió a acabarse,” si bien el movimiento y la duración están presentes en los dos verbos, en el primero de estos —“moverse progresivamente de una parte a otra” (DRAE 665)— tenemos más bien una sensación de desplazamiento, mientras que en el segundo —“poner fin a algo, terminarlo, concluirlo” (DRAE 17)— aparece con claridad el lapso que dura algo por el hecho de apurarlo. Aquí, la vida sólo se puede acabar porque antes se ha estado corriendo hacia su ineludible fin; esto, incluso sin saberlo, como en el caso de la azucena.

Para concluir con los comentarios de este soneto, ocupémonos del último terceto donde se resuelve el poema. Situado desde la perspectiva del presente, el poeta compone esta última estrofa, en la que ya sólo es posible referir lo que fue, con tres imágenes sintéticas y abarcadoras. Sandoval Zapata muestra, primero, la ineludible acción de demolición llevada a cabo por el astro rey: “Deshizo el sol el techo vivo de hojas”; y después, la volatilidad de la existencia de la azucena: “sólo vivió lo que tardó en hacerse, / sólo tardó lo que duró en quemarse.” La primera imagen es la de la destrucción del “techo vivo de hojas” que protege a la flor contra los rayos directos del sol.<sup>27</sup> Del daño que le hace esta luz a la azucena tuvimos ya un anuncio desde el tercer verso donde el primer efecto fue la pérdida de su fragancia: “y aromas religiosos al sol pierde.” Así, en los dos últimos versos del soneto tenemos lo que viene a ser, propiamente dicho, la moraleja; en ella se resuelve “una especie de hipérbole

---

<sup>27</sup> Las azucenas sólo medran en la sombra y, además, sólo desprenden su característico perfume de noche, es decir, metafóricamente, alejadas del sol.

sobre la fugacidad” (Serna 68) que se ha venido construyendo a lo largo del poema con el obligado cambio de perspectiva —dada la rapidez de los hechos— que se hace patente en el cambio de los tiempos verbales donde el poeta pudo narrar en presente la batalla que se da entre el sol y la azucena pero se ve obligado a contar en pretérito el desenlace. Esta hipérbole toma su sentido completo en “sólo vivió lo que tardó en hacerse, /sólo tardó lo que duró en quemarse,” versos, “construidos en paralelo perfecto” (Serna 68), que sentencian el poema con una constatación tajante.

Si bien a primera vista este poema podría entrar dentro de la categoría de composiciones, ya mencionadas en el capítulo anterior, que en la Nueva España se erigían más como “voces del desengaño” —fomentadas principalmente desde el ámbito religioso— y no como expresión de “aflicciones más hondas y personales” (Pascual, *Muerte* 40), al detenemos más en el soneto notamos cómo este adquiere una dimensión trágica. Esta descansa sobre el hecho de que la azucena no tiene conciencia del peligro. Esta peculiar circunstancia de la poesía de Sandoval Zapata se expresa, además, en otros sonetos, no sólo a través de las flores sino también gracias a los velones o los pájaros; “seres” los tres que, a ojos del lector, son incapaces de darse cuenta de su situación.

Esta dimensión trágica, que se refleja a través de la no conciencia del peligro, también la encontramos, por ejemplo, en los sonetos número 19, 22 y 23. Así, en el primero de estos tenemos una flor —la cual resulta difícil de identificar ya que se encuentra “desteñida,” como una sombra, y sólo llegamos a apreciar su color “carmín” (Sandoval Zapata 114) — en la que nos vemos fácilmente reflejados porque respira, como cualquiera de nosotros:

En accidente temporal vivida,  
aire tan fugitivo respiraste  
que no supiste, cuando te acabaste,

si tuvo visos de verdad tu vida. (Sandoval Zapata 114)

Aquí, el elemento que nos involucra completamente como lectores en el discurrir de estos versos, es la prosopopeya (flor que respira). Este mismo efecto se logra en el soneto 22 gracias a la misma figura retórica que anima a una blanca flor fugitiva (“oloroso algodón, plata florida”):

tres enemigos tu beldad no advierte:  
para tu luz cruel venda es la noche,  
el incendio del sol para tus alas,  
para tus pies los grillos de la muerte. (Sandoval Zapata 117)

En estos dos sonetos es claro el desconocimiento que las flores, y de ahí los seres humanos, tienen de su condición, como se aprecia en las expresiones “no supiste” del soneto 19 y “no advierte” del 22. Del 23, Serna dice sobre la prosopopeya empleada por Sandoval Zapata (“flores que abren los párpados tan rojos” [Sandoval Zapata 118]), que esta involucra al lector de manera “que reconozca su propia ceguera frente a una muerte cuyos contornos —de tan cercanos— ya no se distinguen” (71):

Con vergüenza se asoman al oriente  
flores que abren los párpados tan rojos;  
no ven la muerte tan lucidos ojos  
porque tienen muy cerca el occidente. (Sandoval Zapata 117)

En este cuarteto se aprecia claramente no sólo la ignorancia del hombre en relación a su suerte, sino también la fugacidad de la vida donde la muerte se encuentra tan cerca del nacimiento.

Antes de pasar de las flores a los velones —que no son más que otra metáfora de la vida del hombre, de su brevedad— recuperemos las palabras de Arnulfo Herrera que menciona que este tópico, el de *tempus fugit*, tan socorrido en “aquellos tiempos auriseculares” sólo “encuentra sentido en todas las

culturas que conciben al tiempo en forma lineal y a cada una de las creaturas como únicas e irrepetibles” (54-5). En gran medida, esta concepción contribuye a la adquisición por parte del instante de su carácter trágico, como ya mencionamos antes en este capítulo. Además, desde un punto de vista científico, esta concepción lineal del paso del tiempo deja la mesa puesta para el surgimiento de teorías como la de la evolución donde no hay regreso posible. A su vez, este tipo de teorías han contribuido a preservar esta concepción del tiempo, lo que dota, aun hoy en día, de gran actualidad a este tópico barroco.

Así bien, si en los ejemplos de las distintas flores hasta aquí mencionados se percibe, como señala Serna, que estas “llevan el tiempo dentro de sí” (62) — circunstancia que queda clara en estos dos versos de un soneto sobre el girasol (núm. 28): “Por esa misma luz, por esos rayos / tus mismos pasos tu vivir extinguen” (Sandoval Zapata 123) — en los tres sonetos dedicados a los velones esta imagen se palpa con mayor claridad. De esta manera, la paradoja que Serna define como la de lo “vivificante-destructor,” ya citada más arriba, cobra toda su fuerza expresiva en el velón que muestra nítidamente cómo para ser, la vida necesita “consumirse a sí misma” (Serna 61).

En relación a dicho objeto, Herrera nos da una idea de la importancia que, en la época de Sandoval Zapata, este tenía en la expresión del tópico de la fugacidad del tiempo (*tempus fugit*) que hemos venido tratando a lo largo de este capítulo:

Sin duda alguna para la mentalidad barroca uno de los más inquietantes objetos que midieron el tiempo fue el velón. Es decir, la vela compacta que a más de iluminar, marcada, con su desgaste medía el tiempo simulando un reloj de fuego [...] Era una metáfora de la vida humana que se quemaba tan rápidamente como la vela con su llama y que estaba siempre al borde del fin. (99)

Así es cómo conceptualiza la vida humana el poeta novohispano en los sonetos número uno, dos y tres.

En “*Emblema triplex*. El texto en el texto en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata,” Miguel Ángel de la Calleja López hace un análisis sobre lo que llama “el tríptico poemático —nítida sinestesia—” (98) —formado por estos tres poemas. El trabajo de Calleja es una muestra de cómo el quehacer del poeta novohispano es una clara expresión de un individuo que, heredero de la tradición lingüística española trasplantada desde la península ibérica y —por lo mismo— de la *Imitatio* renacentista, acata las reglas para transgredirlas, se apropia los modelos para superarlos y llega a la originalidad a partir de paradigmas claramente preestablecidos. En este caso los sonetos de Sandoval Zapata “tienen una estructura que se asemeja a los ‘emblemas’ desarrollados por Alciato” (Calleja 99), aspecto en el que reside uno de los rasgos originales de su poesía en el tratamiento del tópico del *tempus fugit* tan socorrido en los siglos XVI y XVII.

Para entender la propuesta de Calleja, detengámonos un momento en el emblema.<sup>28</sup> El humanista milanés Andrea Alciato “difundió por Europa en el siglo XVI la palabra emblema” (Sebastián 58) con la publicación de *Emblematum liber* (1531). Durante la época barroca, la Nueva España no fue ajena al uso de la emblemática como recurso expresivo, circunstancia que se aprecia claramente en el trabajo *El resplandor intelectual de las imágenes* de José Pascual Buxó. Para este autor, un emblema es:

---

<sup>28</sup> En relación al origen de los emblemas, Fernando Rodríguez de la Flor dice que “no existe conciencia clara de que la emblemática, tal y como la conocemos formalizada desde la publicación del libro de Alciato en 1531, es un género que hunde sus raíces en la cultura medieval de los símbolos y, en particular, en los signos de tradición militar y caballeresca” (34).

un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y un epigrama (que puede afectar la forma de un soneto, octava real o, inclusive, de una prosa cuando se trata de textos escritos en lenguas modernas), el cual toma a su cargo la explicación de los contenidos semánticos de las “cosas” figurativamente representadas. (26)

En otras palabras, a la conjunción explícita de estos tres elementos se les “llama ‘emblema triplex’ pues consta de un cuerpo, que es la figura (*pictura, icon, imago o symbolon*), de un título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*), que es una máxima o algo calificativo de la imagen, y de un texto (*subscriptio, declaratio, epigrama*), que constituye el alma del emblema” (Sebastián 57). Así, de los tres elementos que se desprenden de estas citas—uno visual (imagen) y dos verbales (mote y epigrama) — y que en su conjunto forman una unidad de sentido, Calleja dice que ninguno de ellos “tiene una independencia semántica” y añade que “es necesaria la presencia de los otros elementos para que el emblema adquiera su significado: mote y epigrama prestan su voz a la muda imagen, esta, a su vez, le da presencia plástica” (100).

En relación a las diferentes dinámicas que se establecieron entre estos elementos desde los inicios de la emblemática en 1531, “por poner una fecha de alta significación” dice Fernando Rodríguez de la Flor (41), el emblema experimentaba “un delicado equilibrio entre palabra e imagen,” que no era más que “una forma que ensayaba a través de distintos contextos y soportes, la posibilidad de integración de lo visual y de lo inmediatamente intelectual que transporta el lenguaje” (Rodríguez de la Flor 41). De este equilibrio se desprendieron cuando menos dos caminos. Uno en que el emblema, como forma de expresión, “deviene texto incesante que arrincona o incluso suprime las manifestaciones icónicas” (Rodríguez de la Flor 41) y otro, opuesto, en el cual la imagen se queda sin texto verbal. En el segundo caso nos encontramos

ante lo que Rodríguez de la Flor denomina “emblemas silentes,” en los que “la carencia de texto opera sólo en un plano de superficie” ya que este “está allí, de algún modo” (42) y se hace evidente a través del lector que, al mirar la imagen, le pone palabras. En el primer caso, este mismo autor habla de “emblemas nudos,” en los cuales “la imagen está [...] contenida en los límites de una descripción lingüística del icono” (Rodríguez de la Flor 42).

En este sentido, podríamos decir —haciendo eco a las palabras de Denis Diderot: “Je pourrais dire [...] que toute poésie est emblématique” (549)<sup>29</sup> — que los poemas son una suerte de emblemas nudos. Así la imagen que resulta de esta forma de expresión podría ser esa imagen poética, a la que nos referimos en la introducción del presente trabajo, que “dice lo indecible” (“El arco” 121) —en palabras de Paz— pero que sólo puede alcanzarse a través del lenguaje.

En este contexto, del soneto número uno de Sandoval Zapata, “Un velón que era candil y reloj,” podríamos decir que se trata de un emblema nudo y que, de alguna manera, este es una clara muestra de poesía emblemática. La diferencia entre este tipo de poesía y el *emblema triplex* radica en que en este último los tres elementos del emblema se encuentran presentes de manera explícita, mientras que en aquella la imagen es implícita. Esta diferencia, así como el paso del emblema al poema —por así decirlo— la expresa Pascual Buxó de la siguiente manera:

Hubo, además, otras aplicaciones más sutiles del modelo emblemático en composiciones poéticas que, sin estar unidas a una *pictura*, presente en la página o en el lienzo, no dejan por ello de ser el resultado de una relación implícita con una imagen evocada en el texto o bien descrita en otro (un intertexto) del que ese nuevo texto resulta deudor. (*El resplandor* 106)

---

<sup>29</sup> “Podría decir [...] que toda poesía es emblemática.” (La traducción es mía).

En este orden de ideas, cómo iremos viendo a continuación, el soneto número uno es poesía emblemática, mientras que la presencia conjunta de este, seguido de los sonetos dos y tres, constituye, para Calleja, un *emblema triplex*, ya que:

El estatuto visual, la reconstrucción imaginaria del objeto descrito (el cuerpo del emblema), es la inicial acción que logra el primer soneto para permitirnos, posteriormente en los dos siguientes, modificar la imagen o, más bien, reconstruirla con más detalle, con más delicados matices; no sólo en la singularidad del velón como objeto físico, sino también en la mejor comprensión de las isotopías planteadas en el inicial soneto y constatadas en los siguientes. De esta manera se forma un eficaz tríptico poético. (107)

Ahora, veamos cuáles son los dos caminos (esas isotopías que comenta Calleja en la cita previa) que sigue Sandoval Zapata —en estos sonetos sobre los velones— en el tratamiento metafórico de la fugacidad del tiempo. Este tratamiento lo hace gracias a la paradoja de lo “vivificante-destructor,” que hemos venido mencionando, que ya quedó ilustrada en el poema de la azucena que comentamos más arriba. Así, en el caso del primer soneto, estos caminos quedan marcados desde el título:

Un velón que era candil y reloj (núm. 1)

Invisibles cadáveres de viento  
son los instantes en que vas volando,  
reloj ardiente, cuando vas brillando  
contra tu privación tu movimiento.

Cada luz, cada rayo, cada aliento  
 en ese vuelo de esplendores blando,  
 va deshaciendo lo que va llorando,  
 vive lo que murió cada momento

Cuando durase más su alada vida,  
 dirá la muerte, más peligros visto  
 ha este reloj en sus fatales suertes.

Acábate ya, efímera lucida,  
 que haber vivido más es haber visto  
 mayores desengaños por más muertes. (Sandoval Zapata 95-6)

El título evoca un objeto —un referente del que “todavía no es posible reconstruir el aspecto físico” (Calleja 102)— que, por sus funciones, es dos cosas a la vez: una vela, porque alumbra y permite ver en la oscuridad, y un reloj, porque marca el paso del tiempo.

Antes de pasar al primer cuarteto, señalemos que en este soneto existe una suerte de juego, en el que la descripción de un objeto material arroja un mensaje metafórico e inanimado, gracias al contraste que se da entre la materialidad de dicho objeto y la inmaterialidad de los demás elementos con los que se relaciona en los versos. Así, la materialidad sólo la encontramos en el título (“velón”), en el tercer verso (“reloj”) y en el onceavo (“reloj”). Por lo tanto, el segundo cuarteto y el segundo terceto están formados por elementos únicamente inmateriales; en otras palabras, no hay rasgos de materialidad en ellos.

Si bien en el primer verso tenemos otro objeto material —que no mencionamos en el párrafo precedente por no asociarse directamente a la descripción física del velón— que es el cadáver, su materialidad se difumina de inmediato de dos maneras. Primero, los “cadáveres” no sólo no se notan, sino

que además pasan fugazmente como se desprende de “Invisibles cadáveres de viento.” Después, al llegar el segundo verso: “son los instantes en que vas volando,” nos damos cuenta de que la palabra “cadáveres” queda asociada a “instantes,” situación que subraya aún más, por así decirlo, la inmaterialidad del cadáver. No hay que olvidar que el referente de esta última palabra, fuera del contexto del poema, es el de un cuerpo muerto que por sí solo, y con el tiempo suficiente, desaparece por descomposición. En el soneto, este proceso se acelera al grado que el tiempo vuela, de manera que por la fugacidad del paso del tiempo lo material pierde su esencia, es decir su materialidad. Dicho de otra forma, la materialidad sólo es sincrónica, en el momento, mientras que diacrónicamente, en el tiempo, esta ya no es.

Al inicio del tercer verso, el objeto del título de este soneto reaparece al ser evocado en “reloj ardiente.” Este vocativo lleva nuestra atención a la flama del velón que —retomando las palabras de Serna— “para ser tiene que estar dejando de ser” (66), porque esta llama esconde con su brillo (“cuando vas brillando”), en su “ir volando,” la muerte (evocada desde el primer verso por “cadáveres”). Así, quedamos inmersos en el veloz transcurrir del tiempo, en un constante “medio camino entre la privación y el acto” (Serna 66) (“contra tu privación tu movimiento”), con la presencia inevitable de la muerte al asecho, que nuestro poeta apuntala por medio del contraste de imágenes, como bien señala Herrera: “La ‘privación’ contra el ‘movimiento’ en los ‘cadáveres invisibles de viento’ que transcurren brillando en el reloj ardiente” (100).

Además, si tenemos en cuenta la relación que la poesía de Sandoval Zapata tiene con el hilemorfismo<sup>30</sup> —como apunta Méndez Plancarte (*Poetas* 110-1), por un lado, y Pascual Buxó (“Luis de Sandoval” 38-9), por el otro—

---

<sup>30</sup> Nos referiremos a este tema en el siguiente capítulo cuando nos acerquemos al soneto “A la materia prima.”

resulta pertinente señalar las afinidades que presenta el movimiento en el cuarto verso de este soneto (“contra tu privación tu movimiento”) con las ideas aristotélicas. Así se desprende de la siguiente cita:

El movimiento es una actualidad y no es una actualidad; cosa difícil de comprender, pero que por lo menos es posible [...] Es, al parecer, una actualidad, pero una actualidad imperfecta, y la causa de esto es que la potencia al pasar al acto es una potencia imperfecta. Y he aquí por qué no es fácil concebir la naturaleza del movimiento. En efecto, sólo podría reducirse a la privación, o a la potencia pura y simple, o al acto puro y simple, pero es evidente que ninguno de estos principios puede constituirlo. (Aristóteles, *Metafísica* 191)

Por ello, el movimiento no se aprehende en el instante, sino en el transcurrir del tiempo que es donde se transforma la naturaleza de las cosas y de las palabras.

Para terminar con el primer cuarteto —y antes de acercarnos de otra manera al lenguaje poético— señalemos cómo se va describiendo la lámpara, el reloj. Con este propósito, amplíemos un poco lo que Calleja apunta en su trabajo: “Aunque el soneto trata de restablecer la imagen visual del velón, [esta] no se realiza por la descripción de sus partes, sino mediante metonimias y sinécdoques” (103). Primero, gracias al uso de una metonimia en el segundo hemistiquio del tercer verso: “cuando vas brillando,” a través de la cual se expresa una propiedad que está íntimamente relacionada con el objeto, y que, en este caso, nos remite a la vida misma. Después, gracias al uso de una sinécdoque en el cuarto verso: “contra tu privación tu movimiento,” en donde el objeto queda reflejado por una parte de la naturaleza de su ser, que es una acción, y que nos remite, en este contexto, a la muerte. Así, desde el primer cuarteto, queda clara la paradoja que ha venido permeando este capítulo: “vivir es morir” (Calleja 103).

La exploración poética que Sandoval Zapata hace sobre la naturaleza del movimiento, que se desprende claramente de estos cuatro primeros versos del soneto número uno, queda íntimamente reflejada en el uso del lenguaje poético. En este sentido, Pascual Buxó apunta que “la palabra, su prodigiosa capacidad metamórfica, es para Sandoval Zapata símbolo y clave de una naturaleza que — como ella— se construye y destruye sin cesar” (*Muerte* 74). Esta capacidad metamórfica resulta en una también prodigiosa capacidad metafórica del lenguaje, con la que los versos van adquiriendo su sentido, como hemos visto hasta aquí en el presente trabajo y como seguiremos viendo a continuación.

La paradoja, “vivir es morir,” del primer cuarteto continúa en el segundo y, en el caso del velón, morir es consumirse. Así, las cualidades mismas de este objeto que se enumeran en el quinto verso, (“Cada luz, cada rayo, cada aliento”), y que se expresan a lo largo de su vida en el sexto verso, (“en ese vuelo de esplendores blando”), acaban con ella, como se desprende de los versos siete y ocho, (“va deshaciendo lo que va llorando, / vive lo que murió cada momento”). Gracias al referente al que alude el título, que es el velón, notamos que el vuelo blando, la vida, se da al calor de esos esplendores que reblandecen constantemente la cera, y la consumen en un llanto, en un presente formado por momentos en que cada uno de estos se encadena con el siguiente a través de la muerte, en el marco del inexorable paso del tiempo. Así, tenemos ya una imagen del objeto, del velón, y para Calleja esta “imagen es absolutamente plástica y eficaz: la cera escurre como lágrimas porque sabe que para lograr su cometido tiene que morir: disfrutar su propia extinción” (103). Si bien esta imagen es fundamental para entender la exégesis de Calleja, veremos más adelante, en la conjunción de los tres sonetos, cómo esta puede, poéticamente, convivir con otras imágenes.

En estos dos cuartetos nos encontramos ante un ser en constante transformación que no puede darse más que en un constante transcurrir del tiempo. Esta circunstancia queda apuntalada por el uso de la perífrasis verbal, compuesta por el verbo ir y por otro verbo en gerundio, que expresa esta particular dinámica (Serna 64). Así queda claro en los versos dos, tres y siete: “son los instantes en los que vas volando, / reloj ardiente, cuando vas brillando”; “va deshaciendo lo que va llorando.”<sup>31</sup>

El primer terceto viene a ser una sentencia de la muerte sobre la breve vida del velón que, como es “alada,” vuela. Aquélla, la muerte, en este corto espacio de tiempo —del que es testigo privilegiado ya que asecha al velón constantemente— señala los avatares que son la vida de esta lámpara-reloj: “Cuando durase más su alada vida, / dirá la muerte, más peligros visto / ha este reloj en sus fatales suertes.” En el primer verso del terceto, existe una suerte de oposición entre el primero y el segundo hemistiquio, donde la brevedad de la vida se ve dilatada en el tiempo: por efímera que esta sea, dura. Y es en el espacio de esta duración donde la muerte observa y dice lo que aparece en los versos diez y once.

En el segundo terceto tenemos, primero, gracias al uso del imperativo, una advertencia: “Acábate ya,” en la que el poeta “asume el papel del coro para prevenir al lector —a través del sujeto del poema— contra su destino trágico”

---

<sup>31</sup> Serna cita otro ejemplo del empleo de este recurso por parte de Sandoval Zapata. A continuación transcribimos los dos tercetos del soneto “A un pajarillo” (núm. 9) para mostrar el uso de esta perífrasis verbal: “En tu fuga tus plumas no desveles, / porque cuando las bates vas soplando / en la hoguera, la muerte y el estruendo. / ¡Ah desdichado pájaro, no vuelas, /que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo!” (Sandoval Zapata 104).

(Serna 64).<sup>32</sup> Esta alusión al coro de la tragedia griega, acentúa aún más el carácter trágico del paso del tiempo en los sonetos de Sandoval Zapata, ya que en el desengaño toma toda su dimensión la tragedia. Así, el individuo que, a través de todas sus metáforas poéticas, es sacado de su engaño, se convierte en campo fértil donde florece el sentimiento trágico, porque “el sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero el hecho trágico se halla ausente” (Lesky 27).

La segunda parte del doceavo verso nos da otra imagen del velón claramente enmarcada en el paso del tiempo, “efímera lucida,” donde a pesar de lo brillante que la vida pueda ser, esta destaca por ser un suspiro. Finalmente, en los dos últimos versos, “que haber vivido más es haber visto / mayores desengaños por más muertes,” se subraya el consuelo que representa el morir pronto para evitar mayores desilusiones.

Pasemos al soneto número dos, que lleva por título “Al mismo asunto,” y retomemos la propuesta de Calleja sobre el *emblema triplex* formado por el conjunto de estas tres composiciones de Sandoval Zapata: “Los sonetos dos y tres parecen tener una estructura muy similar a los emblemas: el título corresponde al mote o *inscriptio*, [...] el soneto mismo corresponde al epigrama [...] [y] el primer soneto crea una ‘imagen verbal’” (100-1). Este autor sustenta su propuesta con base en los trabajos de Pascual Buxó, por un lado, y Iuri Lotman, por el otro. Así “el mote o *inscriptio* [que] no traduce todas las instancias de significación susceptibles de ser identificadas en la imagen, [...]

---

<sup>32</sup> En relación al papel del “coro griego” en la poesía de Sandoval Zapata, Serna señala dos ejemplos más: “¡Ah desdichado pájaro, no vuelas” (núm. 9) y “No te escribas período tan florido” (núm. 20).

indica —de manera compendiada y tal vez ambigua— su contenido simbólico-ideológico preponderante” (Pascual Buxó, *El resplandor* 43); el “epigrama o texto suscrito, no sólo debe contener una descripción o *ecfrasis* de la figura a la que se refiere, sino que ha de ser una glosa intencionada de su contenido conceptual así como de alguna de sus implicaciones políticas o morales” (Pascual Buxó, *Presencia* 242); y la “imagen verbal,” que se deriva de “Un velón que era candil y reloj,” “sirve como sustento para el desarrollo de los otros dos sonetos: un texto-código<sup>33</sup> que provoca el nacimiento de los otros textos” (Calleja 101). A continuación, el segundo soneto:

Al mismo asunto (núm. 2)

Demóstenes de luz que mudo clama  
que es nada todo el aparato vano,  
¿qué desengaños no escribió su mano,  
a qué peligros no alumbró su llama?

Más escarmientos que dolor derrama  
al tiempo de las tres Parcas humano,  
probando que en su vuelo más ufano  
borra a los muertos títulos y fama.

El aire que te enciende es quien te amaga  
y, ventilado de un impulso, paces  
vida y muerte en el aire que respiras.

El soplo que antes te encendió te apaga;  
aquella diligencia con que naces  
influye en el estrago con que expiras. (Sandoval Zapata 97)

---

<sup>33</sup> En relación a este concepto, Calleja —siguiendo la exposición que Lotman hace en su trabajo “El texto en el texto” (*La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra, 1996) — señala que “el texto-código (eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos) es precisamente un texto: No es una colección abstracta de reglas para la construcción del texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos” (101 nota 8).

Para Calleja, la función del título es “referir al motivo desarrollado en el primer soneto” (104) y “el soneto mismo se convierte en el epigrama de sentido visual y conceptual plasmado en el poema anterior” (104).

En el primer cuarteto tenemos una asimilación entre el orador griego Demóstenes y el velón. El primer hemistiquio del primer verso “Demóstenes de luz” es una metonimia que muestra que la cualidad que comparten el orador y el objeto es la claridad. Esta, al primero le sirve para expresar las cosas, al segundo para mostrarlas (“que mudo clama”) iluminándolas, dándoles luz. Y lo que se aprehende a través de esta claridad es la sentencia del segundo verso: “que es nada todo el aparato vano.” Los versos tres y cuatro —que nos remiten a los dos últimos versos del primer soneto—están sostenidos, de forma sutil, por la sensación del paso del tiempo ya que las preguntas planteadas, implícitamente, evocan un transcurrir en el que se pueden sopesar los “desengaños” y los “peligros.” Además, esta sensación de unidad entre estos dos últimos versos del primer cuarteto se acentúa por su construcción en perfecto paralelo y, además, porque en los dos, desde dos perspectivas prácticamente idénticas, se pregunta la misma cosa: los “desengaños” escritos por la mano de Demóstenes son los “peligros” que alumbra la llama del velón.

En el segundo cuarteto se muestra que en la vida hay más sufrimiento que alegrías: “Más escarmientos que esplendor derrama.” Y esto, tal vez, porque el tiempo que dura la vida está constantemente marcado por la presencia de la muerte: “al tiempo de las tres Parcas humano.” Además, con esta última imagen se disuelve la oposición entre la vida y la muerte. Esto

sucede a partir de que de estas tres diosas (las Parcas),<sup>34</sup> “la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba el hilo de la vida del hombre” (DRAE 1679). Así, la muerte no sólo queda despojada de su valor de contrario de la vida sino que, de alguna manera, se dilata y se vuelve equivalente a la vida misma: la muerte es parte de la vida o la vida es un constante ir muriendo. El resultado final es la uniformidad de todos como se deriva de los versos siete y ocho: “probando que en su vuelo más ufano / borra a los muertos títulos y fama.” A partir de estos dos versos, en este contexto, vemos claramente cómo al uniformizarse la vida y la muerte se uniformizan, también, las distinciones sociales pues la muerte siempre se ha visto como la gran igualadora.

La identificación entre la vida y la muerte que se da en el cuarteto precedente salta a la vista en los tercetos a través de la ya mencionada paradoja de lo vivificante-destructor. Así, en el primer terceto, el aire es vida y muerte: “El aire que te enciende es quien te amaga / y, ventilado de un impulso, paces / vida y muerte en el aire que respiras.” La vitalidad tiene el mismo origen que la mortalidad, como sucede en el soneto sobre la azucena, del que hablamos más arriba, donde el sol desempeña un papel equivalente al del aire. En el segundo terceto, la cualidad del aire cambia, y al volverse un “soplo” termina con la vida: “El soplo que antes te encendió te apaga; / aquella diligencia con que naces / influye en el estrago con que expiras.” Al final del primer terceto la vida sigue, al final del cuarto ya se acabó.

Antes de pasar al tercer soneto, quisiéramos señalar que en este poema el velón sólo se encuentra presente de manera implícita. A pesar de que a lo largo de los versos existen elementos que al referirse a este objeto lo describen, no resultan suficientes para crearse una imagen de él porque se refieren más bien a

---

<sup>34</sup> Las Parcas son “cada una de las tres deidades hermanas, Cloto, Láquesis y Átropos, con figura de viejas;” también, en poesía, son la “muerte” (DRAE 1679).

ciertas de sus cualidades. Así, y para apuntalar la propuesta de Calleja, en este soneto se acicala la imagen del velón, imagen que ya tenemos gracias al primer soneto y con el cual el título del segundo soneto (“Al mismo asunto”) establece un puente. A su vez, el título del tercer soneto (“Al mismo”) une a este con el anterior, de forma inmediata, y con el primero, de forma mediata. A continuación, el tercero:

Al mismo (núm. 3)

Inmóvil luce cuando alada vuela  
 en plumas de esplendor ave callada,  
 esa antorcha que, líquida y dorada,  
 bebe humor blanco, líquida avezuela.

Cuanto más vive, más morir anhela,  
 mariposa en pavesas abrasada,  
 va invocando con cada llamarada  
 a la tiniebla que sus luces huela.

Alumbra en esa mano, mariposa,  
 las horas de tus números inciertas,  
 cambia la luz en pálidas cenizas.

Juzgo es la vida llama numerosa;  
 te empiezas a abrasar cuando despiertas,  
 te acabas de abrasar cuando agonizas. (Sandoval Zapata 98)

Si bien desde un punto de vista conceptual estos tres sonetos descansan sobre el tópico barroco del paso fugaz del tiempo y su consecuente desengaño, en su composición quedan unidos por la metáfora del primer cuarteto de este tercer soneto. El velón es como un ave no tanto por un mutuo parecido físico, sino más bien por el hecho de que su llama se mueve como un pájaro. Este movimiento ya está presente a través del vuelo en los versos dos, cinco y nueve

del primer soneto (“vas volando,” “ese vuelo” y “su alada vida,” respectivamente), así como en el séptimo verso del segundo soneto (“su vuelo”). Ahora bien, este movimiento es difícil de comprender —como se desprende de la cita de Aristóteles que se encuentra más arriba— ya que la llama del velón, esta “ave callada,” en su movimiento parece inmóvil porque este es imperceptible, como son invisibles los cadáveres de viento del primer soneto.

La metáfora del velón como pájaro que queda clara en este primer cuarteto y que de alguna manera está presente en los otros dos sonetos, se transforma en una metáfora del velón como mariposa en el segundo cuarteto. Así, gracias a la conjunción de estas dos metáforas queda completa la imagen del objeto. Calleja dice: ‘Todo el primer cuarteto es una magnífica descripción física de la lámpara’ (105), y precisa:

Falta para entender completamente la imagen visual, el sexto verso: ‘mariposa en pavesas abrasada’. Ahora podemos perfectamente conformar la figura del velón: un vaso con aceite y agua, donde flota un disco metálico (mariposa) que al ser encendida la mecha ilumina al metal, al agua y al aceite, y todos juntos reflejan diferentes colores (“plumas de esplendor”). (106)

Si bien esta imagen, la de una lámpara, no parece corresponder con la de la vela que se desprende del primer soneto —no olvidemos que estas tres composiciones, como observamos a través de sus títulos, se refieren a “Un velón que era candil y reloj”— la conjunción de ambas imágenes no representa una sola cosa sino, cuando menos, dos. Esta representación se da a través de una imagen más amplia, por así decirlo, donde caben al menos las otras dos y en la cual esa aparente falta de correspondencia entre ellas se toma en una complementariedad que nos permite aprehender la naturaleza del velón. Dicho

de otra manera, se trata de una imagen cambiante. O de una imagen amplia —la del velón— donde caben las imágenes que se derivan de sus funciones —en este caso las imágenes del candil y del reloj. De esta forma, a riesgo de simplificar, y con el peligro de “acabar” con la fuerza poética de los versos, nos atrevemos a decir que la imagen del velón es, parafraseando a Sandoval Zapata, lámpara y vela.

Esta dualidad del velón que pone en evidencia la conjunción de los tres sonetos, sólo se aprehende a través del lenguaje poético, sólo por medio de esta imagen —hecha de imágenes— que no escapa del paso del tiempo; de esa “temporalidad [...] concebida como un elemento constitutivo de la realidad” (Maravall 382), la cual, a su vez, “sin descanso fluye y pasa, [y] eso es lo que permanece, el ser de su fluidez” (Maravall 383). Así, cuando menos, una parte del desengaño radica en esta constatación y se inscribe en el marco más amplio de las manifestaciones artísticas de la época. Maravall dice que “las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte del movimiento, cinemático, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la del tiempo” (386-7). Esta dinámica es la que hemos percibido hasta aquí en estos tres sonetos y la que está presente en la obra de nuestro poeta.

De regreso al ave y a la mariposa del tercer soneto, notemos que la primera es llama que se consume al volar rápidamente sin tener conciencia de la muerte (primer cuarteto), mientras que la segunda es esa misma llama que ahora va buscando su propio fin: “va invocando con cada llamarada / a la tiniebla que sus luces hielá” (segundo cuarteto). El ave no sabe que morirá y la mariposa sí, aquella vive engañada y esta no. El velón, como metáfora del ser humano, es

los dos a lo largo de su vida. Y el resultado del desengaño es que “Cuanto más vive, más morir anhela.” Además, en relación a este desengaño, Herrera comenta: “El fototropismo que padece la escarmentada mariposa es un acto de conciencia, de humanidad que acepta su naturaleza efímera y vive y muere de conformidad con ella” (101). A lo largo de los dos cuartetos, se percibe al ave y a la mariposa como seres dinámicos en un constante proceso de transformación cuyo movimiento se expresa a través de las tan socorridas antítesis de la poesía barroca: “Inmóvil”-“alada” (primer verso), “vive”-“morir” (quinto verso) y “llamarada”-“tiniebla” (séptimo y octavo verso).

En el paso de los cuartetos a los tercetos se da un cambio en la voz poética que deja de hablar del ave y la mariposa para, a continuación, dirigirse a esta última. En “Alumbra en esa mano, mariposa” tenemos otra vez un imperativo que (como en “Acábate ya,” del doceavo verso del soneto número uno), en medio de esta tragedia, toma el papel del coro griego que le pide directamente a la mariposa, desengañada, que cobre conciencia de su trágico destino: “las horas de tus números inciertas, / cambia la luz en pálidas cenizas”). Aquí también, como ya hemos mencionado en otros poemas de Sandoval Zapata, el lector queda completamente implicado en el proceso a través de la prosopopeya que aparece en el primer terceto. Además, aludiendo a la quiromancia como forma de conocimiento, la llama del velón permite leer, “en esa mano” abierta, esas horas inciertas de la vida, en sus “números.” Esta última palabra se refiere a “cada una de las partes, actos o ejercicios del programa de un espectáculo u otra función destinada al público” (DRAE 1454)

y nos remite, de refilón, al tópico barroco del “mundo como teatro” (Maravall 320).<sup>35</sup>

Así, en esta representación de nuestra vida a través de un velón, y de todas sus metáforas “representativas” —por decirlo de alguna manera—, la voz poética emite su sentencia en el segundo terceto: “Juzgo es la vida llama numerosa,” en la cual la llama es la vida que por su misma naturaleza ígnea no es más que un constante sufrimiento: “te empiezas a abrasar cuando despiertas, / te acabas de abrasar cuando agonizas.” Por otra parte, de este último terceto, Calleja dice que “es el perfecto sello no sólo de este soneto, sino de los tres, en una contaste travesía textual: la vida es armoniosa, todo está perfectamente organizado en un destino doble: esplendor y fugacidad” (106). Esta armonía no se opone al sufrimiento sino que marca su cadencia, la acompasa.

Para concluir con estas composiciones, apuntemos que en cada uno de estos tres sonetos dedicados a un “Velón que era candil y reloj,” tenemos, por separado, en el inevitable discurrir del tiempo, una sentencia didáctica plasmada en los dos últimos versos de cada uno de ellos que, por separado y en conjunto, mueven al lector de forma contundente al desengaño. Pero, además, en la unidad que forman las tres composiciones —propuesta por Calleja— existe una suerte de retorno cuando al pasar de un poema al siguiente regresa la imagen del mismo velón. Este ilusorio regreso en el tiempo, por así decirlo, no es más que lo que San Agustín llamó “un presente de las cosas pasadas”<sup>36</sup> que han

---

<sup>35</sup> Para más información sobre este tópico, consultar las páginas 320-1 de *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall.

<sup>36</sup> En relación a la naturaleza del tiempo, en *Las confesiones* San Agustín sostiene que “sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Porque éstas tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: el presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes es la visión y el presente de las cosas futuras es la expectación” (cit. en Herrera 65).

“dejado su huella en el alma” (Cit. en Herrera 65) del lector y que “machaca” la enseñanza sobre la naturaleza de la vida, es decir el desengaño. Este “regreso” en el tiempo se cimenta en la repetición de la imagen del velón, que, por así decirlo, es la materialización del tópico a lo largo de los tres sonetos: “El entrelazamiento que hay en la repetición de sus temas hace pensar que están concebidos como tres ruedas dentadas que se dieran impulso mutuamente para mantenerse girando” (Herrera 100).

Más allá de esta última imagen mecanicista —que sustenta perfectamente la unidad de los tres poemas sobre velones— tenemos a la poesía misma como emblema nudo, en el cual, como ya citamos antes, “la imagen está [...] contenida en los límites de una descripción lingüística del icono” (Rodríguez de la Flor 42). Así, el regreso de la imagen en cada uno de los sonetos, así como el retorno a cada uno de ellos, dinamiza, por llamarlo de algún modo, el emblema poético de Sandoval Zapata. En la poesía (emblemas nudos) no se nos ofrece todo “de golpe” como sucede en el emblema tradicional, es necesario construirlo a partir de la lectura continuada de los sonetos y de su relectura. A esto nos invita nuestro poeta, a hacer el esfuerzo de crear la imagen y después su significado. Así, a través de esta experiencia, podríamos decir que la poesía barroca es emblemática por apelar a todos nuestros sentidos.

## Capítulo cuatro

### Materia prima

Hasta aquí —como vehículos metafóricos de la finitud de la vida humana— la azucena y el velón nos han mostrado cómo el tiempo se nos va como arena que intentamos apresar en nuestras manos. La pátina de “migajas de tiempo” que en ellas queda es, de alguna manera, fuente de nuestro desengaño, gracias a que es ese “presente de las cosas pasadas” (Cit. en Herrera 65) del que habla san Agustín. Este tópico barroco en el que nos encontramos inmersos, tan socorrido por Sandoval Zapata, —el de *tempus fugit*— toma relevancia por el hecho de que es tratado desde la sincronía; es decir, desde el yo poético que atestigua cómo el tiempo se nos va escapando en el presente. Ahora bien, si cambiamos nuestro punto de vista y nos acercamos al incesante paso del tiempo de una manera menos vivencial y más filosófica, por así decirlo, nos encontramos instalados en la contemplación de la transitoriedad de lo humano y, por lo tanto, en la conciencia de la continua presencia de la muerte.<sup>37</sup> Así, de algún modo, a partir de la diacronía,<sup>38</sup> el *tempus fugit* deviene en *omnia transit* en aquellos poemas que se centran —desde esta perspectiva— en el inevitable paso del tiempo.

---

<sup>37</sup> José Pascual Buxó dice que en los sonetos de Sandoval Zapata se expresa “una conciencia torturada por el quevediano ‘recuerdo de la muerte’, una poesía centrada en la tenaz comprobación de la sola ‘permanencia’ de lo fugitivo” (“Luis de Sandoval” 44).

<sup>38</sup> En relación a la sincronía y la diacronía en la poesía de Sandoval Zapata, Enrique Serna Rodríguez apunta que los poemas que contienen la paradoja de lo vivificante-destructor (mencionada en el capítulo anterior) “discurren sobre las contradicciones a las que se enfrenta un ser contingente cuando tiene o no conciencia de su precariedad” (83-4). Además, añade que “a los poemas que expresan estas paradojas podemos llamarlos sincrónicos, en cuanto se limitan a describir un accidente o estado del ser. El soneto ‘A la materia prima’, en cambio, es un poema diacrónico: su tema es la historia de las transformaciones materiales y la crítica de esa historia” (83-4).

Este punto de vista es el que se desprende del soneto “A la materia prima.” De una manera menos vivencial —en la que el yo poético sufre menos el paso del tiempo— Sandoval Zapata lleva a cabo una profunda reflexión filosófica sobre la vida y la muerte gracias a la materia, vista esta como el vehículo capaz de transitar de la vida a la muerte y a la vida nuevamente. Pascual Buxó dice que en este soneto “se combinan los iconos de la poética barroca con los conceptos de la metafísica aristotélica” al referirse “al mismo proceso de destrucción y regeneración de la materia prima, sustrato de las formas sustanciales, que preside todos los accidentes del ser” (*Muerte* 63).

Antes de ocuparnos de este soneto (núm. 4), detengámonos sobre los comentarios que el mismo Pascual Buxó hace sobre otro soneto, el número 29, que nos sirven de puente para pasar del tópico de *tempus fugit* al de *omnia transit*. En otras palabras, pasamos de las flores y velones del capítulo precedente a la materia prima del presente. El poema 29 se puede encuadrar perfectamente con los estudiados en el capítulo anterior: mismo tema (fugacidad del tiempo), misma forma (soneto), mismo fondo (desengaño). El vehículo de la metáfora es —como en el soneto número 21— una azucena, pero, a diferencia de aquella, la del soneto 29 despliega explícitamente su “espíritu flamante”:

Blanca azucena que alumbraste el prado  
desplegando tu espíritu flamante,  
fuiste al alba verdor, al sol diamante,  
con la voz del aire ruiseñor nevado.

Oro marchito, si cristal ajado,

polvo de nieve fue la luz brillante;  
para buscar el movimiento errante  
está lo bello de tu ser alado.

¡Oh en poca plata cándido diluvio!  
Un enemigo a tu beldad esquivo  
hallaste en el pimpollo que rompiste,

y con la luz de ese veneno rubio  
y con el oro, aun cuando estaba vivo,  
la deuda del morir no redimiste. (Sandoval Zapata 124)

De este “espíritu,” que aparece explícitamente desde el inicio del poema (“Blanca azucena que alumbraste el prado / desplegando tu espíritu flamante”), Pascual Buxó señala que:

vale tanto para designar la sustancia esencial encarnada en las formas naturales como la “voz” que se anticipa a advertirnos la condición percedera de estos objetos cuya privilegiada belleza no es capaz de ponerlos al amparo de su fatal corrupción. Ese “espíritu” eterno que se asienta de modo pasajero, y sin embargo renovado, en cada objeto material, soporta y sobrevive [...] a las repetidas trasmutaciones de las formas naturales. (“Luis de Sandoval” 34-5)

Junto al espíritu eterno, en este mismo soneto (núm. 29) aparecen dos elementos, el oro<sup>39</sup> y el cristal,<sup>40</sup> que son, como dice Pascual Buxó, “emblemas del estado privilegiado de la materia” (“Luis de Sandoval” 37). Este estado, lo entendemos como la compleción formada por la materia “temporal” ocupada por el espíritu “perene” —comunión de la que surge esa “belleza privilegiada”— en un momento determinado. Además, este estado también funciona como un puente que une lo pasajero con lo eterno y que, en el afán por recorrerlo para aprehenderlo y así entender lo que se encuentra en ambos extremos, metafóricamente podemos cruzar en ambas direcciones.

Para Pascual Buxó, el oro y el cristal, presentes en el quinto verso, “se ajustan —gracias a sus calificativos simétricos: *marchito*, *ajado*— al proceso universal de generación y corrupción; esto es, los términos que aluden a la engañosa belleza física presuponen la conversión final en sus contrarios: la forma más pura desencadenará su propia e inevitable destrucción” (“Luis de Sandoval” 37). Este proceso queda “suspendido” en la contemplación sincrónica de la belleza y retoma su fatal dinámica —que se trasmina a partir de dichos calificativos— desde la diacronía que es donde esta conversión se realiza. Además:

esa fugaz belleza de los objetos mundanos, imagen o figura de la belleza y sabiduría eternas, es el trasunto, más que la dudosa perfección de la materia, de la armonía que le concede el espíritu que la ocupa; espíritu que seguirá encarnando una y otra vez en aquellos seres de vida

---

<sup>39</sup> Desde un punto de vista simbólico, el oro ha sido “considerado en todo tiempo el más noble de los metales, es dúctil, maleable, brillante, y resiste el ataque de la mayoría de los ácidos, por lo cual representó lo inalterable, lo eterno, lo perfecto” (Becker 244).

<sup>40</sup> El cristal es el “símbolo de la pureza y la transparencia; por tanto, a menudo lo es también del espíritu; sus significados son similares a los del diamante” (Becker 90). Esto último adquiere relevancia en el contexto de este soneto (núm. 29) ya que este cristal es un diamante. A su vez, este ha sido “visto, por lo general, como la suprema perfección de los cristales, en razón de lo cual viene a representar la pureza absoluta, la espiritualidad, la incorruptibilidad” (Becker 107).

transitoria, reflejos imperfectos de la suprema perfección del universo.  
 (“Luis de Sandoval” 37)

Este espíritu alado que busca el “movimiento errante,” como se desprende del octavo verso del soneto 29 (“está lo bello de tu ser alado”), es el mismo que en el soneto 4 (“A la materia prima”) “informa” a la materia (“materia que de vida te informaste”) imbuyéndole ese “estado privilegiado” del que Pascual Buxó habla más arriba. Pero antes de ocuparnos de este último soneto, sólo añadamos que las alas de este espíritu, por así decirlo, son las que nos llevan del *tempus fugit* de la azucena al *omnia transit* de la materia prima.

El soneto número 4 descansa sobre “la doctrina aristotélico-tomista del hilemorfismo” (“Luis de Sandoval” 38) en la que “cada ser, o cada accidente del ser, implica tanto la continuidad como la destrucción de estados anteriores” (“Luis de Sandoval” 39); circunstancia que podemos adivinar desde el primer acercamiento al poema:

A la materia prima (núm. 4)

Materia que de vida te informaste,  
 ¿en cuántas metamorfosis viviste?  
 Ampo oloroso en jazmín te viste  
 y en la ceniza pálida duraste.

Después que tanto honor te desnudaste,  
 rey de las flores, púrpura vestiste;

en tantas muertas formas no moriste,  
tu ser junto a la muerte eternizaste.

¿Que discursiva luz nunca despiertes  
y no mueras al ímpetu invisible  
de las aladas horas homicida?

¿Qué, no eres sabia junto a tantas muertes?  
¿Qué eres, naturaleza incorruptible,  
habiendo estado viuda a tanta vida? (Sandoval Zapata 99)

De forma específica, “el hilemorfismo sostiene que cada cuerpo natural se haya compuesto de dos principios substanciales: la materia (o materia prima) y la forma substancial” (Ferrater, *Diccionario* 1638). Para Méndez Plancarte “la ‘Materia Prima’ del hilemorfismo, en la cosmología aristotélico-tomista, es el elemento esencial común de todos los cuerpos, substrato de todas las ‘formas substanciales’, sujeto potencial de por sí indiferente a los cambios específicos y persistente a través de todos ellos,” por lo que “el poeta [a la materia prima] la ve pasar del jazmín a la ceniza” (110). En el mismo orden de ideas, para completar el cuadro sobre esta doctrina cosmológica de Aristóteles, y su posterior desarrollo medieval, citemos también a Georgina Sabat de Rivers que dice:

Los cuerpos constan de dos elementos esenciales: “forma” (relativo al espíritu) y “materia” (relativo al cuerpo). La materia, siendo substancia “rígida,” es determinada por la forma con la cual se combina en una sola substancia. Para Aristóteles, la forma puede existir independientemente de la materia como puro concepto o ser

permanente; no así la materia, la cual, al no estar asistida por la forma, se descompone. Sin embargo, esta “composición substancial,” al descomponerse, deviene, se “educe” en otra porque nunca pierde la potencialidad, el “apetito” de convertirse en una nueva substancia. (409 n.20)

Así, a partir de estas citas relacionadas con el hilemorfismo, nos damos cuenta de que ese estado privilegiado de la materia —comunidad temporal del espíritu eterno y un ser de vida transitoria— del que habla Pascual Buxó, es, para Ferrater, el cuerpo natural y, para Méndez Plancarte, sólo cuerpo —los dos, unión de la materia prima y la forma substancial—; y para Sabat de Rivers, el cuerpo está constituido por forma y materia. Esta forma es espiritual, por lo que se equipara con el espíritu eterno de Pascual Buxó y con la materia prima de los otros dos autores. Además, las otras equivalencias que se establecen son entre el ser de vida transitoria (Pascual Buxó), la forma substancial (Ferrater y Méndez Plancarte) y la materia “desnuda” (Sabat de Rivers), por así decirlo. En otras palabras, y ya instalados en la perspectiva del soneto número 4 (“A la materia prima”), la materia prima, incorruptible, pasa de un ser de vida transitoria, corruptible, a otro y a otro más...y se expresa a través de la belleza temporal que, en su comunión, muestra dicho ser.

Este pasar de una vida a otra vida y a otra, es el tema de este soneto. Así, en los cuartetos se constata este “peregrinar” que resulta característico de la materia prima. Y con base en las observaciones hechas en estas dos primeras estrofas, en los tercetos se lleva a cabo —gracias a tres preguntas— una reflexión filosófica, no tanto sobre esta mudanza constante como sobre la propia naturaleza de la materia prima.

Para nosotros, en este poema, la observación y reflexión se desarrolla a través de un “diálogo” peculiar entre el poeta —encarnado en el yo poético— y la misma materia prima. Es importante subrayar que el “discurso” de esta llega hasta donde la observación y la interpretación del poeta alcanzan, como iremos viendo a lo largo de este análisis. Así, “Materia que de vida te informaste,” en el primer verso, “Ampo oloroso,” en el segundo, y “rey de las flores,” en el sexto, funcionan como vocativos a través de los cuales el yo poético interpela a la materia, dando pie a un intercambio en el que la forma de expresión de cada uno de ellos es diferente: el poeta usa palabras; la materia prima, acciones.<sup>41</sup> Esta situación provoca una suerte de suave contrapunteo entre la elocución del poeta y la elocuencia de la materia prima. Así, en los cuartetos, la voz poética dirigiéndose a la materia prima nos comparte lo que nota que esta hace; y a partir de su “observación,” en los tercetos, a través de preguntas, se lleva a cabo la reflexión filosófica. En otras palabras, en las dos primeras estrofas se plantea el problema y en las dos últimas se intenta resolverlo.<sup>42</sup>

Más de cerca, nos damos cuenta de que en los dos primeros versos se encuentra de forma sintética todo el contenido del poema: se presentan los hechos y se inquiere sobre ellos (“Materia que de vida te informaste, / ¿en cuántas metamorfosis viviste?”). Así, en el primer verso notamos que la materia se devela ante la mirada del poeta sólo a través del hecho de “informarse”; en otras palabras, esto es ocupando desde dentro —valga la redundancia— algún “ser de vida transitoria” que, por ejemplo, antes fue la azucena y en el presente poema es, brevemente, el jazmín. En el segundo

---

<sup>41</sup> Cabe notar que todos los verbos del soneto están en segunda persona del singular; circunstancia que refuerza la idea del desarrollo de una especie de diálogo entre el poeta y la materia prima.

<sup>42</sup> Esto es lo que sucede tradicionalmente con cualquier soneto: “por lo general, el asunto debe levantarse en los cuartetos, y descender en los tercetos” (Baehr 390).

verso, el yo poético, a través de una pregunta que le hace a la materia prima, nos bascula suavemente desde su perspectiva hacia la de esta. Pero a esta perspectiva no llegamos del todo, ya que desde nuestra humanidad la pregunta “¿en cuántas metamorfosis viviste?” no parece tener respuesta. Es una suerte de pregunta retórica que deja claro que la materia prima está “embarcada” en una odisea que, en este mundo sensible, la ha llevado ya a presentarse de otras maneras, con otros “vestidos.” La materia prima le contesta al yo poético no con palabras, sino por medio de las acciones que este puede observar: “viste,” “duraste,” Así, el poeta atento al mundo que lo rodea, obtiene una respuesta al reconocer a la materia prima en el “ampo oloroso” (sinécdoque de cualquier flor blanca, como la azucena) que se educa en el “jazmín” y, a su vez, en la “ceniza pálida”: “Ampo oloroso en jazmín te viste / y en la ceniza pálida duraste.” En estos versos, el poeta muestra que de alguna manera sabe que la materia prima —“el espíritu flamante” de la azucena del soneto número 29— dura...vive, no solamente en la ceniza, sino también en muchas otras formas sustanciales. Resulta claro que este conocimiento no puede derivarse sólo de la observación sincrónica. En un momento determinado, la materia prima sólo puede expresarse a los ojos del poeta a través de la belleza de algún ser de vida transitoria.

Para subrayar aún más las dos perspectivas del soneto, detengámonos un momento en sus verbos, por un lado “informaste,” “duraste,” “desnudaste,” “eternizaste,” y, por otro lado, “viviste,” “te viste,” “vestiste,” “moriste.” Para Serna, los “que riman en las dos primeras estrofas establecen puntos de vista opuestos sobre el sentido de las transformaciones de la materia: la perspectiva del poeta y la de la materia en sí” (85). Para nosotros, esta oposición es más bien un juego de matices que se establece a partir de los dos puntos de vista que, más que oponerse, se complementan. El poeta aprehende la situación de

una manera más sincrónica y, para el mismo poeta, la materia la contempla de una forma más diacrónica: el ser humano pasa, la materia prima dura. Así, con base en dos temporalidades diferentes, se da un bamboleo entre las dos perspectivas que es el elemento que hace posible la reflexión filosófica del poema. De esta manera, lo que para el poeta es “vivir,” para la materia prima es “informarse” o “vestirse.” Estas dos últimas acciones son, a pesar de sus significados diferentes, metáforas de la primera: desde las dos perspectivas del soneto, semánticamente, pueden ser lo mismo. Esta misma relación se establece con lo que “morir” es para el poeta y “desnudarse” para la materia prima. Pero, con “morir,” además, se establece otra relación: lo que para uno es “llegar al término de la vida” (DRAE 1538), para la otra es “eternizarse”: “en tantas muertas formas no moriste, / tu ser junto a la muerte eternizaste.” Y en relación a lo que sucede con la materia prima después de la muerte, vista esta desde la dimensión humana, existe un paralelo entre el cuarto y el octavo verso donde “duraste” es “eternizaste” y “la ceniza pálida” es una metáfora de la “muerte (“y en la ceniza pálida duraste. / [...] tu ser junto a la muerte eternizaste”).

Para terminar con los cuartetos, señalemos que la oposición, tan socorrida en el Barroco, que desde la experiencia vivencial del ser humano existe entre la vida y la muerte, se disuelve en estos versos en la medida que nos acercamos a la postura de la materia prima: esta oposición, vida / muerte, se desliza hacia una continuidad, vida / otra vida. En este contexto, el “rey de las flores” —entendida esta expresión como la potencialidad de la materia prima de ser eventualmente todas las flores— a pesar de vestirse de luto, “púrpura vestiste,” se desnuda también de estas ropas, cómo ya lo ha hecho de las más hermosas: “Después de tanto honor te desnudaste.” Aquí resulta importante señalar que la palabra “púrpura” nos remite al violeta, que es el color del luto

en la iglesia y el de “la Pasión de Cristo” (Becker 335). Desde la perspectiva del ser humano, esta sutil alusión basta para cubrir con un halo sobrenatural, casi “divino,” a la materia prima que en cierto modo resucita como lo hizo Jesús.

También, esta alusión nos lleva a recordar la constante presencia de la Iglesia en la vida cotidiana de la Nueva España del siglo XVII. Así, como ya mencionamos en el capítulo dos, en la obra poética de Sandoval Zapata están presentes las tensiones que surgen entre el fervor cristiano y la sensualidad, situación que en este soneto se manifiesta específicamente en el intento de darle cabida dentro del marco del pensamiento religioso de la época a las ideas clásicas rescatadas por el humanismo renacentista y que se encuentran firmemente ancladas en el *ethos* barroco. En este orden de ideas, resulta pertinente sacar a colación la reflexión que, encadenada al segundo cuarteto, hace sobre el primer terceto Pascual Buxó:

La “materia prima” se “viste” también de la púrpura del martirio y se desnuda de la pasajera “dignidad” de su perfección. Pero a esa materia prima a la que vuelve el ser destruido es, como la misma muerte, inmortal. Ligada a ella en un ciclo cuyo misterio nos es inaccesible, inquieta tan obsesivamente a Sandoval Zapata que, sobrepasando las previsiones del dogma católico, se interroga acerca de la paradójica naturaleza de ese sujeto potencial de vida, que se escapa a los rigores del tiempo, contraviene la experiencia humana y supera los límites del entendimiento. (“Luis de Sandoval” 40-1)

A partir de estas palabras, queda claro que nuestro poeta, como buen hombre barroco que es, no duda en poner en juego en su reflexión, en aras del entendimiento, elementos, aparentemente dispares, de su propia tradición, como pueden ser las creencias religiosas contemporáneas y el pensamiento clásico. Así, por ejemplo, tiene cabida en la concepción lineal del tiempo “un ciclo cuyo misterio nos es inaccesible.” En este caso, el retorno que se

subsume en todo ciclo no es un regreso en el tiempo, sino uno en el que lo que vuelve de la muerte es la materia prima que informa de nuevo. Para esclarecer un poco más este punto, rescatemos la cita que Pascual Buxó hace de Wilhelm Windelband en relación con la postura de los estoicos sobre el origen del mundo:

El mundo nace de un divino fuego originario y retorna a él siempre, una vez transcurrido determinado periodo de tiempo: si entonces inicia la fuerza cósmica la formación de un nuevo mundo sobre las cenizas del precedente, se desenvuelve esta *physis*, eternamente idéntica a sí misma, siempre del mismo modo, de acuerdo a su intensa necesidad y a su esencia racional. (Cit. en “Luis de Sandoval” 40 n. 19)

Además, como se desprende de estas palabras, cabe apuntar que lo que siempre es lo mismo es el proceso que inevitablemente desemboca en un nuevo ser. Así, en la concepción lineal del tiempo que se tenía en la época de Sandoval Zapata y que hogaño seguimos compartiendo, la materia prima informa siempre de la misma manera a un nuevo ser de vida transitoria. En estos seres de vida transitoria es donde se hacen patentes las “metmórfosis” —del segundo verso— que “vive” la materia prima.

Ahora bien, hasta aquí hemos venido considerando este soneto (núm. 4) como un “diálogo” entre el poeta y la materia prima. En este mismo orden de ideas, recordemos —como dice Paz a propósito del diálogo— que a pesar de que este tipo de intercambio dialógico “es la forma más alta de comunicación que conocemos,” no deja siempre de ser “un afrontamiento de alteridades irreductibles. Su carácter contradictorio consiste en que es un intercambio de informaciones concretas y singulares para el que las emite y abstractas y generales para el que las recibe” (*La llama* 203). En nuestro caso, esta circunstancia se ve exacerbada por la distinta naturaleza del discurso de las dos

partes implicadas: palabras y acciones.<sup>43</sup> Al discurso propio de la materia prima —que a final de cuentas ha conservado, hasta aquí, cierta impenetrabilidad para el entendimiento humano— apela el poeta en el inicio de la pregunta del primer terceto (“¿Que discursiva luz nunca despiertes”) donde se reconoce que su claridad y su elocuencia se mantienen fuera de nuestro alcance. Aquí es, en los tercetos, donde el diálogo que han venido sosteniendo el poeta y la materia prima a lo largo de los cuartetos, se educa, por así decirlo, en otro diálogo, este interno, que lleva el poeta consigo mismo y que, por esta naturaleza, le permite desarrollar la reflexión filosófica del soneto.

En otras palabras, si bien hemos podido considerar —como vía de acercamiento para su análisis— este soneto como un diálogo entre el poeta y la materia prima, cuyo desarrollo se da principalmente en los cuartetos, en los tercetos, las acciones que ha ido observando el poeta pasan a un segundo plano, y desde allí enmarcan las preguntas del poeta que en un juego de reflejos interiores, dentro de sí mismo —valga la redundancia—, lleva a cabo la reflexión filosófica. Así en “¿Que discursiva luz nunca despiertes / y no mueras al ímpetu invisible / de las aladas horas homicida?,” tenemos, por un lado, a la materia prima dueña de un discurso propio e inasible para nosotros y, por el otro, la inquisición del poeta sobre el hecho de que esta materia no sucumbe a la fuerza asesina de la muerte, como el ser humano, sino que dura sin tener conciencia de ello. De esta manera, aquí quedan establecidos dos paralelos; uno entre la inmortalidad y la no conciencia, de la materia prima, y el otro entre la mortalidad y la conciencia, del individuo desengañado.

Este levantarse de la materia prima sobre la fatalidad, como se desprende de los dos últimos versos del primer terceto, es lo que a ojos de los mortales

---

<sup>43</sup> En sentido estricto, el poeta les pone palabras a las acciones de la materia prima y gracias a esto el “diálogo” puede llegar a nosotros en forma de soneto.

podría llenarla de sabiduría. Esta circunstancia, que al menos desde nuestro humano entendimiento, no sucede, se refleja en la incredulidad, ligeramente desafiante, que se expresa en “¿Qué, no eres sabia junto a tantas muertes?”<sup>44</sup> Pregunta que al no encontrar respuesta, lleva al poeta a cuestionarse qué es realmente la materia prima; tema principal de esta reflexión filosófica. Esto mismo fue lo que hizo Méndez Plancarte, como se puede apreciar en las siguientes observaciones:

¿Cómo explicarnos (parece meditar este cantor de la muerte [Sandoval Zapata]) que la materia, de por sí informe y bruta, posea la inmortalidad negada al hombre, “caña que piensa” pero caña al fin quebradiza? ¿Cómo se junta el no despertar a la luz discursiva y el no ceder al ímpetu homicida de las horas? ¿Y que esa extraña realidad, tan familiar a un tiempo y tan invulnerable a la muerte, no sea sabia, como lo fuera el hombre si gustara su áspero sabor y pudiera con él entre los labios aprovechar aún su experiencia? (Cit. en Serna 83)

Resulta interesante anotar aquí que con la expresión “caña que piensa” Méndez Plancarte alude a Blaise Pascal cuyo pensamiento está inscrito en el “complejo fondo barroco de la cultura francesa del siglo XVII” (Maravall, 36). En el original de este autor, la expresión está enmarcada como sigue:

L’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature, mais c’est un roseau pensant. Il ne faut pas que l’univers entier s’arme pour l’écraser; une vapeur, une goutte d’eau suffit pour le tuer. Mais quand l’univers l’écraserait, l’homme serait encore plus noble que ce qui le tue

---

<sup>44</sup> También puede verse esta pregunta como una negación de que la muerte sea sabia o traiga, como consecuencia, la sabiduría. En este sentido, el poema sería “anti-desengaño.” Es decir, morir no lleva al entendimiento. En los poemas del capítulo precedente, en sentido estricto, tampoco podemos asegurar que la muerte lleve al entendimiento pero sí lo hace la toma de conciencia sobre la finitud del ser humano que es donde radica el desengaño.

puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage de l'univers sur lui, l'univers n'en sait rien. (Pascal 161)

Las preguntas de Méndez Plancarte, como las del soneto de Sandoval Zapata, son preguntas que llevan a más preguntas —valga la redundancia— que se derivan todas de la paradoja de la materia, o, más bien, de las paradojas que surgen de “una serie de absurdos” que brotan “del careo de la inteligencia humana con la materia que determina su existencia y sin embargo es incapaz de pensarse a sí misma” (Serna 83). Desde la perspectiva humana, desde la cual no llegamos a entender cabalmente a la materia prima —y en un intento desesperado por obtener alguna respuesta— podríamos decir que esta ni acaba de vivir, por no tener conciencia, ni acaba de morir, por durar a través de las “metamorfosis.”

Así, “A la materia prima” es una expresión de ese careo, donde, además de los elementos hasta aquí mencionados, parece encontrarse en el trasfondo del último terceto la idea aristotélica de la materia ya que sus versos hacen eco a la cualidad de *perene* de la materia, cuando es considerada en potencia, y a su cualidad de *caduca*, cuando es considerada en acto (Aristóteles, *Física* III, IX). Así tenemos, por un lado, a esta materia dentro del ser humano que morirá por el acto de vivir y, por el otro, a esta misma materia, “naturaleza incorruptible,” que se etemizará: “¿Qué eres, naturaleza incorruptible, / habiendo estado viuda a tanta vida?”

En relación a la materia, Aristóteles dice: “en parte muere y se produce y en parte no; pues en cuanto es algo, muere por sí misma. Porque lo que perece está en ella misma, a saber, la privación. Pero mirada desde el punto de vista de su potencialidad, no se produce ni muere esencialmente, antes es necesario que

sea incorruptible y no engendrada” (*Física* 587). Palabras de las cuales encontramos eco en este terceto así como en otros poemas de Sandoval Zapata.<sup>45</sup>

Pero la idea aristotélica de la materia por sí sola no parece bastarle a nuestro poeta que busca una respuesta sobre la naturaleza de la materia, sobre su ser, a través de su quehacer poético. Así, la respuesta que obtiene se sale del ámbito puramente reflexivo —en el que podemos, por ejemplo, situar los comentarios sobre la materia de Aristóteles—, se dilata, se convierte en imagen poética. La característica principal de esta imagen es que “se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (Paz, “El arco” 148); es, en otras palabras, la revelación poética. Este aprehender el mundo es lo que hace Sandoval Zapata a través de su poesía: “el acto poético, el poetizar, el decir del poeta —independientemente del contenido particular de ese decir— es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición” (Paz, “El arco” 157).

En el caso del soneto número 4, esta revelación es el resultado del juego de oposiciones que, desde la dimensión humanamente racional, se da entre las representaciones de la vida y la muerte y que se desliza a largo del poema hacia una serie de imágenes en las que estas oposiciones ya no son tales sino matices sobre un mismo fenómeno: la existencia. El ser humano, maravillado al cobrar conciencia de estar, él también, informado por la materia prima (de ser en ese

---

<sup>45</sup> Por ejemplo, en el soneto número uno, “Un velón que era candil y reloj,” estudiado en el capítulo previo, aparece la voz “privación” utilizada de una forma que recuerda las palabras de Aristóteles que, sobre la materia, acabamos de citar en el cuerpo de este trabajo: “Invisibles cadáveres de viento / son los instantes en que vas volando, / reloj ardiente, cuando vas brillando / contra tu privación tu movimiento.”

momento “estado privilegiado de la materia,” en palabras de Pascual Buxó) — circunstancia que acaba por diluir la oposición entre él y la materia—, es entonces capaz de contemplar la vida y la muerte como complementarias la una de la otra. Y todo esto, gracias a la poesía: “la palabra poética [...] siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir” (Paz, “El arco” 157).

En este capítulo, la materia prima — ¿posible metáfora de la fuerza divina? — se muestra “ajena a las consecuencias de su devenir” (Sema 86), no tiene conciencia de él, como sí lo tiene el ser humano. En este contexto, podemos decir que en el soneto “A la materia prima” quedan establecidos — como ya dijimos más arriba y aquí repetimos— dos paralelos; uno entre la inmortalidad y la no conciencia, como en el caso de la materia prima, y el otro entre la mortalidad y la conciencia, como sucede con el individuo desengañado. En el capítulo precedente las flores y los velones, como metáfora del ser humano, no tienen conciencia de su devenir; por lo que de alguna manera son inmortales (los paralelos establecidos se respetan) a pesar de no serlo, como sí lo es la elusiva e inexplicable materia prima. La mortalidad la adquirimos, por así decirlo, a través de la adquisición de la conciencia; gracias al desengaño que se da en nosotros como lectores al contemplar la trágica situación, su no-conciencia, de los vehículos de las metáforas. En el siguiente capítulo veremos cómo se trastocan estos paralelos, ya que a través de la adoración del Amor —y su divinidad— se adquiere conciencia y, por lo tanto, inmortalidad.

## Capítulo cinco

### De mariposas y garzas

Como ya vimos en el capítulo tres, uno de los temas que aparece con más frecuencia en la poesía de Sandoval Zapata es el de la fugacidad de la vida, el cual, a su vez, refleja el inexorable paso del tiempo (*tempus fugit*). Por lo general, este tópico —como ya se mencionó— se expresa a través “de un limitado pero intensísimo eje de analogías” (Pascual, *Muerte* 67) que el poeta establece entre, por un lado, la vida —su brevedad— y, por el otro, velones, flores, pájaros y mariposas que se erigen como representaciones de lo efímero. En dicho capítulo, nos ocupamos de una flor —la azucena— y de los velones. En el presente nos ocuparemos de la mariposa y de la garza. Empezaremos por acercarnos a la primera y al empleo que nuestro poeta hace de ella no como metáfora del ser humano en su conjunto sino, más específicamente, como metáfora del amante.

Para situar a la mariposa en el contexto de la poesía barroca, retomemos algunos apuntes que sobre ella hace Serna. Primero, este autor señala que “la imagen del amante como una mariposa que busca su perdición en el fuego proviene de [Francesco] Petrarca [1304-1374]” (73). Así se puede apreciar en el soneto cuyo primer cuarteto dice: “Come talora al tempo caldo sòle / simplicetta farfalla al lume avezza / volar negli occhi altrui per sua vaghezza, / onde aven ch’ella more, altri si dole” (510), donde el poeta italiano establece dicha imagen a través de un símil.<sup>46</sup> A continuación, Serna cita a Juan de Tassis (1582-1622), Conde de Villamediana, al que considera petrarquista, porque

---

<sup>46</sup> La versión española de este cuarteto es la siguiente: “Como a veces ocurre en el verano / que a la luz mariposa acostumbrada / por su agrado en los ojos de otros vuela, / donde llega a morir, y a otro a dolerse” (Petrarca 511).

“copia el recurso” (74); así se puede apreciar en “Como la simple mariposa vuela, / que tomos y peligros multiplica, / hasta que alas y vida sacrifica / en lo piramidal de la candela” (Villamediana 78). Por último, de Luis de Góngora (1561-1627) cita el soneto que en su inicio dice: “Mariposa, no sólo no cobarde, / mas temeraria, fatalmente ciega, / lo que la llama al Fénix aun le niega / quiere obstinada que a sus alas guarde” (583). Aquí resulta interesante la observación que Serna hace con respecto a la presencia del vocablo mariposa en este poema: “Góngora [...] no utilizó perífrasis aun siendo uno de sus recursos favoritos, quizá porque la palabra mariposa no tiene resonancias prosaicas, lo cual, según Dámaso Alonso suele determinar en la poesía gongorina el empleo de perífrasis” (74-5). Sandoval Zapata sí utiliza dichas perífrasis y omite así dicho vocablo; lo veremos un poco más adelante. Además de estos autores que cita Serna, mencionemos la canción “Túmulo de la mariposa” de Francisco de Quevedo (1580-1645) cuya última estrofa dice: “Su tumba fue su amada: / hermosa, sí, pero temprana y breve, / ciega y enamorada, / mucho al amor, y poco al tiempo, debe; / y pues en sus amores se deshace, / escríbase: aquí goza, donde yace” (80).

En este contexto, vemos cómo la mariposa de Sandoval Zapata se inscribe en una tradición literaria que viene desde Petrarca y coge impulso para su vuelo a partir de las de “Quevedo, Góngora y Villamediana” (Serna 73). En este marco, podemos decir que la imagen petrarquista se convertiría —y aquí hacemos eco de las palabras de Pascual Buxó— en “un tópico corriente en la poesía barroca” que está constituido por “la fatal atracción que ejerce sobre una mariposa simbólica un fuego simbólico también” (“Luis de Sandoval” 41). Y, además, como suele suceder con los temas muy socorridos, aparece la parodia, como se aprecia en los siguientes versos de Sor Juana: “Aunque presumes,

Nise, que soy tosco / y que, cual palomilla, me chamusco, / yo te aseguro que tu luz no busco, / porque ya tus engaños reconozco” (405).

Del soneto (número 16) “Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa” de Sandoval Zapata —en el cual la voz poética se dirige a la mariposa— podemos decir que se trata de una alegoría sobre la idea de la búsqueda del amor y los riesgos que esta conlleva. Las metáforas de esta alegoría funcionan en distintos niveles. En este caso, a diferencia de los poetas mencionados en el párrafo anterior, la mariposa no sólo se queda como una simple metáfora del enamorado, sino que también es, a su vez, metaforizada. Así tenemos, dicho de alguna manera, una metáfora sobre otra que, subsecuentemente, van encadenándose todas ellas con otras metáforas más, para ir así construyendo la alegoría del poema. Veámoslo en el soneto:

Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa (núm. 16)

Vidrio animado que en la lumbre atinas  
 con la tiniebla en que tu vida yelas,  
 y al breve tiempo del morir anhelas  
 en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,  
 nave que desplegaste vivas velas;  
 la más fúnebre noche que recelas  
 se enciende entre la luz que te avecinas.

No retire tu espíritu cobarde  
 el vuelo de la luz donde te ardías,  
 abrásate en el riesgo que buscabas.

Dichosamente entre sus lumbres arde,  
 porque al dejar de ser lo que vivías  
 te empezaste a volver en lo que amabas. (Sandoval Zapata 111)

La primera metáfora se presenta en el título. Esta permea todo el soneto brindándole una suerte de tejido sobre el cual se desarrolla la composición poética. En esta metáfora resulta clara la sustitución del término “galán” por el de “mariposa” cuya similitud de significado parece fundarse en lo breve y riesgoso de sus respectivas vidas. Así, a lo largo de los versos, el galán estará siempre presente de forma implícita como palabra y explícita como metáfora a través —valga la redundancia— de las múltiples metáforas de la mariposa; palabra que tampoco aparece en el cuerpo del soneto.

En cada uno de los cuartetos tenemos una metáfora de la mariposa: “Vidrio animado” en el primer verso y “nave que desplegaste vivas velas” en el sexto. Estas metáforas son los “seres” que llevan a cabo las acciones que se describen en estos primeros ocho versos. Al referir estas acciones a través de verbos en presente del indicativo, Sandoval Zapata —como ya lo hemos visto antes— crea la sensación de que asistimos en directo a los acontecimientos.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Es importante señalar que de los ocho verbos de los cuartetos, sólo dos no están conjugados en presente del indicativo: el primero es “ve,” que es un imperativo; el segundo es “desplegaste,” que forma parte de la construcción de la metáfora en la que se encuentra inscrito, por lo que no modifica ni estorba a la sensación que da el poeta de estar describiendo lo que va sucediendo.

Así, en el primer cuarteto, este “Vidrio animado”<sup>48</sup> (mariposa y amante), que en su vuelo es guiado por la llama, acabará en el “yelo” y la “tiniebla” (metáforas de la muerte). En los dos primeros versos, la oscuridad de la muerte está contenida en su opuesto que es la llama en la que se incinera la mariposa: “Vidrio animado que en la lumbre atinas / con la tiniebla que en tu vida yelas.” Este efecto de atracción de contrarios, por así decirlo, se refuerza gracias a las otras oposiciones que se establecen: una entre el movimiento del “vidrio animado” y la quietud de la vida helada, y otra entre la luz que despide la “lumbre” y la “tiniebla de la muerte.” La aparente culminación de esta atracción es la muerte misma, la cual aparece en el tercer verso con toda la fuerza que se desprende de la perífrasis “breve tiempo del morir.” Esta es un pleonasma, figura gracias a la cual se subraya la instantaneidad del momento en el que se muere; desde el punto de vista de la duración de la vida, el momento de morir siempre es muy corto. Esta perífrasis dilata el siempre pequeño espacio que ocupa el tiempo de la muerte en relación al de la vida, dándole un lugar importante al que nos referiremos más abajo. Además, la mariposa llega a este espacio volando a través del trazo que describe “en la circunferencia que” camina, expresión que no es más que una sinécdoque del camino de la vida y de la vida misma.

Antes de pasar al segundo cuarteto, detengámonos en “anhelas” que está en el tercer verso. Este verbo es la única metáfora que en el primer cuarteto se refiere específicamente al ser humano. Humaniza a la mariposa al dotarla de la conciencia de sentir un deseo vehemente. Esto mismo sucede en el séptimo verso con “recelas” ya que para “temer, desconfiar y sospechar” (DRAE 1911), de algo o alguien, es necesario tener, al menos, cierto grado de conciencia. Así,

---

<sup>48</sup> Aquí resulta interesante mencionar lo que Serna dice en relación a esta metáfora, la cual “resume la estética del barroco en su intento de conciliar lo artificial y lo vital” (74).

el amante anhelante del primer cuarteto se muestra receloso en el segundo. Humanizando a la mariposa, estas metáforas son los elementos que forman el puente que nos lleva desde ella, que está más presente en los cuartetos, hasta el amante, que está más presente en los tercetos.

En el segundo cuarteto, la “nave que desplegaste vivas velas” (mariposa, amante) es quien, llevada por la atracción de contrarios arriba mencionada, “en poco mar de luz ve oscuras ruinas.” En otras palabras, como ya sucedió en los dos primeros versos, la oscuridad decrepita de la muerte está contenida en su opuesto que es un breve mar luminoso. Aquí resulta interesante señalar cómo se construye la metáfora que ocupa todo el sexto verso (“nave que desplegaste vivas velas”). Esta consta de tres imágenes —que a su vez también son metáforas— diferentes entre ellas pero, al mismo tiempo, coincidentes y complementarias entre sí. El referente textual de la metáfora es “vidrio animado” que en primera instancia nos remite a la mariposa y posteriormente al amante. La primera de estas tres imágenes (metáforas) es “nave,” la cual nos da una imagen específica de la mariposa; la segunda es “nave que desplegaste” que hace aún más precisa la primera imagen por la coincidencia entre desplegar velas (nave) y desplegar alas (mariposa); la tercera es “vivas velas” que confirma el movimiento que se desprende de la imagen anterior dotándolo de una gran vitalidad. Así, esta “nave” que surca un “mar de luz” —vista de cerca, la luz de la llama ocupa todo el horizonte, como un inmenso mar—, por breve que este sea (“poco mar”), es conminada de forma imperativa por la voz poética que parece ordenarle: “ve oscuras ruinas.” En la antítesis de este verso (“en poco mar de luz ve oscuras ruinas”), se encuentra una vez más, como en los dos primeros versos del poema, la oscuridad contenida por la luz. El séptimo y octavo versos nos muestran a la mariposa (amante) que se encuentra “reclosa” al ver que la muerte se inicia, por así decirlo, en la llama a la que se dirige. Esto

se desprende de la paradoja que plantea “la más fúnebre noche [...] / se enciende entre la luz [...],” la cual se resuelve al adquirir su significado estas dos metáforas (muerte e inicio). Así, la mariposa recelosa se acerca a la muerte que está en la llama (“[...] que recelas / [...] que te avecinas”).

En la antítesis del quinto verso (“En poco mar de luz ve oscuras ruinas”), tenemos el anuncio de lo que serán los tercetos. En ellos, la voz poética ya no describe la situación de la mariposa sino que, más bien, procede, a través de una serie de exhortaciones que se derivan de una serie de constataciones, a mostrarle el camino por el que es posible trascender su circunstancia. La voz poética nota las dudas de esta mariposa, ya plenamente humanizada, en “no retire tu espíritu cobarde.” Este espíritu nos remite al “espíritu flamante” del capítulo anterior que informa a la materia prima e informa, también, con un ánimo al “vidrio animado” de este soneto. Así, la voz poética exhorta al amante a no dejar de “volar” en el fuego ardiente que es la pasión que despierta en él su amada (“el vuelo de la luz donde te ardías”); incluso le conmina: “abrásate en el riesgo que buscabas.”

Aquí se hace patente lo que se anunció al final del segundo capítulo: la presencia en la obra poética de Sandoval Zapata de las tensiones entre el fervor cristiano y la sensualidad. Esta —desde el punto de vista del dogma católico— llevaría al amante de “Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa” a condenarse por su conducta pecaminosa. Pero el poeta novohispano, en este soneto, plantea otro escenario que sólo es posible desde otro punto de vista. Cuando menos esto es lo que se percibe en el último terceto: “Dichosamente entre sus lumbres arde, / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas.”

Antes de seguir adelante, y con el afán de enmarcar dicho escenario dentro de la riqueza interpretativa a la que da pie la poesía de Sandoval Zapata, detengámonos en la interpretación que de este soneto hace Pascual Buxó. Esta sigue las pautas del hilemorfismo que mencionamos en el capítulo previo y nos muestra cómo se da la metamorfosis que aparece en los dos últimos versos del poema (“porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas”):

Mariposa y amante, anulados en un ser contingente, se habrán identificado con el espíritu inmortal que les dio forma, es decir, vida. La eternidad de esta “materia prima” que sobrevive a todas las destrucciones y se etemiza “junto a la muerte” constituye para Sandoval Zapata la impenetrable *ratio* de la existencia y el tema circular de su especulación poética. (“Luis de Sandoval” 43)

Con estas palabras, Pascual Buxó sugiere que el ser contingente regresa a la materia prima que, a su vez, volverá a ser “informada” por el espíritu inmortal. Nosotros —siguiendo la propuesta interpretativa que hace Serna (78-9) — pensamos que este regreso puede ser más bien una forma de trascender el ciclo de la materia prima, de ir más allá de él o, incluso, añadiríamos, escaparse de él. Esto podría explicarse por las ideas neoplatónicas<sup>49</sup> del amor presentes en el soneto y que junto con “el discurso ortodoxo-cristiano de la condenación del

---

<sup>49</sup> Sobre esta forma de pensamiento resulta pertinente recordar las palabras de José Ferrater Mora: “Neoplatonismo es, por una parte, [...] una corriente que, originada en la última fase pitagorizante de la filosofía platónica, atraviesa como una constante la historia del pensamiento de Occidente” (2530). Además, “el neoplatonismo, que como religión se hallaba en la más violenta oposición al cristianismo, pareció desaparecer temporalmente con la victoria cristiana, pero la posterior evolución del cristianismo condujo a las diversas síntesis helénico-cristianas que ‘culminaron’ en San Agustín” (2531).

muerto en pecado”<sup>50</sup> (Serna 76) conforman las paradojas presentes a lo largo de sus versos. Estas paradojas se palpan en el hecho de que en “la más fúnebre noche...se enciende la luz” o que “Dichosamente entre sus lumbres arde.”

En *El banquete*, a través de la explicación de Diótima, Platón dice sobre el “amor” que es “el deseo de lo que es bueno y nos hace dichosos”<sup>51</sup> (373). A partir de estas palabras, podemos proponer que el amor (*eros*) es quien impulsa a la mariposa de Sandoval Zapata en su vuelo hacia la flama donde encontrará la felicidad, como se desprende claramente del primer verso del último terceto: “Dichosamente entre sus lumbres arde.” Esta es la razón por la cual la voz poética exhorta a la mariposa (al amante) a no detener su vuelo hacia las llamas. Así, el amante se trasciende a sí mismo y al ciclo de la materia prima —guiado por la fuerza del *eros*— a través de la pasión amorosa: “porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas.” Lo que alcanza el amante en este punto podría explicarse por las siguientes palabras de Diótima:

El que en los misterios del amor se haya elevado hasta el punto en que estamos, después de haber recorrido en orden conveniente todos los grados de lo bello, y llegado, por último, al término de la iniciación, percibirá como un relámpago una belleza maravillosa, aquella, ¡oh Sócrates!, que era objeto de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imperecible, exenta de aumento y de disminución; belleza que no es bella en tal parte y fea en cual otra, bella sola en tal tiempo y no en tal otro, bella bajo una relación y fea bajo otra, bella en tal lugar y fea en cual otro, bella para éstos y fea para aquéllos; belleza que no tiene nada

---

<sup>50</sup> Este discurso sostiene que mantener “una pasión hasta la muerte implica para la ortodoxia católica la tiniebla oscura y fría de la condenación para el pecador, por haber adorado al amor más que a Dios” (Serna 77).

<sup>51</sup> Aquí vale la pena hacer dos observaciones. La primera es en relación al discurso de Diótima en *El banquete* de Platón, del cual Werner Jaeger dice que “el *eros*, concebido como el amor al bien, es al mismo tiempo el impulso hacia la verdadera realización esencial de la naturaleza humana y, por tanto, de cultura en el más profundo sentido de la palabra” (581). La segunda es que para los griegos lo bueno es necesariamente bello y verdadero.

de sensible como el semblante o las manos, y nada corporal; que tampoco es este discurso o esta ciencia; que no reside en ningún ser diferente de ella misma, en un animal, por ejemplo, o en la tierra, o en el cielo, o en otra cosa, sino que eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma. (377)

El estado —por decirlo de alguna manera— al que llega el amante al unirse con su amada está situado más allá de lo que se puede describir y es, además, donde le es posible a este amante tener la visión que Diótima acaba de describir. Esta unión —descrita desde un punto de vista neoplatónico— es la que se desprende de la siguiente definición de amor que dio León Hebreo en el siglo XVI en sus *Diálogos de amor*:<sup>52</sup> “la propia definición del perfecto amor del hombre y de la mujer es conversión del amante en el amado, con deseo de que el amado se convierta en amante, y cuando el tal amor es igual en cada una de las partes, se define conversión del amante en el otro” (Cit. en Serna 76-7). Desde este punto de vista, el amante se transforma gracias a su amor y al de su amada a través del vuelo de la mariposa que describe el poeta novohispano.

En el capítulo tres nos ocupamos de dos seres metafóricos —la azucena y el velón— que sufren, sin resistirse, el ciclo de transformaciones al que se ven sometidos. En el presente capítulo hemos visto cómo la mariposa no sólo se resiste a seguir dicho ciclo sino que incluso es capaz de cambiar su “vuelo” y elegir su metamorfosis. Así, el “vidrio animado” inicia por anhelar (“al breve tiempo de morir anhelas”) y, a pesar de sus dudas (“la más fúnebre noche recelas”), continúa en su camino pues no cesa en su búsqueda (“abrásate en el riesgo que buscabas”) que culmina en una dichosa metamorfosis (“te

---

<sup>52</sup> Uno de los antecedentes de los *Diálogos de amor* de León Hebreo (¿1460?-1521) es *De amore* de Marsilio Ficino (1433-1499) que fue el primer director de la Academia de Florencia, que es considerada en “el umbral del Renacimiento y la modernidad” como una escuela neoplatónica (Ferrater 2530-1).

empezaste a volver en lo que amabas”). Serna apunta sobre esta transformación que “la mariposa deja sus alas en el fuego, no su espíritu. El amante deja el cuerpo que le estorba para lograr la posesión de aquello que busca en su amada: su belleza esencial, simbolizada en el brillo del fuego” (Serna 79). Así —exhortado por la voz poética— el amante escoge liberarse a través del amor, razón por lo que se inmola en la llama de su pasión. Y no sólo se libera del ciclo de la materia prima, sino que también lo hace de la principal consecuencia que anuncia el discurso ortodoxo-cristiano: la condena por haber muerto en pecado. Este amante —el galán del título del soneto— de alguna manera está ejerciendo su libertad ante los ojos de los demás: “l’homme de la passion est celui qui choisit d’être dans son tort, aux yeux du monde” (Rougemont 322); mundo que evidentemente es el regido por el dogma católico.

De la dicha a través de la liberación —por decirlo de alguna forma— que experimenta el “galán en metáfora de mariposa” de este soneto de Sandoval Zapata, tenemos algunos ecos en Góngora y Quevedo. Del primero en “De la ambición humana,” cuyo primer verso es “Mariposa, no solo no cobarde,” dice: “yace gloriosa en la que dulcemente / huesa le ha prevenido abeja breve, / ¡suma felicidad a yerro sumo!” (583). Del segundo en la canción “Túmulo de la mariposa” que versa: “Su tumba fue su amada: / hermosa, sí, pero temprana y breve, / ciega y enamorada, / mucho al amor, y poco al tiempo, debe; / y pues en sus amores se deshace, / escríbase: aquí goza, donde yace” (80).

La transformación que conscientemente experimenta el amante “encarnado” en la mariposa del poema del que hasta aquí nos hemos venido ocupando en el presente capítulo, puede equipararse a la que le sucede a la garza del soneto número 10. Este ser metafórico como la mariposa— ve

también impulsado su vuelo por la fuerza del amor (“que por enamorada, si por breve”) para terminar transformado en un elemento más de la bóveda celeste (“quédate estrella, ya no bajas pluma”). A continuación, el soneto:

A una garza remontada (núm. 10)

Tú que rompiste esa ciudad del viento  
trepando al sol, alcázares de nieve;  
que por enamorada, si por breve,  
ya fuiste girasol, ya pensamiento.

Ya tu ambición al párpado sediento  
paciendo en tanto espíritu no muere,  
y cuando en golfo imperceptible bebe  
le paga en parasismos el aliento.

En dos alas espíritu embarcado,  
si por ardiente de tan grande abismo  
voló planeta de erizada espuma,

No descienda tu espíritu elevado,  
pase a constelación tu parasismo,  
quédate estrella, ya no bajas pluma. (Sandoval Zapata 105)

Para enmarcar este soneto en su tiempo y tradición lingüística, antes de seguir con su comentario, citemos las siguientes palabras de Rocío Olivares Zorrilla que dice que este poema se relaciona:

directamente con cierto emblema de la tradición petrarquista tal como la recibió la poesía barroca hispánica. Se trata del emblema de la típica Ave del Paraíso o Manucodiata, aludida ya sea directamente o sustituida por otra ave, la garza, que comparte en el poema las características del ave fantástica: esto es, volar siempre hacia los cielos y nunca posarse en tierra. (27)

En este soneto la voz poética se dirige a esta garza que ya se ha transformado en un cuerpo celeste, como se desprende del último verso (“quédate estrella, ya no bajes pluma”), en el cual la voz le sugiere no volver atrás. Esta ave no parece ser un pájaro cualquiera, “en el contexto germánico del simbolismo medieval [...] podemos encontrar el antecedente de la garza solitaria como alma cristiana en ascensión espiritual” (Olivares 28). A esta ascensión es a la que asistimos en este soneto ya “que la garza puede significar el alma [...] que eleva su atención por encima de las cosas terrenales y su mente hacia la claridad del hogar celestial” (Olivares 29).<sup>53</sup> Resulta pertinente pensar que estos atributos de la garza permean la de la obra de Sandoval Zapata por ser este un poeta barroco, heredero de la tradición humanista renacentista —como ya se ha mencionado antes en el presente trabajo.

Así, en el primer cuarteto, la voz poética caracteriza a la garza constatando algunas de sus acciones, las cuales corresponden con las

---

<sup>53</sup> Esta observación la hace Olivares Zorrilla con base en el bestiario del siglo IX de Rábano Mauro que cita en su trabajo.

anotaciones previas de Olivares Zorrilla. Estas acciones se sitúan en el pasado; así se aprecia en que los dos verbos conjugados están en pretérito (“rompiste,” “fuiste”). Además —podríamos decir que hasta este poema— esta ave ha seguido el ciclo de la materia prima: “ya fuiste girasol, ya pensamiento.” Este verso, metafóricamente, nos muestra una vez más —como ya lo hemos visto antes— la presencia de la fugacidad de la vida en la poesía de Sandoval Zapata. Este efecto se hace patente en las dos flores que aparecen en este verso y cuyo esplendor funciona, una vez más, como paradigma de lo efímero de la vida. La garza de este poema se caracteriza por haberse escapado de su mundo: “Tú que rompiste esa ciudad del viento.” En este verso, la ciudad es la imagen de la compleja organización comunitaria de la vida humana y, en este caso, esta ciudad es de viento porque este es el elemento natural del ave. La garza enamorada —metáfora del amante— en el corto tiempo de la fugacidad de la vida humana (“que por enamorada, si por breve”), rompe con su mundo “treparando al sol” por sus rayos. Además, podemos añadir que este ascenso seguramente se ve favorecido por el calor proveniente del astro rey que calienta el aire —el “viento,” que es la “ciudad”— que rodea a la tierra provocando corrientes ascendentes que le permiten a la garza volar más allá de las montañas nevadas y de las mismas nubes (“alcázares de nieve”).<sup>54</sup>

En el segundo cuarteto, donde claramente “amor y ambición se mezclan en un solo concepto” (Serna 80), nos damos cuenta de que la garza enamorada del soneto, caracterizada por lo que parece ser no sólo un ardiente deseo amoroso sino también de comprensión (“Ya tu ambición al párpado

---

<sup>54</sup> Otra característica del ave de este soneto se desprende de las siguientes palabras de Olivares Zorrilla: “Son diversas las fuentes medievales que describen a la garza como un ave que se remonta tan alto, aun sobre las nubes tempestuosas, que su solo vuelo pronostica tormenta” (28); tempestad de la que se escapa en los versos de Sandoval Zapata.

sediento”),<sup>55</sup> perdura por haberse nutrido del espíritu que en diferentes momentos a “informado” a la materia, que así, poéticamente, se transforma en numerosos espíritus (“paciendo en tanto espíritu no muere”). Al beber de las aguas del amor (“y cuando en golfo imperceptible bebe”), la fuerza de *eros* transformada en aliento divino provoca el paroxismo presente en los versos, “exaltación extrema de los afectos y las pasiones” (DRAE 1684) (“le paga en parasismos el aliento”). El oxímoron “golfo imperceptible” sugiere que a pesar de la enormidad de un golfo,<sup>56</sup> este sólo es perceptible para unos cuantos, y de su contenido pueden beber aun menos.

A uno de estos pertenece la garza, de la cual —tanto como de la mariposa— Serna afirma que “la conciencia que [...] tiene de sí determina el sentido de su cambio” (80). Este autor establece una relación entre las transformaciones presentes en la poesía de Sandoval Zapata y las *Metamorfosis* de Ovidio a partir de la siguiente observación de Rubén Bonifaz Nuño en la que dice que la mayor parte de estas “proviene en su origen de un estado de conciencia o inconciencia que alguien tiene de sí mismo” (Cit. en Serna 81). La garza —como la mariposa— tiene conciencia y a partir de ella, con la ayuda de *eros*, se trasciende a sí misma. Esta conciencia surge del autoconocimiento y, para Serna, este “lleva aparejado el deseo de ir más allá de su propio ser” (81). Desde el punto de vista de la ortodoxia católica, resulta transgresor el sólo hecho de “querer desasirse por medio de un amor que no sea el de Dios” (Serna 81). En sintonía con esta circunstancia —la del reconocimiento de la necesidad absoluta de la ayuda divina— se encuentra la siguiente interpretación

---

<sup>55</sup> Esta lectura surge del hecho de que “ambición” funciona como una sinécdoque de la garza; así como “párpado” lo hace como una del ojo (e incluso de ambos ojos), gracias al cual se puede ver con claridad; “sediento” refuerza la sensación de premura que ya subsume “ambición.”

<sup>56</sup> “Gran porción de mar que se interna en la tierra entre dos cabos” (DRAE 1143)

de Bonifaz Nuño: “En las *Metamorfosis*, cuando un ser, por lo común un ser humano, demuestra conocerse a sí mismo, se prohíbe proponerse, sin el auxilio de los dioses, finalidades que se encuentren fuera de su naturaleza, con lo cual se manifiesta piadoso” (Cit. en Serna 81). Con estos antecedentes, y desde un punto de vista panteísta —perspectiva desde la cual la fuerza del amor es una divinidad— la transformación de la garza que —como la de la mariposa— va más allá de su propia naturaleza, resulta piadosa por estar sustentada por el dios Eros.

En este contexto, la voz poética exhorta —como se desprende del uso del imperativo en dos de los verbos del último terceto— a la garza a no volver atrás en su transformación, a preservar su nuevo estado, el de cuerpo celeste: “no descienda tu espíritu elevado, / pase a constelación tu parasismo, / quédate estrella, ya no bajes pluma.” El espíritu de la garza se eleva de dos formas: a través de su mismo vuelo y al nutrirse de las transformaciones previas (“paciendo en tanto espíritu no muere”) que le dan la sabiduría que la materia prima del soneto número 4 no parece haber adquirido (“¿Qué, no eres sabia junto a tantas muertes?”). Así, a través de la sublimación de su sentimiento extremo, de su “parasismo,” la garza se convierte en parte de la bóveda celeste, al llegar, de alguna manera, a una forma superior del ser.

Como otra muestra de las diferentes voces que “pueblan” la obra de nuestro poeta novohispano, retomemos las palabras de Serna que a partir de los dos tercetos dice que a la garza se le “conmina a continuar su vuelo con el ejemplo de Faetón” (81): “En dos alas espíritu embarcado, / si por ardiente de tan grande abismo / voló planeta de erizada espuma.” El último “verso alude a la caída de Faetón comparada por Ovidio al aparente descenso de Venus en el crepúsculo” (Serna 81): “A todo esto, Faetón, enrojecidos los cabellos por la

llama devastadora, rueda vertiginosamente a través de los aires dejando a su paso una larga estela, como de vez en cuando hace una estrella en cielo sereno, y, aunque no cayó, pareció que había caído” (Ovidio 41). Así, desde la perspectiva del ser humano que mira el firmamento con los pies en la tierra, las estrellas de la tarde —por la rotación de nuestro planeta— parecen caer en el horizonte. Desde un punto de vista aristotélico, podemos decir que el lugar desde el cual observa este sujeto es el mundo sublunar (la tierra), el cual:

estaba rodeado por siete esferas. En cada una, una partícula de materia constituía un cuerpo celeste. Pero tenemos que imaginárnoslas como si fueran cáscaras cerradas. Estaban constituidas por un material sutil y transparente; giraban todas ellas con movimiento regular. Estas siete cáscaras, concéntricas las unas respecto de las otras, correspondían a las órbitas que describían en torno de la Tierra, según la astronomía ptolemaica, los cinco planetas conocidos entonces, la Luna y el Sol.

Más allá de la séptima, estaba la última esfera. Era la esfera de las estrellas fijas en la cual podíamos encontrar todas las luminarias celestes. ¿Y más allá? Más allá, sólo la presencia de Dios. (Villoro 13)

En este orden de ideas, si bien la garza del soneto no llega a divinizarse, si llega a formar parte de la última esfera en donde, como estrella fija en la que se ha transformado, comparte espacio con los otros luminosos cuerpos celestes. De esta manera, en esta suerte de vuelo hacia el absoluto, este ser “encarnado” en metáfora de garza, trasciende su propia naturaleza y alcanza un estado superior del ser desde el cual puede ser testigo de las transformaciones de la materia —de las que se ha definitivamente escapado— a las que inexorablemente están sujetos los seres de la tierra: “En el mundo sublunar rigen leyes diferentes a las del mundo celeste, pues en el cielo habitan cuerpos de una inteligencia sutil

que, por otra parte, duran en sus revoluciones la eternidad” (Villoro 14). Estas ideas de Aristóteles —aquí glosadas por Luis Villoro— sobre la eternidad de los cuerpos celestes eran aceptadas por la Iglesia del siglo XVII.<sup>57</sup> Dentro de este contexto, la garza alcanza su propia eternidad.

Ahora bien, para alguien como Sandoval Zapata esta eternidad a la que se llega a través del ejercicio poético —desde otras perspectivas— no es “tan perene.” Estos puntos de vista se derivan, entre otros, de los cambios en el conocimiento astronómico de la época en la que vivió nuestro poeta. Podemos pensar que Sandoval Zapata tenía una relación cordial con su coetáneo el presbítero secular Luis Becerra Tanco (1603-72) ya que este le dedicó un “Epigrama’ latino” (Pascual, “Luis de Sandoval” 60) que aparece al inicio del *Panegírico a la paciencia*. Además pudieron haber compartido conocimientos de diferentes ámbitos, como suponemos pudo ser el de la astronomía, ya que el presbítero no sólo era “perito en lenguas clásicas y americanas y uno de los más paradójicos exégetas de las apariciones guadalupanas” sino que también era “astrónomo” (Pascual, “Luis de Sandoval” 60). A partir de la obra de Irving A. Leonard *Los libros del conquistador* y de la lista de libros de Melchor Pérez de Soto (obrero mayor de la Catedral de México) sabemos de la presencia en el Nuevo Mundo, entre otros, de “numerosos volúmenes relacionados con la astronomía, tales como los *Comentarios* de Cristóbal Clavio a la *Esfera* de Juan Sacrobosco, la *Astronomía* de Ptolomeo —que convivía en las cajas con el *Tratado sobre las revoluciones de los mundos celestes* de Nicolás Copérnico y un *Epítome* de Juan Keplero” (Pascual, “Luis de Sandoval 64); obras a las cuales de manera directa o indirecta Sandoval Zapata debió de tener acceso.

---

<sup>57</sup> David A. Brading con base en el *Teatro crítico universal* del abad benedictino Benito Jerónimo de Feijoo (1676-1764) dice de este que “indeed, he confessed that in the study of nature Spanish universities still relied on Aristotle, pinned like faded butterflies to the level of 1600” (423).

Un ejemplo claro, en la obra del poeta novohispano, de la presencia de las nuevas miradas que sobre el mundo aportan los descubrimientos astronómicos —y que refutan las ideas de Aristóteles de la eternidad de los cuerpos celestes— es la siguiente cita del *Panegírico a la paciencia* que es el único texto filosófico conocido de nuestro poeta: “Y en esta fluxible máquina de círculos, ya se vio en la Casiopea lucero que despertó y se encontró con la muerte en caminos de eternidad” (150). Al principio de esta cita (antes de la coma), Sandoval Zapata se refiere a las esferas aristotélicas; en la segunda parte parece hacer referencia a la obra *Nova Stella* (1573) del astrónomo danés Tycho Brahe (1546-1601) donde se difunde “el descubrimiento de una estrella que apareció en la constelación de Casiopea” (Sema 70). Desde nuestro punto de vista, este hecho implica cuando menos dos cosas en el contexto de la obra de Sandoval Zapata. La primera es que incluso los cuerpos celestes que eran considerados como eternos ya no lo son porque aparecen y desaparecen...como el ser humano. La segunda es que ante la eternidad alcanzada por la garza a través de su cambio de naturaleza —gracias a la plena expresión del ejercicio poético de nuestro poeta novohispano— surge el desengaño a través del quehacer filosófico del mismo Sandoval Zapata. Así, por los “caminos de eternidad” (Sandoval Zapata, 150) aristotélicos la muerte también pasa.

A partir de estas observaciones resulta pertinente señalar cómo al contemplar los sonetos hasta aquí comentados en el presente trabajo, a la luz de las mínimas referencias que hemos hecho al único texto filosófico conocido de nuestro poeta, de alguna manera, la sabiduría adquirida desde la eternidad aristotélica ya no es tal desde la finitud de los astros de Brahe. Esta diferencia en el conocimiento —siempre cambiante— es uno de los elementos que se traduce en la presencia de las tensiones, ya mencionadas más arriba, entre el

fervor cristiano y la sensualidad que encontramos en la obra poética de Sandoval Zapata. Desde esta dualidad adquieren total sentido las palabras que se encuentran en “A los que leen” del *Panegírico a la paciencia* donde dice: “Esta idea para los aciertos del espíritu escribió mi ignorancia. Si yo ejecutara con la vida lo que escribí con la pluma, mejor persuadiera que escribí. Este papel me hace no tener disculpa en lo que vivo.” (Sandoval Zapata 141). Así, nos encontramos ante un poeta que a pesar de los desengaños a los que él mismo llega a través de los textos científicos de su época y de su propia reflexión filosófica, es totalmente libre y consciente a través de su propio ejercicio poético donde transforma su propia naturaleza gracias, entre otros recursos, a las metáforas de la mariposa y de la garza.

## Conclusión

A la transubstanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de N. Sra.  
de Guadalupe... Vencen las rosas al Fénix

El astro de los pájaros expira,  
aquella alada eternidad del viento,  
y entre la exhalación del monumento  
víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamórfosis se admira  
mortaja a cada flor, mas lucimiento;  
vive en el lienzo racional aliento  
el ámbar vegetable que respira.

Retratan a María sus colores;  
corre, cuando la luz del sol las hiere,  
de aquestas sombras envidioso el día.

Más dichosas que el Fénix morís, flores;  
que él, para nacer pluma, polvo muere,  
pero vosotras para ser María. (Sandoval Zapata 125-6)

En este poema —conocido también como “El soneto guadalupano”— quedan plasmados todos los elementos que conforman a Luis de Sandoval Zapata como poeta. En la comparación que se establece entre la transformación de las rosas en la imagen de la Virgen con la del fénix, encontramos, por un lado, los elementos heredados de su tradición lingüística y literaria y, por el otro, los propios del Nuevo Mundo. Los primeros los apreciamos —desde un punto de vista formal— en la factura del soneto y los segundos —desde un punto de vista temático— en la presencia de la imagen de la guadalupana.

Esta Virgen —llamada “la primera mujer criolla” por el bachiller Miguel Sánchez en 1648 (Cit. en Paz, *Sor Juana* 66)— surge, por decirlo así, de la confluencia de la península ibérica y de las tierras americanas. En la Nueva España, la Virgen de Guadalupe —a través de su imagen— une a “criollos, indios y mestizos” (*Sor Juana* 66). Pero, además, detrás ella, tal y como aparece en el soneto, está la forma de sentir y aprehender el mundo de los criollos. Sandoval Zapata pertenece a este grupo y, de esto, tuvimos constancia en los versos que, de su romance “Relación fúnebre,” analizamos en el presente trabajo, con el afán de alumbrar, a través de su obra, algunos aspectos de su vida.

Desde un punto de vista artístico, en la Nueva España quien dice criollo también dice barroco. Esta forma de expresión artística florece en el marco de la evidente “conjunción entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco, lo mismo en el campo de la arquitectura que en el de las letras (y aun en otros órdenes, como el de la cocina)” (Paz, “*Sor Juana*” 85). El resultado es “el acento particular de muchas obras de la época, lo que podríamos llamar ‘criollismo’ del barroco novohispano,” que denota la presencia de particularismos “consecuencia de la universalidad misma de la estética barroca” (Paz, “*Sor*

*Juana*” 85). Esta universalidad, con sus particularismos, se refleja en la poesía de Sandoval Zapata que, como heredera de la poesía trasplantada, tuvo como modelo principal a Góngora (Paz, “*Sor Juana*” 80), e hizo propios “de una manera natural —la estética misma del barroco lo exigía— [...] los elementos nativos [...] por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico” (Paz, *Sor Juana* 84). De esto son una muestra “El soneto guadalupano” y todos los sonetos de los que nos ocupamos en el presente trabajo.

En el trasplante cultural, que se dio desde la metrópoli a tierras americanas, también llegaron todos los modelos de gobierno —en un sentido particular— así como la mentalidad y su consecuente manera de aprehender el mundo —en un sentido amplio. Esto provocó que dentro del marco del Barroco, entendido como una respuesta cultural,<sup>58</sup> nos encontramos con la intención por parte de la Corona española de reproducir sus métodos de control en los territorios de la Nueva España. Así, en un medio en el que se intentó encauzar la expresión artística por derroteros bien delimitados y por lo tanto restringidos, se promocionaron certámenes literarios —que se ceñían a rigurosas reglas— como uno de los reducidos cotos de libertad. Sandoval Zapata es uno de los pocos poetas conocidos del siglo XVII novohispano, del cual se conservan poemas que no vieron la luz en este estricto contexto. Además, la censura por parte de las autoridades, así como la autocensura que nuestro poeta ejerció sobre sí mismo, son elementos que nos ayudan a entender su obra y su tiempo. De la primera existen registros en los archivos de la Inquisición, como mencionamos en el primer capítulo, de la segunda no nos queda más que suponer su existencia. En relación a esta circunstancia, a la obra de Sandoval Zapata también se ajustan las palabras que Paz usa para la de sor Juana: “La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición que

---

<sup>58</sup> José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*.

se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia” (*Sor Juana* 22).

Desde esta ortodoxia, los sonetos sobre la azucena y los velones cumplen con su función como vehículos del desengaño. El lector toma conciencia de su finitud a través de estas dos metáforas. Sandoval Zapata, como ser desengañado, se aventura también por caminos menos transitados. Esto es lo que sucede en el soneto “A la materia prima” (núm. 4) donde nuestro poeta, desde la libertad que le da el pensamiento moderno (renacentista y barroco) que va adquiriendo —y que en su interior le crea tensiones con el dogma católico presente en la vida de la colonia—, lleva a cabo una profunda reflexión filosófica. A través de esta reflexión, que desde un punto de vista formal se desarrolla en un soneto que se ajusta perfectamente al canon, tenemos un poema que, a diferencia de los anteriores, no parece resolver nada sino que, más bien, sólo añade preguntas. Así, este poema es, de alguna manera, un soneto anti-desengaño ya que la adquisición de conciencia sobre la muerte no parece traer sabiduría (“¿Qué, no eres sabia junto a tantas muertes?”). En el proceso de liberación de Sandoval Zapata a través de su ejercicio poético al que, de alguna manera, asistimos en el presente trabajo, resulta fundamental la diferencia que existe en el grado de conciencia que de sí mismas tienen cada una de las metáforas que del ser humano emplea en sus poemas. Las flores y los velones nunca son conscientes de su finitud pero, como vehículos metafóricos, le permiten al lector tomar conciencia sobre su propio destino. El caso de la mariposa y la garza es distinto. Ambas adquieren conciencia de su suerte y deciden trascenderla transformándose: “porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas” y “quédate

estrella, ya no bajas pluma.” A imagen de ellas, Sandoval Zapata — a través de su ejercicio poético — también se trasciende a sí mismo.

Así, en el marco de una sociedad que intenta ser represiva —resultado del trasplante a la Nueva España de la respuesta cultural de la metrópoli que fue el Barroco— Sandoval Zapata ejerce su libertad trascendiendo las reglas sociales a través de la creación poética. A lo largo de estas páginas hemos visto cómo tiene perfectamente aprehendido el modelo poético europeo. Desde un punto formal, sus sonetos son impecables. Sus flores y velones son metáforas efectivas que mueven al desengaño. Pero como ser humano heredero de la tradición humanista renacentista y del Barroco, en fin, como hombre moderno logra ir más allá de las reglas claramente preestablecidas. Asume completamente su tradición para entonces poder romper con ella.

En su poesía, el elemento que muestra completamente el ejercicio de libertad al que llega Sandoval Zapata es el de la imagen poética que se deriva de sus sonetos. Esta imagen “se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (Paz, “El arco” 148). Es, en toda su extensión, la revelación poética. Así, “el acto poético, el poetizar, el decir del poeta —independientemente del contenido particular de ese decir— es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición” (Paz, “El arco” 157). Es un medio de transformación... Poetizar es liberarse.

## Obras citadas

- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, Real Academia Española, 2001.
- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Alberro, Solange. *Del gachupín al criollo. O cómo los españoles de México dejaron de serlo*. México: El Colegio de México, 1997.
- Aristóteles. *Obras*. Ed. y trad. Francisco P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1964.
- . *Metafísica*. Ed. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1980.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Trads. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1997.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. J. A. Bravo. México: Océano, 1996.
- Benítez, Fernando. *La vida criolla en el siglo XVI*. México: El Colegio de México, 1953.
- Beristáin, Helena. *El Barroco mexicano: Luis de Sandoval Zapata*. México: Marsbe, 2001.
- Blanco, José Joaquín. *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España*. México: Cal y Arena, 1989.
- Brading, David. A. *The First America. The Spanish Monarchy, Creole patriots, and the Liberal State, 1492-1867*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

- Calleja López, Miguel Ángel de la. “‘Emblema triplex.’ El texto en el texto en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata.” *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*. Eds. María Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004. 7-107.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Vol. 2. México: Siglo XXI, 2002.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Vol. I. Ed. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Diderot, Denis. “Lettre sur les sourd et muets a l’usage de ceux qui entendent et qui parlent.” *Œuvres Complètes*. Vol. II. Paris : Le club français du livre, 1969. 513-602.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Vol. II (E-J). Barcelona: Ariel, 2004.
- . *Diccionario de filosofía*. Vol. III (K-P). Barcelona: Ariel, 2004.
- Florescano, Enrique. *Memoria mexicana*. México: Taurus, 2005.
- Foster, David William. *Mexican Literature. A History*. Austin: U of Texas P, 1994.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Vol. I. Ed. de Antonio Carreira. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000.

- Herrera, Arnulfo. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata. La tradición literaria española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lázaro Carreter, Fernando. “Imitación y originalidad en la poética renacentista.” *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro, Renacimiento*. Vol. 2, Tomo 1, Ed. Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica, 1980. pp. 91-7.
- Leonard, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Los libros del conquistador*. Trads. Mario Monteforte Toledo, Gonzalo Celorio Morayta y Martí Soler. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Labor, 1966.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2011.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.
- Millán, María del Carmen. *Literatura mexicana*. México: Esfinge, 1963.
- Moreno Toscano, Alejandra. “El siglo de la conquista.” *Historia General de México*. Volumen 1. Ed. Daniel Cosío Villegas. México: El Colegio de México, 1996. 289-369.

- Moser, Walter. "The Concept of Baroque." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33.1: 11-37.
- Osorio Romero, Ignacio. "Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios." *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*. 441 (1986): 1-4.
- Olivares Zorrilla, Rocío. "El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata." *Literatura Mexicana* 18.2 (2007): 79-96.
- . "Más sonetos emblemáticos de Luis de Sandoval Zapata." *Anuario de letras hispánicas. Glosas hispánicas*. Vol. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 25-51.
- Ovidio Nasón, Publio. *Las metamorfosis*. Ed. y trad. Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, 1999.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Ed. Michel Le Guern. Paris: Gallimard, 2004.
- Pascual Buxó, José. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- . "Presencia de los *emblemas* de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI." *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 241-53.
- . *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- . "Luis de Sandoval Zapata: La poética del fuego y las cenizas." *Obras*. Luis de Sandoval Zapata. Ed. José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. 9-77.
- . *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*. Ed. José Pascual Buxó. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1994.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Vol. 5. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . "El arco y la lira." *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Vol. 1. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. 33-288.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero I*. Ed. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2004.
- Platón. *Diálogos*. Ed. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1998.
- Poot Herrera, Sara. "Cien años de 'teatralidad.'" *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Ed. Raquel Chang-Rodríguez. Vol. 2. México: Siglo XXI, 2002. 195-243.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Vol. II. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1964.
- . *Poemas escogidos*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1989.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Rougemont, Denis de. *L'amour et l'Occident*. Paris : Librairie Plon, 1972.

- Sabat de Rivers, Georgina. “Veintiún sonetos de sor Juana y su casuística del amor.” *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Claustro de Sor Juana, 1995. 397-445.
- Sandoval Zapata, Luis de. *Obras*. Ed. José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sebastián, Santiago. “Los libros de emblemas: Uso y difusión en Iberoamérica.” *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. Ed. José Pascual Buxó. México: Banamex-Accival, 1994. 56-82.
- Serna Rodríguez, Enrique. “La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata.” Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Tassis, Juan de; Conde de Villamediana. *Obra completa*. Ed. Juan Manuel de Rozas. Barcelona: Ediciones Marte, 1967.
- Villoro, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Welleck, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Zamora, Silvia Rosa. “La realidad histórica en la ‘Relación fúnebre’ de Sandoval Zapata.” *Mester* (1989): 53-72.