

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

31  
2 y



# LA PARADOJA EN LA POESIA DE SANDOVAL ZAPATA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
S I S  
QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN  
LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS  
P R E S E N T A  
ENRIQUE SERNA RODRIGUEZ  
SECRETARIA DE ASUNTOS ESCOLARES

CIUDAD DE MEXICO, 1985



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I. NOTAS SOBRE LA VIDA Y LA POESIA POLITICA  
DE SANDOVAL ZAPATA.

## a) Datos bio-bibliográficos.

Sabemos dónde nació Sandoval Zapata, pero ignoramos cuándo. El historiador Félix Ossores afirma que fue

"originario de México y de las más ilustres familias de la Nueva España: vistió la beca de seminarista de San Ildefonso, de dicha ciudad, desde 1634; hizo progresos en las bellas letras" (1).

Tomando en cuenta que sólo menores de veinte años podían ser becados en los seminarios jesuitas, y que Sigüenza y Góngora, por ejemplo, ingresó al Colegio del Espíritu Santo a los quince (2), podemos inferir que Sandoval Zapata nació entre 1615 y 1619. Los becarios de San Ildefonso gozaban una serie de privilegios que los distinguían del resto de los seminaristas. Además de llevar "becas verdes y largas y con roscas al cabo" (3), se les concedía un año de hospedaje en el Colegio después de graduados. El virrey autorizaba el otorgamiento de las becas (sólo a hijos de familias nobles que acreditaran solvencia económica y pureza de sangre), por lo que se les llamaba colegiales reales.

"Por serlo —dice uno de los artículos que regulaban el comportamiento de los becarios— en todas las concurrencias de la comunidad, refectorio y saliendo juntos con los demás colegiales del seminario, habrán de preceder a todos en lugar de antigüedad de todos y cualesquiera actos" (4).

Como se pretendía que los colegiales reales fuesen un grupo ejemplar, los sometían a una vigilancia más rigurosa que a los regulares: semanalmente debían acudir a misas por la salud del rey y su recogimiento era personalmente supervisa-

do por el Provincial de la Compañía.

Es posible que Sandoval haya dejado los estudios por la mala situación económica de su familia. Indudablemente no los terminó, pues en ningún documento aparece con título. Hay una laguna de ocho años entre su ingreso al seminario y la publicación del soneto y las décimas a la muerte del Obispo de la Paz y Popayán Feliciano de la Vega.\* A partir de entonces casi todas las noticias que tenemos de él están relacionadas con las letras. En 1645 publica el Panegírico a la paciencia donde alude ya a su "hábito lego de cortesano" (5); cuatro años más tarde aparecen un soneto y una décima suyos en el prólogo al libro de Francisco Corchero Carreño Desagravios de Cristo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo. En 1654 participa en el Certamen de la Universidad a María Inmaculada. Después, y gracias a las investigaciones de Hildburg Schilling, sabemos que se representó su Auto sacramental El gentil hombre de Dios el día de Corpus de 1659 y que al año siguiente su comedia Lo que es ser predestinado fue descalificada por la Inquisición (6). El último dato bibliográfico del poeta novohispano es su participación en la Empresa métrica a la más Sagrada Vesta María... de 1665.

Hay motivos para creer que la estrechez económica y la actividad literaria de Sandoval Zapata crecieron al parejo. El comentario del padre Florencia sobre los dos ingenios —el de azúcar y el literario— que poseía (7), uno de los cuales "lo sumió en la mayor pobreza", sugiere que prefería el cultivo de la poesía al de la caña, pero aún en el caso de que nuestro poeta haya sido un terrateniente responsable (lo que implicaba acciones del más alto humanismo como separar a los

\* Publicado por José Pascual Buxó en Muerte y desengaño en la poesía novohispana pp. 159-160.

indios de sus familias y ponerles cebo para que no escaparan) poco hubiera logrado para evitar su ruina, pues el precio del azúcar en la Nueva España —según el economista José F. de la Peña— sufrió una baja generalizada a partir de 1620, debido a "un fenómeno de sobreproducción, al que se unía el cierre de mercados exteriores, el proteccionismo y buenas condiciones de obrajes antillanos y el gran desarrollo y comercialización brasileña" (8).

Con la quiebra del ingenio, Sandoval Zapata seguramente tuvo que buscar ingresos en el teatro. Además de las obras mencionadas, Schilling apunta los autos sacramentales Los triunfos de Jesús sacramentado y Perseo (ambos anteriores a 1660), aparte de dos comedias de las que únicamente conocemos el tema: una "de la ilustre Virgen" y otra sobre la vida de Santa Tecla. Hay que agregar a su producción teatral los títulos anunciados en el Panegírico a la paciencia\* para comprender qué reducida parte de su obra conservamos. Lo más seguro es que nunca se hayan publicado los títulos que anunciaba en el Panegírico ni tampoco un volumen con sus comedias. Las políticas de impresión en la Nueva España eran extremadamente rígidas. Las letras profanas, a menos de que se emplearan para adular a un poderoso, estaban por completo excluidas de la imprenta. En cuanto a las religiosas, que proliferaban, se requería para su publicación el patrocinio de un personaje influyente de la nobleza o del clero. De ahí que resulte irónico el llamado de Sigüenza y Góngora a los poetas novohispanos en el Triunfo parténico:

\* Misceláneas castellanas, muchos versos humanos y divinos, el Tyberio César Político, Apología por la novedad, Información panegyrica por Orígenes, Epicteto cristiano y los opúsculos latinos De Magia, Examen veritatis, Doctrinas Gentium et Hereticorum y Quaestiones selectae.

"Floridísimos ingenios mexicanos, alumnos de Minerva, gloria de vuestra patria, envidia de las ajenas, basta ya de silencio, llegue vuestro nombre en vuestros escritos a las naciones remotas" (9).

No por timidez o discreción los escritores de la colonia guardaban en cajones lo mejor de su producción. El temor a despertar la envidia de algún funcionario o prelado —que por lo general también recibían la visita de las Musas— inhibía incluso a los poetas bien relacionados en la Corte. Sor Juana, que gozó la protección de virreyes y obispos, sólo publicó en Nueva España (aparte de villancicos) su Carta Athenagórica, y eso a petición del Obispo de Puebla y travesti de las letras Fernández de Santa Cruz. De no haber contado con el apoyo de la condesa de Paredes, le habría ocurrido lo mismo que a Sandoval Zapata, cuya vasta obra de polígrafo estuvo reducida durante siglos a un soneto.

Es difícil resistir la tentación de imaginar a Sandoval Zapata, en los años que desarrolló una intensa actividad teatral, llevando lo que la ultrarreprimida sociedad novohispana consideraría una vida escandalosa. Pero el único probable nexo entre su obra y esa etapa de su vida es el soneto "A una cómica difunta" (No. 8). Méndez Plancarte, Alfonso Reyes y Octavio Paz coinciden en afirmar que su imitación de Lope no es servil ni desmerece junto a su modelo (10). Quizá —agregaremos— porque hubo una cómica novohispana, ligada afectuosamente a Sandoval Zapata, que lo inspiró. La comedia de nuestro poeta que prohibió la Inquisición iba a ser representada por la compañía de Jerónimo Díaz, empresario teatral que tenía a su cargo los Autos de Corpus. En sus representos figuraban, hasta 1671, las actrices Antonia de Rivera, Bernarda de Villegas, María de Toledo, Ana de Villegas y María Ortiz (11). Un año después, en las nóminas de la compañía ya no figura María Ortiz, que había fallecido. ¿Esta—

ría dedicado el soneto a esta dama de la comedia?

De ser así, el poema pudo ser el último que escribió Sandoval Zapata, cuya muerte nos inclinamos a ubicar entre 1665 y 1672. Aunque el único dato seguro es que ya estaba muerto en 1688\*, año en que se publica su soneto "A la transubstantación de las rosas" en el florilegio guadalupano Estrella del norte, y 1665 es la fecha de sus últimos escritos (los de la Empresa métrica), basamos nuestro cálculo en que difícilmente habría dejado de participar en el Festivo aparato por la canonización de San Francisco de Borja (organizado en 1672 por los jesuitas) de haber estado vivo, pues lo unían a la orden lazos de amistad.

Si para hacer un esbozo biográfico de Sandoval Zapata es necesario recurrir a la conjetura, ocurre lo mismo con su árbol genealógico, que conocemos de manera incompleta y aproximativa. Es indudable que descendía de los Sandoval de la conquista: "de Alonso, pues Gonzalo murió sin prole" (11), recuerda Méndez Plancarte, quien supone, además, algún parentesco con el oidor Luis de Villanueva Zapata, uno de los funcionarios que apoyaron al virrey Velasco en sus disputas con Martín Cortés. El historiador Ignacio Rubio Mañé señala que el oidor tuvo cuatro hijos: don Pedro de Sandoval, don Diego

\* En el artículo "Un texto desconocido de Sandoval Zapata", que acaba de aparecer en la revista Vuelta (mayo, 1985-102), Gerardo Torres informa que ha encontrado un sermón impreso en 1701 en el que se lee "Dase a la estampa, a devoción y expensas del señor licenciado D. Luis de Sandoval Zapata, cura dignísimo, que ha sido de la parroquia de Santa Carantina martir de esta corte". Creemos que se trata de un homónimo, pues el comentario de Florencia ("merece renacer de sus cenizas") no deja lugar a dudas: el poeta había muerto ya. Torres se pregunta si Sandoval Zapata habría dejado las letras al ordenarse, ya viejo, de sacerdote (suponiendo un súbito arrepentimiento similar al de Sor Juana), pero es inexplicable, aun tomando por cierta la hipótesis, que haya abandonado también las letras divinas. Por otra parte, la familia Sandoval Zapata era muy numerosa, y el nombre "Luis" bastante común en ella.



de Villanueva Zapata, don Jerónimo de Villanueva Zapata y don Luis de Villanueva Zapata. Diego y Luis desempeñaron cargos importantes en la administración de la colonia. El primero fue oidor en Panamá y el segundo reformó los estatutos de la universidad en 1583, por encargo del virrey Moya de Contreras. (12) Alguno de los cuatro debió ser el abuelo de Sandoval Zapata. El hecho de que Pedro llevara el apellido materno (pues su padre se casó con Mariana de Sandoval, hija del conquistador) es insuficiente para señalarlo como ascendiente directo del poeta, pues era común que los miembros de familias distinguidas utilizaran indistintamente uno u otro apellido según conviniera a sus intereses en la corte. Si a esto se le añade la tendencia de la nobleza criolla a la endogamia, se vuelve aún más difícil precisar los parentescos. Ya en el siglo XVII hay algunas referencias más a la familia Sandoval Zapata o Zapata Sandoval. Méndez Plancarte cree que Juan de Sandoval Zapata, obispo de Chiapas y arzobispo de Guatemala (de 1620 a 1631) pudo ser su tío. (13). Tenemos noticia de otro importante religioso (¿hermano o primo de Juan?), Fernando de Sandoval Zapata, que fue prebendado de la Catedral de México. Murió en Argel, cautivo de los moros, quienes le quitaron una imagen del niño Jesús en 1622. (14) Contemporánea del mártir fue Isabel de Sandoval, propietaria de una hacienda llamada la Asunción, en Chalco. Un dato indicador de que el patrimonio familiar había mermado considerablemente antes de que naciera el poeta es que el marido de Isabel, Fernando de Villlegas y Peralta, tuvo que enviar a sus siete hijas al convento de Sta. María de Gracia, por no poder pagarles sus dotes de casamiento. (15) En vida de Sandoval Zapata las noticias son todavía más escasas. Probablemente fue su hermano el alcalde ordinario de México Gaspar de Sandoval Zapata, amenazado en 1650 con la excomunión si no entregaba a la Iglesia a un criminal que tomó prisionero en sagrado. (16) De su descendencia sabemos tan sólo que tuvo un hijo, Francisco, poeta del Triunfo parténico a quien Sigüenza y Góngora

llama cariñosamente "Menino de las musas". A las generaciones de oidores y obispos, sucedían las de poetas y alcaldes. Claro síntoma de que la familia se había rezagado —en cuanto a posesiones y enlaces prestigiosos— de los círculos más encumbrados de la oligarquía criolla.

b) Política y teatrealidad en la Nueva España\* (1640–1665).

Quizá por contraste con la turbulencia de nuestra vida independiente se tiende a caracterizar la época colonial como un periodo de estabilidad política. Pero si bien no hubo en casi trescientos años un movimiento organizado de masas que pusiera en peligro el dominio de la monarquía española, los conflictos entre las autoridades locales causaron con frecuencia un desequilibrio político cercano a la anarquía. La burocracia virreinal, el clero secular, el regular y la oligarquía criolla sólo actuaban como un bloque cuando se trataba de reprimir un tumulto popular o de enviar dinero y tropas para detener las incursiones piratas en el Golfo de México. Mas una vez pasado el peligro, reanudaban las pugnas por ensanchar sus cotos de poder.

En la época de Sandoval Zapata los enfrentamientos de grupo pusieron varias veces en crisis el orden colonial. En un lapso de veinticinco años (1640–1665) hubo nueve cambios

\* La información general que manejamos en esta sección de nuestro trabajo proviene de la Historia general de México (México, 1976 Ediciones del Colegio de México) en los capítulos que tratan sobre la colonia: "El siglo de la conquista" de Alejandra Moreno Toscano, "El siglo de la integración", de Andrés Lira y Luis Muro y "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico", de Enrique Florescano e Isabel González. El resto de las fuentes van indicadas con notas.

de virrey. El laberíntico aparato burocrático, la relativa autonomía de las órdenes religiosas, la vigilancia mutua del virrey y la Audiencia, la duplicidad de funciones entre autoridades y el sistema de legislación casuística propiciaban el surgimiento de diferencias que se ventilaban en el Consejo de Indias. Pero mientras iban las cartas de protesta y venían las resoluciones de la metrópoli (o de Roma, en el caso de los pleitos entre órdenes religiosas) se producían vacíos de poder que permitían a las facciones actuar con arbitrariedad.

De 1641 a 1647, el obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza sostuvo una enconada batalla contra la Compañía de Jesús. El pleito se originó cuando el terrateniente Fernando de la Serna quiso donar una hacienda a la fundación jesuita de Veracruz. Palafox se opuso a la donación porque su diócesis perdería los diezmos que le pagaba De la Serna si la propiedad caía en manos de los jesuitas, exentos de pagar diezmos por disposición papal. Hubo un largo litigio que se fue complicando al extremo de que Palafox, en 1647, exigió a los miembros de la compañía sus licencias para predicar y confesar en cuaresma (las licencias eran un viejo formulismo que ya no tenía vigencia en la práctica). (17) Los jesuitas, apoyados por el virrey Salvatierra, encarcelaron al virrey y sequestraron sus bienes para obtener a la fuerza las licencias, mientras "pregonaban autos públicos en la ciudad de México" (18) denostando a Palafox, quien mandó de inmediato cartas de protesta al Papa, excomulgó a los jefes de la Orden y amenazó con la misma pena a los fieles que recibieran sacramentos de los jesuitas. La disputa —que debe 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 también a las autoridades civiles, pues la

Real Audiencia, a la cual Salvatierra había pasado por alto, expidió un bando para liberar a Palafox, desafiando al virrey.

El espíritu conciliador con que la Iglesia dirimía estos conflictos se demuestra en actitudes como la del jesuita Bartolomé Castaño, prefecto de la casa Profesa, quien, cuenta el cronista Guijo

"Habiendo enviado el Señor Obispo de Puebla a pedir paces, y desistiéndose de su derecho por— que cesasen los disturbios e inquietudes del reino, predicando un domingo en Cuaresma dijo "Paces, paces eso no, primero las cabezas por esas horcas". (19)

Este clima de buena fe reinaba en 1649, cuando Palafox fue nombrado Obispo de Osma y abandonó la Nueva España. Su aliado, el Arzobispo Mañozca, se convirtió entonces en el blanco de la Compañía. Mañozca había encontrado el año anterior una cruz de piedra que colocó en el cementerio de la catedral y cuya aparición celebró en tercetos Ambrosio Solís de Aguirre. Cuenta Guijo que la mañana del 22 de diciembre (de 1649) "amaneció borrado un letrero grabado en la cruz en que se decía como a devoción del señor Arzobispo se había hecho aquella obra: fue el borrarlo "con inmundicias" (20).

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.

Una de las causas más frecuentes de roces entre los grupos de la colonia es la necesidad de reafirmar la autoridad exhibiendo públicamente la preeminencia de una jerarquía sobre otra. El 6 de junio de 1651 hubo un disturbio en la catedral de México. Comenzaba la procesión de Corpus cuando el conde Alba de Liste, entonces virrey

"quiso poner sus pajes con hachas inmediatos a la custodia (del corpus), quitando el lugar al cabildo de la iglesia, a lo que el cabildo, que estaba en la sala capitular, respondió como es justo (...) y llegando los sacerdotes revestidos de alba, cíngulo, manipulo y casulla a cargar las andas, se levantó D. Luis de Verrio, presidente de la Sala del crimen, y apellidando favor al rey, a empellones les quitó a los sacerdotes las andas" (21).

El incidente revela que la puntilliosidad en la observancia del protocolo suplía en la Nueva España a la delimitación de las áreas de poder. La iglesia no podía tolerar que los pajes del Conde llevaran las andas porque significaba reconocer públicamente su sometimiento a las autoridades civiles. Equivalía también a cederles ante los ojos del pueblo el control de sus símbolos. Guijo, que aquí no oculta cual es su bando, describe los vestidos de los sacerdotes con detalle como insinuando que los actores titulares de la representación (los bien caracterizados) fueron sustituidos por unos impostores. El virrey se empecina y pasa por alto la tradición porque su gesto quiere ser, justamente, una ruptura del acuerdo tácito que va en demérito de la monarquía, cuya pre-

eminencia sobre el clero secular había sido concedida por el Papa Alejandro VI a los Reyes Católicos, pero en la práctica no se obedecía. El cabildo no podía impedir que el virrey colocara a sus pajes pero sí que el acto se convirtiera en un síntoma de que se habían instaurado nuevas reglas del juego.

"A la procesión —cuenta Guijo— tan solamente asistieron algunos religiosos mercedarios, agustinos, franciscanos, dominicos y clerecía, porque se habían ido los demás y las cofradías (...) y luego, el viernes siguiente, amanecieron tres pasquines gravísimos en provincia, palacio y ciudad" (22).

Si no están representadas todas las jerarquías de la Nueva España, la ceremonia deja de ser un símbolo del orden colonial. Desluciendo la procesión, el clero convierte el acto del virrey en la usurpación de un rito. Se ha dicho que en política la forma es fondo: la paradoja es exacta en cuanto a la política novohispana, en la que cada fiesta constituye una radiografía del Estado.

Acontecimientos como el del día de Corpus, que desde nuestra perspectiva pueden parecer inocuos, trastornaban la conciencia colectiva de la sociedad novohispana, obligando incluso a sus miembros más connotados a vivir en la zozobra. Y si aún las posiciones de virreyes y arzobispos eran inseguras, las de los funcionarios que dependían de las autoridades locales (en cuya órbita se movía el empobrecido noble Sandoval Zapata) debieron ser angustiosamente frágiles.

El enfrentamiento de Palafox con los jesuitas (que se resolvió a favor del Obispo en 1655) y las fricciones de Alba de Liste con el clero presagiaban la gravísima crisis polí-

tica de 1664, sólo superada por la que se produjo en 1692 (a raíz de la hambruna provocada por una sequía) y por la que protagonizaron el virrey Marqués de los Gelves y el Arzobispo Juan Pérez de la Serna, en 1624, cuando Sandoval Zapata era niño.

El Marqués de Leyva y Conde de Baños, que llegó a la Nueva España en 1660, fue un virrey impopular, corrupto y arbitrario.

"Gozaba —dice el historiador Rubio Mañé— de la mayor estimación del rey. Aprovechó esa influencia para que se le permitiese traer a México a sus hijos ya casados, asunto que contradecía las costumbres establecidas desde finales del XVI" (23)

Felipe IV accedió a su petición y el Marqués se embarcó para Nueva España:

"A pesar de semejante prueba de confianza —sigue Rubio Mañé— el conde de Baños y su familia, tan pronto llegaron a México comenzaron a dar motivo de escándalos. Desde los primeros días en el mando, don Pedro, el hijo del virrey, se había hecho antipático a la sociedad criolla (...) Llegó don Pedro hasta la violencia, pues mató a un criado muy querido del Conde de Santiago" (24).

Si el virrey hubiese luchado solamente contra los criollos quizá se habría sostenido en el cargo hasta el fin de su mandato. Pero retó también a la Iglesia. Más quisquilloso aún que el conde Alba de Liste en lo concerniente al protocolo, el de Baños consideró una afrenta que se enterra-

ra en el templo de Santo Domingo al castellano de Veracruz, Francisco de Castrejón, "con un modo que no era sino para las personas reales". Se quejó ante el Obispo gobernador Escobar y LLamas y éste

"Respondióle que él no era albacea, que los religiosos de Santo Domingo lo habían puesto, tomando ejemplar de Gerónimo de Bañuelos, corregidor de esta ciudad, que se puso así (25)".

Escobar y LLamas, al desoir la queja del marqués, se vengaba de una afrenta que Baños había infringido a la Iglesia el año anterior, cuando exigió que la procesión de Corpus (siempre esa procesión) cambiara su recorrido tradicional y pasara frente a palacio, para que su esposa, que a la sazón estaba enferma, pudiera verla desde el balcón. Determinado a que la violación del protocolo no se repitiera, en 1663 el Obispo

"hizo fijar edicto con censuras prohibiendo que en los años venideros no fuese la procesión a reconocer las casas reales (...) sino que saliese y fuese por las calles y plazas que desde el año de la conquista se había observado" (26).

El duelo de autoridades fue aún más enconado el año siguiente, pues el Conde de Baños pretendía imponer a uno de sus amigos en el curato de la Catedral. Escobar y LLamas se opuso y

"vispera de San Juan se determinó el virrey con parecer de los suyos a sacar desterrado al obispo. Reconociendo la Audiencia que



el reino se podía alterar, y la pasión del virrey, se juntó en acuerdo, y de él resultó enviar dos oidores con especial recaudo al señor obispo, suplicándole se viniese a la ciudad" (27).

El prelado no salió desterrado ni vino a México. Desde su mitra lanzó excomuniones contra el virrey y sus allegados, sin que la Audiencia se atreviese a arrestarlo. Se sabía en la Nueva España que los días del conde estaban contados, pues múltiples denuncias de sus atropellos y corruptelas habían llegado al Consejo de Indias. El 28 de mayo de 1664 el vicario de Jalapa interceptó un correo de España (el virrey colocaba espías en los caminos para secuestrar la correspondencia oficial) en el que se nombraba nuevo virrey a Escobar y Llamas. El obispo se dio el gusto de leer ante la Audiencia el documento y el conde de Baños tuvo que besar la mano de su enemigo sucesor. Después de entregar la guardia real

"se volvió a palacio, y viéndole la plebe solo, le empezó a dar grita y hacer escarnio dél y tirarle piedras (...) con que fue necesario entrarse a toda prisa para excusar algún desaire" (28).

Las divisiones en el poder y su consecuente secuela de venganzas habían sepultado la respetabilidad de las autoridades. En la majestuosa recepción a un virrey se adivinaba ya su caída vergonzante. La representación real en la colonia cambiaba de manos como una mercancía de bajo precio. En cada ceremonia o procesión se sabía que el lujo y el derroche en vestidos y cabalgaduras trataba de disimular un poder precario y vulnerable. Con una gran dosis de cinismo, la sociedad criolla hacía de comparsa en esos vodeviles.

Pero en su aceptación de las formas había también malestar y desprecio. Un testimonio de la distancia crítica con que los criollos contemplaban los ritos político-religiosos de la Nueva España es el soneto de Sandoval Zapata "Día de Corpus en México" (No. 5):

Hurtó a la selva México pensiles  
que en la pared eclíptica tuvieron  
doseles, primaveras se llovieron,  
se descolgaron ícaros abrilés.

Mucha invención en líquidos marfiles  
en campos de dosel arroyos fueron,  
y cantando las flores, que murieron,  
sonaron muchos cisnes añafiles.

La luz agota su festivo modo,  
mayo a la aurora, ¡oh lástima a la fiesta!  
La primavera marchitó su risa.

Todos cansados y apagado todo  
fue fúnebre reliquia de la fiesta  
el arrepentimiento y la ceniza.

El poema es raro no sólo por su barroquismo sino porque celebra —a diferencia de las innumerables composiciones novohispanas que describen la brillantez de una fiesta— el fracaso de un acto público. En nuestra opinión, el soneto describe una procesión que fue interrumpida por la lluvia, no exactamente la del día de Corpus como dice el epígrafe (redactado quizá cien años después que el poema) sino la de la Octava de Corpus de 1653.

La primera estrofa describe el adorno de las calles. Tantas flores cuelgan que parecen bordadas en el tapiz del cielo, cubriendo toda la pared eclíptica (o plano del sol que corta la tierra en el Ecuador: hipérbole para decir que las flores no sólo tienen como dosel la parte del cielo que se puede ver desde un punto de la tierra, sino el que se veía desde toda su semicircunferencia). Los icaros abrilés que se descuelgan son, probablemente, las tiras multicolores de papel que

los espectadores de la procesión arrojan desde los balcones. El segundo cuarteto muestra ya los estragos de la lluvia en las pinturas del dosel, (este sí real, colocado sobre las andas que llevan la imagen) que, desleídas, corren por la tela como arroyos, mientras las flores mueren ahogadas. Los guardias reales soplan sus añafiles como cisnes que cantaran la muerte de las flores, aunque en realidad llaman para poner al virrey al resguardo del agua. El cielo ya está oscurecido en el primer terceto: mayo se ha mostrado inclemente con esta aurora artificial. El final del poema es ambiguo y enigmático: el arrepentimiento es la reliquia de la fiesta ¿porque la lluvia se toma como un repudio divino ante el espectáculo de fervor externo y superficial?

En violento contraste el cronista Guijo nos da su versión de la fiesta:

"Colgãronse las calles desde Tacuba hasta Veracruz, acudió el virrey, visitador real, Audiencia y tribunales, llevaron en hombros la clerecía las andas de la Virgen y el palio el regimiento de la ciudad (...) y llegando la cruz de la catedral al Colegio de Santa Ana, subió de hacia Guadalupe una nube negra, y habiéndose puesto en medio del cielo, fue tan grande el aguacero que duró después de las tres hasta el amanecer del viernes" (29).

Sandoval Zapata transfigura poéticamente el episodio y desliza una crítica muy sutil del aparato ceremonioso novohispano. En la falsa pesadumbre de la expresión ¡oh lástima! se oculta la sonrisa socarrona del poeta que disfruta con el espectáculo de frailes empapados y alguaciles tiritando de frío. Arruinada la escenografía del festejo —que también es la fachada de las instituciones— quedan en las calles de México las cenizas de la fe y las ruinas de los adornos, sim-

bolizando el verdadero estado de las conciencias. Desde otro punto de vista el poema también es una fábula política: el derroche ornamental de las autoridades encubre la inestabilidad de un poder que se viene abajo a la primera amenaza de tormenta. Como los festejos de Corpus, las fiestas de la voracidad y la rapiña se repiten periódicamente en la Nueva España. Pasada la euforia, se aclara de nuevo el paisaje de la desolación.

### c) Banderas del criollismo.

Sigue siendo popular la idea de que los criollos representaban, desde la conjuración de Martín Cortés, el embrión de nuestra nacionalidad. Aceptar semejante origen de lo mexicano es incurrir en una falsedad y en una paradoja terrible. Ya bien entrado el siglo XVII los criollos seguían protestando por la abolición de la encomienda. La corona española había suspendido el repartimiento de indios para evitar que se formaran señoríos en la colonia y porque los malos tratos de los encomenderos ocasionaron un aumento de la mortandad indígena, con la consecuente escasez de mano de obra. La generación de conquistadores y la que le siguió llevaron la explotación del indio al extremo del genocidio: se calcula que la población de Nueva España bajó de 15 millones en 1519 a dos y medio millones en 1548. Si los criollos no hubiesen sido detenidos habrían desaparecido los rasgos de lo que hoy consideramos mexicanidad.

Las banderas del criollismo fueron siempre las de un grupo que no tuvo una conciencia nacional, sino a lo mucho regional. Tan rapaces como la Iglesia o la burocracia virreinal, fueron desplazados de la administración, pero no de la explotación de la colonia ni de la manipulación ideológica del

indio. Historiadores y antropólogos han relacionado el culto de Guadalupe con el origen de nuestra nacionalidad: se le podría vincular también a la defensa de la encomienda y al exterminio que acarreó, pues la coartada de los criollos para justificar el reparto de indios era que servía para cristianizarlos, y Guadalupe, como imagen local, representaba una prueba de la que la evangelización en Nueva España se hubiera podido llevar a cabo sin la intervención de las autoridades peninsulares.

Sandoval Zapata fue criollo y quizá el poeta que defendió con mayor agresividad las causas del criollismo. La defensa de la encomienda era en su caso una tradición familiar. El ya mencionado Obispo Juan de Sandoval Zapata 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 españoles conquistadores (30). Si a mediados del siglo XVII los criollos ya se habían resignado a perder ese privilegio, conservaban sin embargo el recuerdo de los mártires que habían perdido propiedades y cabezas por oponerse a la desaparición de la encomienda. Aun así, un poema como la Relación fúnebre por la trágica, infeliz muerte de los Hermanos Avila resulta extraño, pues a cien años de la conjuración de Martín Cortés, Sandoval Zapata emprende la defensa de los ajusticiados como si su caso, por alguna razón especial, se hubiese puesto nuevamente de moda o fuera objeto de una polémica.

En Muerte y desengaño en la poesía novohispana José Pascual Buxó ha dedicado un capítulo entero al análisis de la Relación fúnebre. Advierte en el romance una estructura general bimembre que incluye

"otras subestructuras de tipo triádico que constituyen una réplica a la condición tripartita de la divinidad y del mundo, así como de la triple relación de los criollos: 1) hacia sus propios ideales, 2) hacia la justicia de los gobernantes de Nueva España y 3) hacia la justicia real y divina" (31).

Donde habían estado las casas de los Avila quedaba en tiempos de Sandoval Zapata un "infame padrón" que se menciona al final del poema (vs. 360-362).

"Si el padrón de los jueces —dice Pascual Buxó— está acusando a los Avila con 'inmortales letras', el romance acusará eternamente con sus 'lenguas' la vileza de los gobernantes". Y añade: "He aquí la piedra de toque de toda la argumentación: el padrón que sustenta la infamia histórica ha de desaparecer para que resplandezca la verdad del mito" (32).

La interpretación de Pascual Buxó clarifica la intención ideológica del poema y suscita mayor curiosidad sobre las circunstancias en que fue escrito. No creemos que Sandoval Zapata haya revivido gratuitamente un episodio tan dramático de la historia colonial. Por algún motivo, el vergonzante padrón había recobrado vigencia, pues sin una causa poderosa no valía la pena molestar a los gobernantes novohispanos desempolvando acontecimientos que la prudencia aconsejaba mantener en el olvido. Y tan olvidada estaba la degollación de los Avila, que Sandoval Zapata cometió varios errores en el romance: los Avila aparecen como amigos de Pedro Cortés, cuando lo eran de su padre Martín; uno de los envidiosos oidores mencionados (Puga) no tuvo participa-

ción en el asunto porque lo habían destituido un año antes (33); el Consejo de Indias jamás exculpó a los Avila.

Creemos que la Relación fúnebre está directamente relacionada con el pleito que sostuvieron el hijo del conde de Baños, Don Pedro de Leyva, y el conde de Santiago de Calimaya, Don Fernando de Altamirano y Velasco. No hubo en vida de Sandoval Zapata un episodio que levantara con tanta furia la indignación de los criollos. El conde de Santiago era sin duda el criollo más rico y distinguido de la Nueva España. Es muy probable que Sandoval Zapata fuera su amigo y muy seguro que compartiera el ocio de su grupo al virrey.

El cronista Guíjo refiere que cuando cesaron al conde de Baños

"alegróse el reino, encendió luminarias, desahogóse 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" (33).

No cabe duda que el conde estaría entre los amenazados y quizá también lo estuviera nuestro poeta. 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 Avila. Desde su punto de vista —que conocemos por la misma Relación— la envidia de la riqueza y gallardía de aquellos nobles había sido el motivo de su ajusticiamiento. Ahora se repetían las circunstancias, pues don Pedro, el hijo del virrey, debió envidiar el lujo que rodeaba al conde. En la Relación fúnebre se da gran importancia a la "pompa excelsa" que los Avila ostentaban en los juegos de cañas. (v. 50) La rivalidad de los condes nació en Chapultepec, donde se agasajaba al virrey con las mismas justas. 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 Avila. El poema de Sandoval Zapata quizá fue una orgullosa respuesta de los criollos a las acusaciones del odioso vicepríncipe. No sólo una reivindicación de los Avila sino una advertencia de lo que ocurriría si el conde de Baños intervenía a favor de su hijo convirtiendo un problema de honra en un problema de Estado: entonces —de acuerdo a la triple subestructura del poema detectada por Pascual Buxó— quedaría como un infame ante Dios, ante el rey, ante sus gobernados y —lo que sin duda constituía el argumento más disuasivo— tendría que pagar una fuerte multa al Consejo de Indias si revocaba el fallo (como había ocurrido, según Sandoval Zapata, en el caso de los Avila (vs. 347-354).

La Relación fúnebre se asemeja a la literatura propagandística de todos los tiempos, en cuanto a que pretende ser expresión de un sentimiento popular. La referencia de que "todo México" lamentó la muerte de los Avila (vs. 209-212) serviría —en nuestra opinión— como amenaza de que se produciría un repudio similar en caso de que el conde de Santiago fuera llevado al cadalso. Pero a diferencia de los pasquines que circulaban en Nueva España cuando una autoridad atentaba contra los privilegios de un grupo, el romance no fue anónimo, sino firmado. Con una mezcla de valor y prudencia, Sandoval Zapata se protegía de posibles represalias confiando en que las alusiones del poema serían comprendidas por un público que conocía la situación y estaba acostumbrado a leer entre líneas. Ese público entendería que las menciones de los oidores que condenaron a los Avila iban destinados a los usufructuarios del cargo en ese momento. Además, la insistencia en que unas togas —o jueces que de justos sólo tenían el vestido— condenaron a los amigos de Martín Cortés (v. 129, 143) sería una forma discreta de advertir que los letrados corruptos pretendían imponerse nuevamente a los soldados (como sin



duda se consideraban los criollos, herederos de los conquistadores). Y junto a ello, se denuncia la "intrépida priesa" con que actuó la Audiencia cien años antes, como para poner sobre aviso a la nobleza criolla de que la pugna entre los condes puede acabar con un "madruguete" del virrey. Como en todo buen panfleto, el final del romance es un llamado a la acción:

....¡Oh quiera  
 el cielo que algún pariente  
 de ésta afrentada nobleza  
 pida a los pies de Felipe...  
 borrar del padrón las letras  
 que están, a pesar del tiempo,  
 acusando la inocencia. (vs. 354-362)

Oblicuamente Sandoval Zapata conminaba a los criollos más influyentes a que utilizaran sus contactos en España para lograr la destitución del conde de Baños. Con ello se pretendía también —creemos— infundir temor al virrey, recordándole que sus enemigos no estaban desvalidos, sino muy bien relacionados en la corte.

Otra conjetura que se podría formular es que la Relación fúnebre haya sido escrita en 1666 para conmemorar el centenario de la degollación de los Avila. Pero Felipe IV —a cuyos pies pedía Sandoval Zapata que acudiera un pariente de la nobleza criolla— había muerto en 1665, lo que invalida la hipótesis. Más probable (aunque imposible de comprobar) resulta nuestra suposición, según la cual el romance fue escrito y distribuido —en copias manuscritas— durante el virreinato del Marqués de Leyva y Conde de Baños, entre 1660 y 1664.

Si la inocencia de los Avila se utilizó como argumento histórico en una coyuntura particularmente difícil para los criollos, la defensa del milagro guadalupano fue una opera-

ción ideológica de largo alcance, cuidadosamente orquestada para combatir el menosprecio que —incluso en el terreno de los símbolos religiosos— manifestaban los peninsulares hacia los productos originales de la Nueva España.

En su libro El guadalupanismo mexicano, Francisco de la Maza señala que los criollos iniciaron una ofensiva a mediados del siglo XVII para fundamentar teológicamente la aparición de la virgen, ya que "el guadalupanismo, hasta principios del XVII, era cosa del pueblo y no de los sabios" (35). Durante el siglo XVI las autoridades de la Iglesia se negaron a reconocer a la Virgen del Tepeyac, pues la corriente católica erasmista, que aún era poderosa (y contaba en sus filas al propio fray Juan de Zumárraga) veía con desconfianza la proliferación de imágenes y consideró herética la fusión Guadalupe-Tonantzin. Los criollos encabezaron siempre la corriente aparicionista y resulta significativo que el primer testimonio a favor del milagro sea del criollo Juan Suárez de Peralta, que defiende en su Tratado de indias\* las dos mismas causas que apasionaron a Sandoval Zapata: la inocencia de los hermanos Avila y el milagro de Guadalupe.

"Muy débiles resultan —admite De la Maza— las pocas afirmaciones de la aparición de 1531 a 1648 en comparación con la fuerza, la claridad y la calidad de las negaciones" (36).

Pero en 1648, con la aparición del libro de Miguel Sánchez Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe celebrada en su historia con la profecía del capítulo doce del

\* Publicado fragmentariamente por Agustín Yáñez con el título Noticias históricas de la Nueva España.

Apocalipsis, los criollos asestan un golpe definitivo a las reticencias del clero peninsular. Sánchez desliza en su habilidosa disertación las quejas de su clase. Refiriéndose a la estatua de Nabucodonosor, que tenía pies de barro, establece una analogía con los hijos del Aguila Mexicana, cuya desdicha "está en los pies de tierra, en ser de esta tierra, que se presume por el mayor defecto" (37). El reconocimiento de Guadalupe significaba para los criollos una victoria política, por lo que Sánchez invita a sus correligionarios a participar en la batalla ideológica:

"Advertí que cuando estaba en la tierra la mujer apocalíptica se vestía de Alas y Plumas para volar: era decirme que todas las plumas de México se habían de componer en alas para que volase esta mujer prodigio y sagrada criolla" (38).

Sandoval Zapata entendió la consigna y vistió la casaca de poeta guadalupano. Sin embargo, su soneto "A la transubstanciación de las rosas..." tiene la peculiaridad de no estar apoyado en la interpretación de Sánchez (San Miguel prefigura a Cortés, el dragón a la idolatría de la civilización prehispánica, los ángeles a los conquistadores) sino en una personal analogía entre Guadalupe y el Ave Fénix. Así, su soneto rompe con la uniformidad temática del ciclo guadalupano formado por la Primavera indiana de Sigüenza y Góngora (1662), La octava maravilla de Francisco de Castro (1680) y el soneto de Sor Juana "La compuesta de flores maravilla". ¿Sería nuestro poeta un disidente incluso entre sus propios correligionarios? Más bien creemos que el poema corresponde a una fecha (¿1650? ¿51?) en que la interpretación de Sánchez todavía no era la "oficial".

Sandoval Zapata fue amigo de otro importante defensor del mito guadalupano, Luis Becerra Tanco, "doctísimo astrónomo"

que publicó un epigrama en latín el prólogo del Panegirico a la paciencia. De la Maza refiere que Becerra Tanco

"fue conocedor profundo de idiomas como el hebreo, el griego, el náhuatl y el otomí, el francés, el italiano y el portugués, además de químico, físico y profesor de astrología y de matemáticas en la universidad" (39).

Su Origen milagroso del santuario de Guadalupe (1666) refuerza los argumentos de Sánchez con pruebas "científicas" del milagro. Para Becerra Tanco la aparición de la imagen en el ayate de Juan Diego fue un proceso físico de impresión lumínica. No deja el sabio de atacar a los opositores del milagro y del criollismo: "todo aquello que parecen imperfecciones en la imagen —dice— lo son solamente para los poco afectos a las cosas de este reino". (40) Como Sánchez o Becerra Tanco, Sandoval Zapata debe haber considerado la defensa de Guadalupe un problema de patriotismo, o mejor dicho, de regionalismo. Al imponer una imagen propia en el panteón católico, los criollos se inmiscuían en el terreno más celosamente vigilado por la Iglesia y la monarquía españolas: el dogma. Creemos, por lo tanto, que el soneto "A la transubstantación de las rosas" debería incluirse, junto a la Relación fúnebre, en el apartado de sus poemas políticos.

Dulcemente sonora,  
 no aquella que en diversos horizontes  
 cítara ya canora  
 las aguas enfrenó, movió los montes  
 y con dulce modelo  
 fue quietud del abismo, es lustre al cielo;  
 sí, la que ingeniosa  
 con mental, con recóndita armonía,  
 a suspensión dichosa  
 del alma propia los impulsos fia,  
 siendo de su concontento  
 racional cuerda cada entendimiento... (1)

La cítara que recomendaba pulsar Diego de Ribera en esta silva (dedicatoria de un certamen poético al virrey de Mancera) es la del sudor. La mental armonía, producto de un arduo ejercicio con las palabras, se opone aquí a la armonía órfica. Ribera concede a la primera un mérito superior puesto que se logra sin más ayuda que los impulsos "del alma propia", es decir, sin inspiración. El deslinde que plantea Ribera es revelador no sólo porque constituye una preceptiva de los certámenes literarios sino porque descubre sus objetivos modestos. Los jueces premiaban al poeta laborioso, no al genio poseído por las Musas. Pero esto no quiere decir que la inspiración haya sido desvalorizada; por el contrario, se le apreciaba tanto que no se pretendía encontrarla en poemas sujetos a rígidas normas de creación. La preceptiva de los concursos era una preceptiva del arte menor: reconocían el mérito sin confundirlo con el valor estético.

Los críticos del siglo XIX, con Menéndez y Pelayo a la cabeza, despreciaron al culteranismo no sólo por sus prejuicios clasicistas, sino por sus prejuicios románticos. La "oscuridad" barroca les repelía tanto como su falta de inspiración o espontaneidad. En los certámenes vieron la consecuencia más funesta de una moda literaria que había sacrificado el contenido en aras de la forma y la sinceridad en aras del artificio. Ruben Darío, y luego la generación del veintisiete, se oponen al prejuicio clasicista contra Góngora y reivindi-

can universalmente al culteranismo. Sin embargo cuando se trata de opinar sobre la poesía de certamen (y la novohispana barroca lo es en un 80 por ciento) sigue habiendo sarcasmos o desdén, a pesar de que la palabra "inspiración" suene hoy día bastante hueca. Burlarse de los concursos es no comprender su modesta finalidad. Al glosar o imitar a Virgilio, Góngora o Garcilaso se rendía homenaje a los poetas iluminados o posesos, sin pretender emularlos. Los desmesurados elogios que recibían los vencedores de un certamen ("Cisne de Apolo", "Homero mexicano", etc.) no deben tomarse al pie de la letra. Eran fórmulas de cortesía, no juicios de valor. Por no comprenderlo, y por no advertir que los certámenes premiaban sólo la dignidad artesanal, se les ha condenado en base a pretensiones que nunca tuvieron.

Sandoval Zapata participó con éxito en dos certámenes literarios (1654, 1665) y sus poemas "personales" revelan procedimientos de creación similares a los que requería una composición de concurso (su soneto a la virgen de Guadalupe desarrolla una analogía que se parece a los "assumptos" propuestos en las convocatorias de los certámenes). Sin embargo, para situar a Sandoval Zapata en el cuadro de los poetas de su generación es difícil tomar en cuenta a los autores que sólo conocemos por su participación en una justa poética, ya que forman una masa coral de uniformado estilo. Más que las restricciones métricas y temáticas de los concursos, lo que impide reconocer voces personales en el Parnaso novohispano es el apego generalizado a fórmulas de ingenio cuya repetición había formado una especie de sentido común poético. Las individualidades de la poesía novohispana sólo pueden distinguirse fuera de los concursos y es por ello que nuestro cuadro se compone de poetas que dejaron otras manifestaciones de su talento aparte de composiciones laureadas.

Sandoval Zapata publicó por primera vez en 1642 y su actividad literaria se concentra en las dos décadas posteriores

a esa fecha. 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 Ilego que nació, triunfó y murió en España: Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Este último, Sariñana y Sandoval Zapata participaron en el "Certamen a la Inmaculada" organizado por la Universidad en 1654 (el jesuita como fiscal), por lo cual, y únicamente por agruparlos de algún modo, llamaremos a los seis poetas la generación de 1654.

#### a) Poesía y sensualidad.

En la obra de los poetas de esta generación podemos rastrear un abanico de actitudes en torno a la sensualidad no determinadas exclusivamente por la mayor o menor religiosidad de los autores, sino por su peculiar concepción de la poesía como un repliegue o despliegue del hombre frente al mundo. Las posiciones oscilan entre la lucha contra los sentidos de Nicolás de Guadalajara y la aceptación exaltada de Salazar y Torres, pasando por el temor a la condenación a través de la concupiscencia de Sariñana y Bocanegra o la utilización de imágenes eróticas para expresar una emoción mística, en el caso de Palafox. Parecería que todos ellos utilizaron el lenguaje poético como un instrumento para sublimar, amedrentar, reprimir o proclamar jubilosamente la relación de su cuerpo con la naturaleza.

Como si el haber muerto a los treinta y tres años librara a Salazar y Torres de los conflictos que padecen sus compañeros de generación (incluido Sandoval Zapata), sus mejores poemas son lúcidas e intensas transmisiones de estímulos sensoriales. Poeta prisma, que no reproduce sino filtra los

II

SANDOVAL ZAPATA

EN EL CUADRO DE POETAS DE SU GENERACION



colores y los sonidos, tal vez haya sido el único de la Nueva España que asimiló la plasticidad de Góngora sin obstruirla con reflexiones moralizantes o desvirtuarla con pretensiones discursivas. La eficacia impresionista de su "Baño de Procris" -fragmento de la obra Zéfalo y Procris- se basa en buena medida en la comunión del protagonista-narrador con el paisaje idílico en que aparece la ninfa. Zéfalo no solo describe lo que ve: interioriza las sensaciones y las traduce ya convertidas en sinestesias, como cuando se inclina a beber agua en el arroyo:

Apenas apliqué el labio sediento,  
cuando en el agua un leve movimiento  
escucho, y aplicando los sentidos  
a los ojos pasé de los oídos...(2)

Escribiendo con los poros abiertos, ninguna sensación escapaba a las antenas de este poeta hispano y novohispano que, como uno de sus personajes en El encanto de la hermosura

absorto y confuso estaba  
entre acordes y armonías. (3)

No es casual que escogiera como tema de su obra más larga y ambiciosa el mito de Orfeo y Eurídice. El embelesamiento de las criaturas ante el canto de Orfeo y su necesidad de ver a Eurídice antes de trasponer el umbral del infierno le permitían recrear episodios en que la voluntad se rinde ante el hechizo de lo sensible. Si en la "Fábula..." pecó de prolijo, logró en cambio algunas estrofas afortunadas que ejemplifican su hiperestesia, como ésta en que el guardian del Hades oye el canto de Orfeo con un gozo elevado al cubo:

Viole de lejos el voraz Cerbero  
y de tres voces intentó ladridos,  
hasta que el dulce son llegó ligero  
a informar de regalo sus sentidos:

¡Oh cuánto se agradece el monstruo fiero  
 tener entonces tríplices oídos!  
 pero aún quisiera por espacio largo  
 se acrecentaran a los ojos de Argo. (4)

Nada más lejano a la exuberancia de Salazar y Torres que la renuncia al contacto con el mundo de Nicolás de Guadalajara. En su "Pacto con los sentidos" cada décima es como una tapia que el poeta clava en su propio cuerpo para privarse del menor indicio de placer. Cuenta Méndez Plancarte que el poblano Guadalajara sufrió de joven un "mal que le tullió las piernas y cortó su brillante magisterio de filosofía y teología en México" (5). Pero después de leer el "Pacto" uno se pregunta si el clérigo no se habrá dejado atropellar en su juventud por un carruaje para vedarse, también, el pecaminoso deleite de caminar. La tortura que Guadalajara propone a sus sentidos (quienes pudieron negarse a firmar un pacto tan injusto) sólo puede comprenderse en un hombre aún más sensual que Salazar y Torres. Su biógrafo dice que el poema es una muestra "de la mortificación exterior que el padre hacía" (6). Cabe suponer entonces que lo escribió como complemento a sus sesiones nocturnas de autoflagelación. Los versos de la última estrofa

Ama el cilicio acerado,  
 aborrece la blandura,  
 ama aquí la cama dura... (7)

sugieren que el jesuita refrendaba cotidianamente el pacto antes de dormir, acompañando la declamación de las décimas con latigazos cuyo chasquido en sus carnes marcaría el ritmo de la lectura:

Ojos mfos que excusáis  
 por Dios el ver, no miréis... (golpe)  
 Oídos, negaos al mundo... (golpe y grito)  
 Olfato, cierra las puertas... (golpe y lágrimas)  
 Gusto, sólo a lo forzoso... (golpe y sangre)  
 Tacto... huye del infierno. (golpe y orgasmo)(8)

Alfonso Reyes dice que en el "Pacto" "hay más asco de la tierra que no amor al cielo" (9). Pero la declaración de que en esta vida sólo se ve basura, sólo se oye un canto "tan fatal como inmundo", sólo se huelen "olores fútiles" y sólo se saborea "hiel de dragones y horrruras" puede leerse también como la arenga desesperada de un espíritu que necesita remedios drásticos para controlar un cuerpo desbocado hacia el hedonismo trivial. Porque Guadalajara es un hedonista trascendental: renuncia a un deleite efímero para ganar un placer eterno. En la resurrección de los cuerpos espera una forma de sensualidad más intensa y le pide a sus sentidos que se priven de los entremeses para disfrutar mejor el banquete:

que sembrando desta suerte  
cogerá sólo en la muerte  
el gozo que sólo dura. (10)

No se puede negar que el "Pacto" sea un poema sincero y personal (propone una disciplina tan atroz que resulta inservible como propaganda religiosa), mientras que la Canción a la vista de un desengaño parece destinada a servir como texto de cabecera para clérigos demasiado receptivos a los encantos de la naturaleza. Su autor, Matías de Bocanegra, fue una especie de poeta oficial (reemplazado al morir por Sigüenza y Góngora, Ramírez de Vargas y Sor Juana). Escribió una Relación del auto de fe de 1649, diseñó y explicó el Arco de México al Conde de Salvatierra y narró el Viaje del Marqués de Villena. El cronista Guijo cuenta que fue desterrado de la Nueva España en 1655 (a petición de sus superiores en la Compañía) por apoyar al Obispo Palafox en las disputas que sostuvo con los jesuitas. Sus ligas con el poder y su habilidad para el sermón se transparentan en el poema, una de las composiciones novohispanas "libres" donde se advierte con mayor nitidez la utilización del lenguaje poético como arma ideológica. La Canción puede in-

cluirse en la generalización formulada por José Pascual Buxó para toda la poesía novohispana:

"En la producción poética de 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 de ánima - que ha expresar aflicciones más hondas y personales" (11).

La institución religiosa que pretende apuntalar la Canción es el sacerdocio. Y el principal enemigo de los religiosos es el demonio de la sensualidad, que se cuela por cualquier ventana corporal. A diferencia de Guadalajara, que declaraba una guerra abierta contra los sentidos, Bocanegra los combatirá con una guerra de guerrillas en la que el heroísmo ascético cederá su lugar a la habilidad y la prudencia. Los primeros quince versos describen con imágenes gongorinas un seductor paisaje bucólico, semejante al de "El baño de Procris", pero aquí el protagonista (un religioso que ya no podía/a sí mismo sufrirse) lo contempla desde un mirador, como para simbolizar que aún lo separa del mundo sensual la barrera de su conciencia cristiana. La hermosura de la vega que contempla el sacerdote - o seminarista, ya que la Canción 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. Durante la primera parte del poema, que podemos llamar "el encantamiento" (vs. 1-231) el paisaje actúa como catalizador de las tribulaciones del protagonista: conforme sus sentidos se turban, aumentan sus dudas existenciales. Hasta la tercera estrofa, las bellezas visuales son

el cebo que el demonio pone al Religioso:

suspensos los sentidos,  
del todo embebecidos,  
de lo que mira el Religioso vive...  
(vs. 71-73)

Habiendo asegurado ese territorio, las infanterías infernales se dirigen hacia sus oídos: el canto del Jilguero (escrito con mayúscula por ser arquetipo de la libertad, como el Neblí lo es del demonio y el Religioso del alma) fortifica su rebeldía al grado de que desaparecen sus temores. El demonio casi ha vencido:

¿De qué me asusta el miedo  
si en el siglo también salvarme puedo?  
(vs. 156-57)

La reflexión sugiere que Bocanegra tiene en mente al componer la Canción el cuadro psicológico de un sacerdote que ha perdido el miedo a su propio cuerpo. La moraleja buscará infundírselo nuevamente y hacerlo volver al castillo inexpugnable del celibato, mostrándole que los sentidos son un enemigo demasiado poderoso: dejándolos en libertad, el Neblí del pecado los atrapa. Tomar los hábitos se convierte así en una medida estratégica de la guerrilla religiosa contra la sensualidad, enemigo difícil de vencer en el campo abierto del siglo. Estamos muy lejos de la renuncia absoluta al mundo de Nicolás de Guadalupe. Bocanegra plantea una renuncia por conveniencia y no la fundamenta con una reflexión moral sino —como diría José Antonio Maravall— moralística: el camino a 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.

Incluso los cambios de estilo parecen meditados para

atraer la atención del lector hacia la sección más claramente aleccionadora de la fábula: aquella en que el protagonista predica para sí mismo. El metro y las imágenes cultistas con que está descrito "el encantamiento" contribuyen a crear una atmósfera de hipnosis que se rompe bruscamente cuando Bocanegra pasa de la silva al romance, metro de la segunda parte de la Canción que narra "el despertar" del Religioso (vs. 232-269). Durante "el encantamiento" el poema es pictórico porque el ánimo del protagonista está dominado por estímulos sensoriales; el romance, por el contrario, es discursivo y hasta prosaico, pues ha llegado el momento de oponer conceptos a las sensaciones. En los últimos cuatro versos Bocanegra retoma la silva como si quisiera ayudar con ello a la memorización del mensaje que condensa todo el sentido de la alegoría:

Que si preso me gano  
de voluntad a la prisión me allano;  
y si libre me pierdo  
no quiero libertad tan sin acuerdo. (vs. 267-68)

La fe sustituida por el cálculo de probabilidades constituye también el núcleo ideológico de las "Décimas al desengaño de la vida" de Isidro de Sariñana. No dirigido a religiosos, sino a católicos en general, el poema plantea el riesgo de morir en pecado. Pero con tal énfasis en el carácter accidental de la condenación, que en lugar de fervor religioso transmite sólo la urgencia de arrepentirse a tiempo. El monólogo interior de Sariñana invita al lector a un examen de conciencia. Y aunque no especifica qué pecado recurrente obliga al buen cristiano a vivir en una situación de alarma constante, no se requiere mucha perspicacia para adivinar que la lujuria, hermana siamesa de la sensualidad, es la falta cuya repetición y persistencia mancha las almas en estado de gracia. Y como domarla es tarea de titanes, Sariñana propone combatirla con una táctica oportunista que parece una suerte de homeopatía moral:

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? (12)

Ya que no se puede vencer al pecado, por lo menos hay que ganarle la carrera. Si pecas hoy, pecaste ayer y pecarás mañana, tendrás menos posibilidades de condenarte arrepiñtiéndote todos los días, parece recomendar Sariñana. La posibilidad de una muerte repentina se usa en las "Décimas" para infundir temor al castigo de Dios, pero ese temor, como en la Canción de Bocanegra, se esgrime veladamente contra la sensualidad.

Si en los poemas de Sariñana y Bocanegra se advierte al predicador detrás del poeta, en los Grados de amor divino de Palafox y Mendoza la introspección y el fervor con visos de autenticidad sustituyen al propósito didáctico y moralizante. La obra del obispo de Puebla es una crónica íntima de la fe que contrasta con el catolicismo de dientes para fuera característico de casi toda la poesía novohispana del XVII. Al margen de las modas literarias y en la órbita de Fray Luis y San Juan de la Cruz, Palafox parece haber trascendido la lucha entre sensualidad y amor a Dios. 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:

Miro el bien que me provoca  
y como solo le veo  
y no le gozo, deseo  
que se hagan mis ojos boca. (13)

El arrebató místico de Palafox se dispara en algunos momentos hacia un tremendismo que revela su desdén por el pudor tratándose de asuntos divinos. En el grado uno (Languet

re utiliter) el alma está enferma, y tanto sus síntomas como su tratamiento —a base de sangrías espirituales— son descritos con un bárbaro realismo:

Tiéndela tan espantada  
 el dolor que la lastima  
 que la sangre que la anima  
 echa de ver que está helada.  
 Con la que fue derramada  
 Por el Médico, que invoca,  
 a vómito se provoca,  
 y echando lo mal comido  
 purga el pecho por la boca. (14)

Además, el obispo y virrey (quien no pretendía haber recorrido los diez grados de amor y confesaba escribir por fe) alcanza en su sacralización del lenguaje erótico una especie de procacidad santa que hace necesaria la inclusión de aclaraciones sobre el significado teológico de los versos en el poema mismo, ya no sólo en la "declaración" adjunta. Palafox manifiesta explícitamente que la Esposa es el alma, que el Esposo es Dios y que bebe los vinos de su bodega por Caridad para evitar —suponemos— la mala interpretación de algunas estrofas que de otro modo parecerían sicalípticas:

El sentido pierde aquí  
 con el dulce frenesí  
 con que la mete en su centro  
 y cuando más la entra adentro  
 mejor la saca de sí. (15)

Mendez Plancarte consideraba audaz su paráfrasis del Cantar de los Cantares (16), sobre todo en el grado VII (Stringere indisolubiliter) al que pertenece el fragmento citado. Más que audaces, las imágenes del abrazo del alma con Dios nos parecen indicadoras de que Palafox estaba al margen de la inhibición patológica y la sordidez que dominó a los poetas religiosos de su generación. 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 criatura es como una síntesis de las más placenteras sensaciones. En el territorio de lo metasensual el alma "solo conoce que gusta / un gusto que a todo sabe", porque los sentidos, colmados, se anulan cuando desaparece la división entre el sujeto y el objeto amoroso.

Aunque lego como Salazar y Torres, Sandoval Zapata dejó un testimonio de su conflicto entre sensualidad y fervor cristiano:

"Si yo ejecutara con la vida lo que escribí con la pluma —dice en el prólogo del Panegirico a la paciencia— mejor persuadiera que escribí: Este papel me hace no tener disculpa de lo que vivo". (17)

Si bien la declaración podría tomarse como un formulismo frecuente en obras de cortesanos que tratan asuntos religiosos, hay contradicciones en la poesía de Sandoval Zapata que nos hacen creer en su sinceridad. El novohispano cantó el desengaño con la misma convicción febril con que celebró los hechizos del mundo. Con un cuadro psicológico que imaginamos similar al de Lope o Quevedo, debió sufrir rachas alternadas (o simultáneas) de ascetismo y mundanidad. Estas últimas fueron tan fuertes que sonetos como "Amor a un imposible grande" (No. 12) —el cual analizaremos en el capítulo V— rozan la herejía. Dentro de su generación, Sandoval Zapata se distingue no sólo por esta dualidad, sino porque las tensiones entre el cielo y la tierra, entre la carne y el espíritu, se relacionan en su poesía con un sentimiento de angustia ante la caducidad de la vida terrenal. A reserva de tratar el tema con mayor amplitud (en los capítulos IV y V de nuestro trabajo) apuntaremos por el momento que Sandoval Zapata no se conforma con exaltar el erotismo: lo confronta

con su conciencia de culpa e incluso insinúa que la satisfacción de los sentidos es el verdadero camino de salvación.

b) Influencias y estilos.

El gongorismo es la línea divisoria del grupo de poetas que arbitrariamente hemos llamado generación. En tanto que Palafox, Sariñana y Guadalajara fueron completamente refractarios a la influencia del cordobés, Bocanegra, Salazar y Torres y Sandoval Zapata asimilaron las innovaciones técnicas y estilísticas de Góngora con una marcada preferencia —sobre todo en los dos primeros— por el gongorismo calderoniano, que a mediados del XVII era el estilo de vanguardia en las letras hispánicas.

Una de las razones que podrían explicar la variedad estilística de la generación es el grado de profesionalización de sus miembros. De Guadalajara no conocemos más que su "Pacto con los sentidos" y no hay noticias de que las letras lo distrajeran muy a menudo de sus deberes como rector del Colegio de San Ildefonso en Puebla. Sariñana sí participó en el mundillo literario de la Nueva España y dejó dos publicaciones (el Llanto de occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas\* (1666) — honras de México a Felipe IV — y una Mitología sacra) pero suponemos que se fue alejando de las letras a medida que progresaba su carrera burocrático-religiosa, pues ya como obispo de Oaxaca no se conoce ninguna obra suya. Aunque la de Palafox consta de "ca-

\* Publicado por José Pascual Buxó en Muerte y desengaño en la poesía novohispana. ps. 91-117.

torce enormes infolios" su dedicación a las letras fue siempre complementaria de sus tareas políticas y pastorales. Aun siendo el autor más prolífico de la Nueva España (o de los españoles avecindados en la colonia que hemos adoptado) no se le puede considerar un poeta profesional, en el sentido en que Bocanegra, Sandoval Zapata y Salazar y Torres lo fueron.

Consideramos profesionales a los poetas que escribieron para un público masivo, recibiendo un pago por su trabajo que pudo ser en alguna etapa de su vida su principal fuente de sustento, o bien a los que se sirvieron constantemente de las letras para ganar posiciones en la corte o en la Iglesia. Los tres poetas mencionados estuvieron en contacto con el público —un público mayor al menos que el de los escritores cuya obra se conocía sólo dentro del círculo de literatos— al escribir para el teatro. Sabemos que Bocanegra compuso una comedia, Sufrir para Merecer, hoy extraviada. Salazar y Torres, sin duda el más profesional de los tres, incluye en su Citara de Apolo las obras lírico-dramáticas "Los juegos Olímpicos", "Zéfalo y Procris", "Thetis y Peleo", "Elegir al enemigo" y la comedia "El encanto de la hermosura", que se representaron con éxito en Madrid, algunas ante la familia real. Sandoval Zapata, como ya hemos apuntado, también fue dramaturgo.

Difícilmente un autor dramático de la segunda mitad del XVII podía sustraerse al influjo de Calderón, mientras que personajes tan graves como Sariñana, Guadalajara y Palafox, lejanos a la farándula y a las exigencias de un público ansioso de novedades, conservaban un gusto literario propio del siglo anterior. De hecho, Palafox y Mendoza no sólo fue indiferente al teatro sino un enemigo de las representaciones. En 1644 tuvo el gesto preuruchurtiano de prohibir los Autos de Corpus (que se representaban al aire libre, en un

tablado erigido en el atrio de la catedral mexicana o pobla-  
na) arguyendo que

"no son las comedias sino un seminario de pa-  
siones, de donde sale la crueldad embravecida,  
la sensualidad abrasada (...) y vease cuántos  
hombres, por irse tras una representanta, se  
han perdido, y desnudado a sus propias mujeres,  
o hijos para vestirlas a ellas" (18)

Contribuyendo a dejar en la desnudez a innumerables fami-  
lias, nuestros tres comediógrafos debieron haberse empapado  
del estilo calderoniano. Salazar y Torres, discípulo y ami-  
go del autor de La vida es sueño fue, según Gerardo Diego,  
"tan deudor de Calderón como de Góngora" (19). Su deuda con  
Calderón se aprecia en algunos rasgos de estilo, como las se-  
ries simétricas de sustantivos y adjetivos:

Dulce, suave, hermosa, ufana  
es su boca porque es  
rubí, clavel, coral, grana... (20)

Claramente calderonianas son también sus metáforas metafóricas,  
como ésta donde se confunden flores y pájaros:

Llegué a un bosque tan suave  
por la sonora armonía  
de las aves, tan fragante  
por los ámbares que espiran  
las rosas, que mal pudiera  
distinguir veloz la vista  
unas flores que cantaban  
de unos pájaros que oían. (21)

Pese a su cercanía con Calderón, Salazar y Torres no fue un  
imitador carente por completo de originalidad. "Es un poeta  
exquisito —dice Octavio Paz— en el que la musicalidad del  
verso se alfa a la sensualidad de la escritura" (22). Su

exquisitez consiste a veces en resolver humorísticamente una serie de metáforas cultistas, o en la sorprendente agudeza de sus digresiones, como ésta, sobre el valor estético de la espontaneidad, en la descripción de la bienvenida que las aves dan a una ninfa:

El acorde concontento de las aves  
saludaba sin arte su belleza,  
si bien, prudente la naturaleza  
procuraba excederle  
porque también es arte el no tenerle. (23)

Matías de Bocanegra no sólo fue deudor, sino abierto explotador de los hallazgos calderonianos. Ya Méndez Plancarte advertía en la Canción a la vista de un desengaño "rasgos concretos que imitan demasiado fielmente el monólogo de Segismundo en La vida es sueño"(24). Aunque la opinión de Gerardo Diego sobre el gongorismo de Calderón es extremadamente severa, la creemos aplicable a Bocanegra, quien de modo más notorio que su modelo "convierte la sorpresa en tópicico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto" (25).

En cuanto a Sandoval Zapata, sus deudas son mucho menos identificables. Creemos que también las tiene con Calderón, como trataremos de probar más adelante (cap. IV), pero jamás lo imitó con la fidelidad de Bocanegra o Salazar y Torres. Méndez Plancarte lo considera el poeta novohispano más cercano a Quevedo, pero creemos que el maestro basó su juicio más en las hipotéticas afinidades intelectuales con Quevedo que sugieren los títulos anunciados en el prólogo del Panegírico a la paciencia, que en los rasgos quevedianos de su poesía, los cuales no son muy definidos. Ciertamente hay en la poesía de Sandoval Zapata "gusto por los rasgos enérgicos, concentración de pensamiento, repetición de tópicos predilectos, enamoramiento de lo sutil aun llegando a las sutilezas de la Escolástica, saboreo de lo conceptuoso y predilección por

las figuras de pensamientos más audaces y efectistas" (26); pero casi todos estos atributos no son exclusivos de Quevedo, sino de toda la poesía barroca española. Sin embargo, la opinión de Méndez Plancarte no carece de fundamento (podría agregarse a su lista de semejanzas el culto a la paradoja, presente en los dos poetas) y si bien Sandoval Zapata no es el Quevedo mexicano, suponemos que —como todos sus contemporáneos— debió leer y admirar al autor de los Sueños.

Faltaría para completar el cuadro de posibles influencias en la poesía de Sandoval Zapata, mencionar la de Lope de Vega, único autor al que imitó deliberadamente en el soneto "A una cómica difunta" (No. 8). Pero al añadir al Fénix en la nómina de autores que dejaron huella en el novohispano, llegamos a la conclusión de que toda la plana mayor de poetas españoles influyó a Sandoval Zapata en alguna medida, lo cual ayuda bien poco a caracterizar su poesía, pero dice bastante de su originalidad, pues no fue nuestro poeta un ventrílocuo de las letras que tomará prestadas un día la voz de Góngora y otro la de Calderón o Quevedo. Singular, como ningún otro autor de su generación, Sandoval Zapata logró una modulación sino excelente, única. En el curso de nuestro trabajo intentaremos precisar cómo la hemos oído.

## a) De Aristóteles a Gracián.

El significado etimológico de la palabra "paradoja" es "contrario a la opinión común". En la civilización occidental, filósofos, sofistas y poetas se han servido de la paradoja con diferentes fines. El filósofo la utiliza para llegar a la verdad, pues el descubrimiento de una contradicción es su punto de partida para emprender de nuevo el análisis de un problema. El sofista, en cambio, utiliza el análisis como un medio de llegar a la paradoja. Un ejemplo de este procedimiento es el tratado de Gorgias (llamado por Filóstrato "maestro de paradojas") Acerca del no ser o acerca de la naturaleza, donde, partiendo de la idea de Parménides según la cual el no ser no existe, se afirma que tampoco entonces existe el ser, "por lo cual se sigue que nada existe"... y si acaso existe algo, esto es ininteligible así como inconcebible para el hombre" (1). Así, Gorgias concluye con una paradoja que identifica al ser con su contrario en base a la no existencia de ambos.

Refiriéndose a paradojas menos alambicadas que la de Gorgias —y por ello más difíciles de resolver—, como la del mentiroso (lo que ahora digo es falso) Aristóteles caracterizó en sus Refutaciones a los sofistas el mecanismo de la paradoja:

"Los argumentos de esta especie —dice— tienen todos este carácter: ¿es posible que un mismo hombre, al mismo tiempo, sostenga su juramento y su perjurio?" (2)

La tipificación de Aristóteles nos sirve para comprender por qué Octavio Paz localiza la esencia de la imagen poética en

\* Gorgias argumenta que el ser "si es eterno es infinito, y si es infinito, en ninguna parte está, y si en ninguna parte está no existe".

su naturaleza paradójica:

"La imagen —dice Paz— resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los mecanismos de nuestro pensar" (3).

Lo que para la lógica es inadmisible constituye el fundamento de la poesía; el poeta, para serlo, debe sostener su juramento y su perjurio. A diferencia del filósofo, que halla en la paradoja un camino hacia la verdad, y del sofista, que busca demostrar con ella la inexistencia de criterios de verdad, el poeta identifica la paradoja con la verdad.\*

\* Aunque no sea nuestro propósito extendernos en las soluciones y definiciones de la paradoja que ha propuesto la lógica moderna, mencionaremos, por la claridad con que presenta la identidad entre paradoja y poesía, la teoría de la jerarquía de los lenguajes de Bertrand Russell. Russell propone distinguir varios tipos de lenguaje (metalenguajes) arguyendo que "una palabra o símbolo puede formar parte de una proposición significativa, y en este sentido poseer significado, sin que tenga que ser siempre posible que sustituya a otra palabra o símbolo cualquiera, de la misma proposición, sin dar lugar a un sin sentido" (Lógica y conocimiento. Madrid, 1966, p.531). Creemos que la teoría de Russell se acerca a la definición de Roman Jakobson sobre la función poética del lenguaje (la atención que el lenguaje se presta a sí mismo). La trampa de la paradoja, según entendemos a Russell, es componerse de palabras que se refieren a sí mismas y a lo que significan en su contexto, donde se hace necesario desmontar la superposición de metalenguajes para discernir si un razonamiento tiene o no validez lógica. Aun cuando en Jakobson la función metalingüística alude a la capacidad del lenguaje de referirse a sí mismo como un código, nos parece que el punto de contacto entre su terminología y la de Russell es que los metalenguajes de éste equivalen a las funciones de aquél. Pero aun más importante resulta su coincidencia en señalar la ambigüedad lingüística como la esencia de lo paradójico y de lo poético.



III

LA PARADOJA: SUS DEFINICIONES Y

SU IMPORTANCIA EN EL BARROCO

NOVOHISPANO.

En cuanto a la definición de paradoja que nos da la Retórica clásica, no podemos afirmar que se refiera a la propiedad del lenguaje de expresar que una cosa es simultáneamente lo que es y su opuesto. En las Instituciones oratorias, Quintiliano sólo se refiere a la paradoja en una digresión. Después de mencionar varias figuras "de comunicación" —que se emplean cuando el orador consulta a su oponente sobre el tema que se está debatiendo— se detiene en un caso especial:

"Sucede frecuentemente —dice— que después de haber hecho concebir esperanzas muy graves, descendemos a una cosa leve o que de ningún modo agrava el delito. Pero, por cuanto no tan sólo suelen hacerse por comunicación, otros le dieron el nombre de paradoja, es decir, admirable o impensada" (4)

La definición revela que Quintiliano entendía por paradoja algo muy cercano al significado etimológico de la palabra (contrario a la opinión)\*. Sin embargo, su concepto de paradoja tiene un punto de contacto con el de Aristóteles. Si lo sorprendente se produce cuando la conclusión de un discurso no corresponde a las expectativas del oyente o lector, es porque contradice el tono o las premisas planteados anteriormente. Al pasar de lo grave a lo trivial, el orador descon-

\* Siendo tan general lo que los retóricos antiguos entendían por paradójico, se comprende por qué los modernos expertos en Retórica —en su afán de sistematizar esta ciencia resucitada por la moda estructuralista— clasifican la ironía, la litotes, el quiasmo, el oximoron y la perífrasis como figuras que expresan paradoja, convirtiendo a ésta en una figura de figuras (5). De toda la nómina, sólo el oximoron (y quizá la ironía) se ajustan a la caracterización aristotélica de paradoja, pero indudablemente todas sirven para construir un discurso admirable o impensado.

cierta a su auditorio por la combinación insólita de perspectivas o enfoques sobre un asunto. Aristóteles sostenía que el sofista, con mayor sagacidad, hacía lo mismo al formular paradojas, y establece un principio para desenredarlas:

"Si en efecto es imposible —dice en las Refutaciones— que los contrarios, los opuestos, así como la afirmación y la negación, pertenezcan de una manera absoluta a una misma cosa, nada se opone no obstante a que uno y otro de los opuestos pertenezcan al mismo tiempo a la cosa desde un punto de vista y el otro de una manera absoluta" (6).

Pero si el sofista oculta por sistema que mezcla puntos de vista encontrados, el poeta oculta teatralmente la combinación de perspectivas para producir, al momento que revela su recurso, un efecto de admiración o —como dirían los españoles del siglo de oro— suspensión. Un ejemplo de este procedimiento es el Beatus ille de Horacio. El lírico latino confunde al lector haciéndole creer que su propia voz —o la de un pastor virtuoso arquetípico— elogia la vida retirada, para sorprenderlo en la última estrofa con la revelación de que todo el épodo ha sido cantado por el usurero Alfio. El remate del Beatus ille es paradójico tanto lógicamente como retóricamente, pues por un lado se desciende de lo sublime a lo grotesco y por otro convierte en perjurio el juramento de un hombre. Que Alfio elogie la pobreza anula y no anula la verdad de su elogio. Desde su punto de vista es falso, pero considerado absolutamente —desligado del hombre que lo profiere— es verdadero (al menos poéticamente).

Entre las muchas características que críticos e historiadores del arte han encontrado en el Barroco (hasta convertir al más evidente de los estilos en el menos aprehensible) una

de las mejor aceptadas es la de ser un estilo esencialmente paradójico. Wilhelm Hasenstein, uno de los primeros teóricos del Barroco, definía éste como "un realismo católico, paradójico y aterrador" (7). Angel Valbuena Pratt detecta "antítesis y paradojas barrocas" en poemas de Quevedo como "¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?" o "Fue sueño ayer, mañana será tierra" (8). El mismo crítico, al analizar el estilo de Calderón, habla de "un contraste entre los personajes, entre las acciones opuestas y las actitudes de éstos, que en la forma exterior coincide con las antítesis y paradojas" (9). Quizá Helmut Hatzfeld es quien más ha insistido en el carácter paradójico del Barroco:

"En el Barroco —dice— hay siempre una proposición objetiva, no exotérica ni individual (...) y un esplendor que además está recargado por una afirmación decepcionante, apuntando así el conjunto a una seria paradoja" (10).

Ahora bien, si hemos visto ya que el Bæatus ille, paradigma de clasicismo, es un poema paradójico, se revela la insuficiencia de esta caracterización. Ni siquiera Hatzfeld, quien define con mayor precisión en qué consiste la paradoja, ha logrado otra cosa que distinguirla de las paradojas manieristas. A su juicio, las barrocas "ofrecen antítesis gigantescas, como luz y sombra, noche y día, razón y fe, grandeza y miseria", mientras que las manieristas

"deberían ser llamadas paradojas calembour porque no balbucean un misterio inescrutable sino que revelan una búsqueda de fantasías a la que pertenece, también, la erotización superficial de conceptos serios, místicos" (11).

El inconveniente que notamos en la diferenciación de Hatzfeld es que para él la "seriedad" de una obra depende de su afilia-

ción a una escuela teológica o de su densidad intelectual. El humor o la sensualidad quedan fuera de su idea de lo serio, razón por la cual expulsa a Góngora y Quevedo del casillero barroco. La seriedad de la paradoja barroca, el único elemento que la distingue de la manierista (pues su "gigantismo" nos parece un concepto aún más torpe y falto de sentido) viene a ser entonces un prejuicio de crítico para el cual toda obra que no sustente una tesis es superficial\*.

Hemos confrontado las definiciones de la paradoja de Aristóteles y Quintiliano para tener un punto de partida en la búsqueda de la particularidad de la paradoja barroca. Esta confrontación, de la cual hemos abstraído un elemento común (el ocultamiento de que se manejan puntos de vista opuestos en el discurso) nos muestra por otra parte que si bien puede haber una dicción paradójica con un pensamiento convencional (no contrario a la opinión), no puede haber pensamiento paradójico sin dicción paradójica, porque el lenguaje, su pluralidad significativa, determina que una contradicción originada por el ambiguo significado de las palabras parezca una contradicción de pensamientos. Creemos que en la poesía barroca, a medida que la paradoja se fue convirtiendo en un método de escritura, lo que originalmente era pensamiento y dicción paradójica devino primero a sólo dicción, y más tarde —a fines del XVII y principios del XVIII—, por la repetición de tópicos y fórmulas estilísticas, ni siquiera la dicción conservó su carácter paradójico, pues lo que en un principio pudo ser inopinado se desgastó por el uso hasta convertirse en lugar común. En realidad, la paradoja barroca se asemeja mucho a un lugar común de la retórica medieval conocido como adunata o impossibilia.

\* Es curioso que Severo Sarduy, a la inversa de Hatzfeld, define el Barroco como un arte lúdico y erótico.

"La adunata —explica Roland Barthes— describe como súbitamente compatibles fenómenos, objetos y seres contrarios, y esta conversión paradójica funciona como el signo inquietante de un mundo 'trastocado': el lobo huye de las ovejas, el sol se ha tornado negro, el fuego arde en el hielo" (12).

La paradoja de la paradoja barroca es haber formado una opinión en la cual anular la contradicción de los opuestos dejó de ser paradójico. Así, cuando Quevedo definía el amor como "hielo abrasador" y Calderón identificaba el vientre con un sepulcro, la efectividad de sus imágenes se debía no a la sorpresa por el ocultamiento de puntos de vista involucrados en la expresión, sino al conocimiento generalizado de los conceptos en que se fundaban sus paradojas.

La Agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián, al plantear como criterio para la valoración del poema la concurrencia del concepto y la agudeza, corresponde —a nuestro juicio— a un momento de la poesía barroca en que la dicción encubría ya, en la mayoría de los casos, un discurso convencional, y se hacía necesario exigir que el pensamiento (el "concepto" o "agudeza de perspicacia") correspondiese a esa dicción (la "agudeza de artificio")\*.

"Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas —dice Gracián— que aquellas todo lo echaban en concepto, y así

\* Gracián divide la agudeza en dos ramas: agudeza de artificio y de perspicacia. La primera "afecta la hermosura sutil" y la segunda "tiende a dar alcance a dificultosas verdades" (Discurso III). La agudeza de perspicacia viene a ser entonces lo mismo que el concepto.

están llenas de alma y viveza ingeniosa, éstas, toda su eminencia ponen en las hojas de las palabras, en la oscuridad de la frase, en lo culto del estilo, y así, no tienen tanto fruto de agudeza" (13).

En un hombre que no escatimaba elogios para quienes pulían con excelencia las "hojas de las palabras", la declaración anterior, más que un arrebatado de nostalgia, nos parece un reconocimiento de la encrucijada a la que había llegado la poesía barroca. Si un concepto se producía al "exprimir la correspondencia de los objetos" (14), la escasez de conceptos reflejaba el desgaste de un procedimiento intelectual y poético. La alta estima que muestra Gracián por las "agudezas paradójicas" se debe, en nuestra opinión, a que para el autor del Oráculo manual no había paradoja lograda que no produjera un concepto nuevo. En sus comentarios sobre la agudeza paradójica se advierte el afán de precisar que no es sólo una forma impensada de decir lo pensado, sino una especie de raciocinio que pone en crisis el pensamiento:

"Son las paradojas monstruos de la verdad —dice—. Son estos conceptos unos agudísimos sofismas para declarar con una extravagante exageración el sentimiento del alma" (15).

Si nos atenemos a los ejemplos con que Gracián ilustra estas agudezas, podemos llegar a la conclusión de que la paradoja, en el siglo del Barroco, había pasado de moda. La mayoría de los poetas citados (en los discursos XXIII y XXIV, que se ocupan del tema): figura en el Cancionero germano de Hernando del Castillo (1511); hay también un soneto de Garcilaso e incluso fragmentos del Infante don Juan Manuel, junto a otros clásicos como Marcial, Luciano y Alciato, pero sólo Hurtado de Mendoza y Vélez de Guevara representan a los poetas del XVII. La discriminación de Gracián nos coloca frente a una

disyuntiva: o Agudeza y arte de ingenio no es una poética tan representativa del Barroco como se supone, o lo que los historiadores de la literatura llaman paradoja barroca no corresponde a lo que la cultura del momento consideraba "paradojo", que vendría siendo el conceptismo del cuatrocientos. Queda, por último, una tercera hipótesis: que Gracián identificara lo "paradojo" sólo con aquellas agudezas extravagantes en las cuales era muy evidente la argumentación conceptuosa.

En Gracián hay una marcada tendencia a convertir la Estética en una rama de la Lógica. De ahí que la palabra "verdad" sea una de las más sospechosas en Agudeza y arte de ingenio. Cuando dice, refiriéndose a las "ingeniosas trasposiciones" que "en este linaje de conceptos campea más la sutileza que la verdad" (16), podemos estar seguros de que no se refiere a la verdad poética sino a la correcta armazón de un silogismo. Sus agudezas "con verdad" son aquéllas que contienen una explicación redonda. El discurso XXIV se titula "De los conceptos por una propuesta extravagante y de la razón que se da de la paradoja". Extravagancia y fundamento forman, pues, la combinación indispensable para que surja, según Gracián, una agudeza paradoja. A eso se debe que los ejemplos pertenezcan a una etapa de la poesía española en que la destreza del poeta consistía en poder escapar de su propio laberinto de sofismas:

El mayor bien de quereros  
es querer un no quererme,  
pues procurar de perderos  
será perder el perderme. (17)

Redondillas como ésta, de Diego de San Pedro, le parecen a Gracián "admirables" y "uno de los mayores excesos del pensar" (18). Advertimos, pues, que ante la correspondencia de las premisas con la conclusión, el escritor aragonés experimentaba una emoción estética que no hallaba en los poemas de sus contemporáneos, más preocupados por sugerir que por expli-



car y más conscientes de la capacidad creativa del lector.

Si se quiere rastrear en Agudeza y arte de ingenio lo que la crítica moderna llama paradoja barroca (como el oximoron Calderoniano, los contrastes de Quevedo, la fusión de ternura y monstruosidad en el Polifemo o la visión oblicua de la realidad en El criticón) hay que apartarse de la clasificación de Gracián y buscar qué otras agudezas se acercan a nuestra idea de lo paradójico. Pensamos que son las ya mencionadas "ingeniosas trasposiciones", cuyo artificio "consiste en transformar un objeto y convertirlo en lo contrario de lo que se creía" (19), o quizá con mayor exactitud las "ponderaciones de contrariedad", en las que "conviértese la oposición en conformidad, que es pasar de un extremo a otro" (20). Como sucede a menudo con los casilleros de Gracián, no es muy clara la diferencia entre los dos tipos de agudeza. A juzgar por los ejemplos, suponemos que las primeras se basan más en un equívoco o juego de palabras, como en el caso de la frase "Río de las lágrimas que lloro" —cuyo autor "debajo de la palabra río exprimió a dos luces" (21), y las segundas, más conceptuosas, anulan la repugnancia de los contrarios por medio de una correspondencia compleja, como en el epigrama de Marcial (traducido por Salinas) en cuyo último verso se advierte a un amante apesadumbrado: "Tanto mal procede de que tienes tanto bien" (22). Lope de Vega, Carrillo y Sotomayor, Diego de Colmenares, Guarini, Marino, B. L. de Argensola, Montemayor y Góngora (tres veces citado) componen la nómina de poetas modernos que figuran en las "trasposiciones ingeniosas" y las "ponderaciones de contrariedad". No todos son barrocos, pero su inclusión revela que las agudezas aludidas se cultivaban ampliamente en tiempos de Gracián, mientras que las paradojas eran consideradas por él una forma de ingenio en extinción. En su obra componen un grupo aparte porque vendrían siendo una especie de monstruos de la mentira donde la agudeza, descansando más en la ambigüedad del lenguaje, se dispara hacia lo irracional.

Las paradojas de Sandoval Zapata que estudiaremos en este trabajo corresponden aproximadamente a los tres grupos de agudezas que hemos mencionado y no sólo a las "agudezas paradojas" que —si tomamos al pie de la letra los ejemplos y definiciones de Gracián— resultan antipoéticas por su pretensión explicativa. Convertir la oposición en conformidad o transformar un objeto en su contrario son procedimientos que —desde la antigüedad hasta nuestros días— se han considerado paradójicos y Sandoval Zapata los empleó con abundancia. Por ello, nuestro análisis de la paradoja en la poesía del novohispano se basará en algún momento en los comentarios de Gracián, pero no en sus clasificaciones.

#### b) La paradoja en el barroco novohispano.

Si la paradoja barroca no iba en contra de la opinión común era porque la conciencia social en el Barroco estaba formada de: paradojas. La inseguridad y la duda, de acuerdo con las ideas de José Antonio Maravall, propiciaron en la época barroca el surgimiento de una moral que proponía la paradoja como una forma de comprender y aceptar resignadamente las contradicciones del mundo:

"La mente barroca —dice Maravall— por encima de guerras y muertes, de engaños y crueldades, de miseria y dolor, afirmará una última concordancia de los más opuestos elementos (...) la apelación a esa fórmula enmascara, aun sin pretenderlo, la amenaza a la ordenación conservadora de la sociedad que se ve perturbada" (23)

Aunque el criterio sociologista de Maravall difícilmente explicaría el cultivo literario de la paradoja, sí aclara por qué fue un ingrediente tan importante de la psicología social

novohispana, al grado de que se pueda hablar de instituciones, clases sociales, escuelas filosóficas y manifestaciones culturales marcadas por la paradoja.

El puesto de virrey, para empezar por la cúpula de la sociedad, debió revelarse como un privilegio paradójico para quienes lo detentaron. Ser la autoridad máxima de la colonia y estar limitado por el poder de arzobispos, visitadores, terratenientes, oidores y órdenes religiosas equivalía a que el poder se convirtiera en su contrario: la impotencia. También había una paradoja del criollo, quien, como señala Octavio Paz "con el mismo fervor con que exaltaba el Imperio hispánico y aborrecía a los españoles, glorificaba el pasado indio y despreciaba a los indios" (24). Las prácticas masoquistas de frailes y monjas —que según Fernando Benítez debieron servir como desahogos de una sexualidad reprimida— convertían la oposición de placer y dolor en una sola sensación. Asimismo, la búsqueda estoica de la felicidad a través de la pena —muy popular en la mentalidad de los intelectuales novohispanos y característica de Sandoval Zapata— planteaba la convergencia de los opuestos como proyecto de vida. A la inversa de los estoicos, pero igualmente paradójica, la secta de los alumbrados (que aún en el siglo XVII eran quemados junto a los judíos en los autos de fe) proponía la satisfacción de los sentidos como una forma de mortificación. La doctrina de los jesuitas, sin duda la orden más influyente de la Nueva España, establecía que la lidia cotidiana con el mundo y el pecado era el camino más seguro y meritorio hacia la santidad. En celebraciones como el Festivo aparato por la canonización de San Francisco de Borja, las máscaras facetas y los carros alegóricos graves componían el anverso y reverso de la misma ceremonia. Incluso las reglas de los certámenes literarios, al exigir que se trataran los asuntos propuestos ora con solemnidad ora con ligereza, pretendía que los elogios a la virgen o al virrey en turno tuvieran una estructura paradójica. Tampoco las artes plásticas escaparon a esa tendencia.

Al describir uno de los altares construidos en el patio de la Universidad que formaban el marco escenográfico del Triunfo parténico, Sigüenza y Góngora repara en un detalle:

"...en lo más bajo de las repisas servían dos prodigiosos espejos de respaldo diáfano a dos estatuas singularísimas, que manifestando en sus especies directas ser simulacros de la vida y de la gloria, en las reflexas, a beneficio de la catróptica, representaban la muerte y el infierno" (25).

Algunas manifestaciones del sentimiento religioso en la Nueva España representan el amor a Cristo con imágenes que pretenden llegar a lo sublime a través de lo repugnante, como en esta piadosa escatología de Palafox:

"...le parece que ve a su alma volar como un pajarillo que vuela y se cansa de volar, y luego se va a sentar en el clavo de la Cruz de los pies, y allí se pone a mirar al Señor y a beber la sangre de aquellas heridas sabrosas". (26).

De igual manera, las sutilezas teológicas consistían muchas veces en convertir un objeto en su contrario. El argumento central de la Carta Athenagórica es una paradoja: "La mayor fineza del Divino Amor —dice Sor Juana— son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud". Y añade:

"Agradecemos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio y el no hacer finezas la mayor fineza" (27).

La misma desmesura de la adulación en el Barroco novohispano, contemplada a través del espejo que deformaba las estatuillas del Triunfo parténico (que parece una aplicación práctica de la idea de Gracián sobre el engaño de las apariencias), adquiere un cariz insultante, o por lo menos irónico, que la malicia de los poetas del XVII no permite descartar como un propósito conciente.

Hay muchos ejemplos de paradoja en la poesía novohispana. Si apuntáramos aquí todas las imágenes que plantean la indiferencia entre vida y muerte, noche y día, hielo y fuego, etc., llenaríamos un libro. Preferimos señalar algunas no tan comunes, como la paradoja de la sabia ignorancia, representada en este dístico de Palafox:

Este mismo no saber  
es con verdad conocer. (28)

Una variante de ella sería la paradoja de la cuerda locura, que utiliza Ignacio de Santa Cruz Aldana en su descripción de las "Reales fiestas" por la coronación de Carlos II:

Y todos aquesta noche  
son locos de buen juicio (29)

Más original es la identificación de lo diestro y lo siniestro que le sugiere a Francisco de Castro la contemplación de la imagen guadalupana:

Mire a la diestra el cielo de María  
y a la siniestra el de su siervo alado  
y así será siniestro ningún lado. (30)

No sólo reflexiones, sino sentimientos paradójicos, inspiraba la Virgen del Tepeyac. En una de sus salidas para aplacar inundaciones, un cronista anónimo refiere:

Todos alegres llorando  
van con Vos; Sagrada reina. (31)

A Juan Ortiz de Torres, el bosque de Chapultepec le inspiraba una mezcla de emociones similar al fervor de los guadalupanos:

LLámase aqueste cerro y esta loma,  
Chapultepec en el antiguo idioma  
—y aunque tan triste por diversos modos—  
la Casa del placer le llaman todos (32)

Si en la obra de todos los poetas novohispanos pueden detectarse paradojas aisladamente, sólo en los casos de Sor Juana y Sandoval Zapata se advierte que la paradoja es la clave de todo un sistema poético. En Primero sueño, el más ambicioso poema de la jerónima, el viaje del alma culmina, según la interpretación de Octavio Paz, con la "revelación de la no revelación" (33). Esta paradoja del conocimiento, expresada en términos más sencillos, aparece también en su romance "Finjamos que soy feliz". En cuanto a paradojas amorosas, Sor Juana no dejó prácticamente ninguna en el tintero. Su célebre soneto "Al que ingrato me deja busco amante", con toda la secuela de romances y redondillas que hablan de los efectos contradictorios del amor\*, o su respuesta a Montoro sobre los celos ("Es causa amor productiva..."), componen un tratado paradójico sobre el amor cuyas notas más personales quizá se encuentren en poemas como "Detente sombra de mi bien esquivo", en donde la ausencia del amante no es un obstáculo, sino casi un requisito para su posesión. Incluso sus "Redondillas en defensa de la mujer" plantean una serie de paradojas (las de la condición femenina) y hasta en sus villancicos logra efectos sorprendentes convirtiendo la oposición en conformidad:

\* "Este amoroso tormento", "Supuesto, discurso mío", "Me acerco y me retiro", "Agora que conmigo".

Este pues, terror hermoso,  
 este valeroso pasmo,  
 este refulgente asombro  
 y este luminoso espanto... (34)

llama a la Virgen María en una jácara.

Sandoval Zapata no tuvo el genio de Sor Juana pero sí una inclinación aun más obsesiva por las paradojas. Si la jerónima las fundamenta siempre con argumentos sutiles y juiciosos, Sandoval Zapata se deja llevar en ocasiones a lo delirante y absurdo. Un ejemplo es el soneto "En calavera de cristal se vía" (No. 7) cuyas tres primeras estrofas nos hacen esperar un remate orientado al desengaño de la vida, y que concluye con una disparatada reflexión:

La muerte ha de morir, que como se hizo  
 de cristal, que a la vida se parece,  
 quedó la misma muerte quebradiza...

Aunque no siempre son tan caprichosas sus paradojas, podemos afirmar que se caracterizan por enunciar la convergencia de lo contradictorio en base a una comparación por lo general insólita. En los capítulos siguientes analizaremos su poesía a la luz de esta propensión.

IV TRES PARADOJAS EN LA POESIA DE SANDOVAL ZAPATA



Para penetrar el significado de la poesía de Sandoval Zapata desarrollaremos dos tipos de análisis. El primero —que nos ocupará en este capítulo— consiste en agrupar los sonetos que expresan una misma paradoja para estudiarlos, hasta donde sea posible, como si formaran un sistema cerrado e independiente del resto de la obra. El segundo recogerá los resultados de este acercamiento con el fin de establecer las constantes ideológico—estilísticas en la obra del poeta novohispano y tomará en cuenta —pues analizaremos la obra entera como un cuerpo— las paradojas que no se plantean explícitamente en ningún poema pero se infieren por la contraposición de textos con un significado radicalmente opuesto.

En el análisis por grupos hemos elegido un soneto representativo de cada paradoja para estudiar con cierto detalle su construcción. Puesto que trabajamos con documentos, hemos modificado en algunas ocasiones el texto del manuscrito. Remitiremos al lector a las "Notas sobre los textos" donde hallará nuestras razones para sugerir estos mínimos cambios.

a) La paradoja de lo vivificante—destructor.

El tópico del "Velón que era candil y reloj", utilizado por Sandoval Zapata en tres sonetos (Nos. 1, 2, 3), es el que expresa con mayor precisión la paradoja de que la vida, para ser, necesite consumirse a sí misma. Pero Sandoval Zapata insistió en esta contradicción adaptando tópicos que simbolizaban con menos exactitud esa su preocupación esencial. Así, en el soneto "A un pajarillo" (No. 9) convirtió el vuelo de un pájaro, imagen vinculada tradicionalmente a la libertad o a la osadía, en un emblema de autodestrucción, y modificó el sentido de los desengaños en imágenes de flores —que en Góngora o Rioja, por ejemplo, representan los estragos del tiem—

po- introduciendo un elemento original: es la propia flor (la propia vida) la que se desgasta a sí misma y su decrepitud no es obra de un poder exterior. Si Rioja advertía a la rosa

"...y no valdrán las puntas de tu rama  
ni tu púrpura hermosura  
a detener un punto  
la ejecución del hado presurosa". (1)

Sandoval sentencia al girasol:

"Por esa misma luz, por esos rayos,  
tus mismos pasos, tu vivir extingue" (No. 28)

De este modo, las flores del novohispano llevan el tiempo dentro de sí, y no solo representan la engañosa brevedad de la vida, sino su absurda crueldad.

Un ser que vive porque se destruye y para destruirse es necesariamente un ser en cuyo interior se desarrolla un movimiento. La tentativa de Sandoval Zapata, en sus sonetos que recrean la paradoja de lo vivificante destructor, es captar y dramatizar ese movimiento. Al no haber fijeza en los seres, las imágenes que los designan deberán adecuarse a su precariedad. Y el único modo de lograrlo, no existiendo una forma definitiva del ser, es el empleo de metáforas que se refieren a lo que está siendo en un momento dado. Un ejemplo de este procedimiento es el soneto "Inmóvil luce cuando alada vuela" (No. 3), de la serie sobre el velón-candil-reloj:

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

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

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.

Desde el primer verso, Sandoval Zapata anuncia la clase de movimiento que describirá: la llama luce inmóvil aunque vuela porque su movimiento es invisible. Asimismo, el verso indica que las metáforas del poemase basan menos en una semejanza visual que en una propiedad común a los dos términos comparados: la llama es ave no tanto porque su forma se parezca a un ave, sino porque se mueve como ella. Lo mismo puede decirse de la metáfora mariposa=llama del segundo cuarteto; aquí la similitud es el anhelo de muerte común a los dos seres, más que los colores "llamativos" de la mariposa. Sin embargo, el concepto que sirve de base a la comparación es demasiado sutil y Sandoval necesita reforzarlo con una serie de versos cuya función es privar al objeto comparado (el ave) de las asociaciones metonímicas tradicionales que podrían hacer equívoca la metáfora: la llama es un ave, pero callada, líquida y de plumaje esplendoroso; es un ave reducida a su capacidad de volar, como las aves gongorinas son, con frecuencia, color o sonido puro. En los cuartetos aparecen, además, las infaltables antítesis de Sandoval Zapata (inmóvil-alada, vive-morir, llamarada-tiniebla) verdadera manía poética del barroco español y novohispano, que tiene sin embargo un sentido personal en la obra de nuestro poeta, quien no utiliza los contrastes sólo para lograr un efecto plástico, sino que funde campos semánticos opuestos en uno solo, para expresar la dinámica de los seres en transformación. Las formas verbales que Sandoval Zapata maneja

son un recurso más para expresar esa dinámica: constantemente emplea la perfrasis Ir+gerundio; en este soneto incluye una (va invocando) pero en otros que abordan la misma paradoja la usa con mayor frecuencia:

... son los instantes en que vas volando  
reloj ardiente cuando vas brillando...  
va deshaciendo lo que va llorando... (No. 1)

En tu fuga tus plumas no desveles  
porque cuando las bates vas soplando...

que son peligros que te van quemando  
las mismas alas con que vas huyendo. (No. 9)

En el soneto que nos ocupa la perfrasis va invocando corresponde a la perspectiva metafórica de lo que está siendo. La llama es ave mientras se consume volando aceleradamente (primer cuarteto) pero cuando se acerca su fin está siendo como una mariposa que va invocando la tiniebla en cada llamada. El movimiento no cesa aún cuando el poeta —que se había limitado a describir en los cuartetos— irrumpa con voz imperativa en el primer terceto pidiéndole a esa llama que cobre conciencia de su desgaste y se extinga de una vez.

Si decimos que Sandoval Zapata dramatiza el movimiento es porque en sus poemas está sucediendo la acción. Las advertencias que abundan en su obra\* son comentarios donde el creador asume el papel de coro para prevenir al lector —a través del sujeto del poema— contra su destino trágico. En este caso, el comentario incluye una burla sutil de las artes adivinatorias, pues se pide a la llama-lector que tome su proceso destructivo como la mejor mano donde leerá, como en un ejercicio de quiromancia, la cantidad de horas que le restan an-

\* "Acábate ya efímera lucida" (No. 1) "Ah desdichado pájaro, no vuelas" (No. 9) "No te escribas periodo tan florido" (No. 20).

tes de morir.

El último terceto nos revela que el poeta estaba hablando a solas. La llama del velón simboliza la vida; la paradoja de lo vivificante destructor se concibe en términos de tortura (te empiezas a abrasar cuando despiertas/te acabas de abrasar cuando agonizas). La validez del desengaño se vuelve ambigua: ¿vale la pena saber que nos desgastamos para ser morbosos espectadores de nuestra propia destrucción?

Alfonso Méndez Plancarte y José Pascual Buxó han señalado que las ideas de Sandoval Zapata sobre la materia corresponden a la doctrina aristotélico-tomista del Hilemorfismo. Creemos que Sandoval Zapata tomó también del Estagirita su concepto de movimiento.

"El movimiento —dice Aristóteles— 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 que 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" (Metafísica XI, IX). (2).

La llama del velón, que se va consumiendo para existir, nos parece una imagen casi didáctica de este concepto. Antes, al hablar de los desengaños a la vida en imágenes de flores, habíamos dicho que Sandoval Zapata sitúa la destrucción dentro del propio ser. Esto concuerda con el sistema de Aristóteles, para quien "el movimiento no existe fuera de las

cosas" (2). La llama del velón es un ser a medio camino entre la privación y el acto; para ser tiene que estar dejando de ser. Tal es el sentido de los versos de Sandoval

Invisibles cadáveres de viento  
son los instantes en que vas volando  
reloj ardiente, cuando vas brillando  
contra tu privación tu movimiento. (No. 1)

La reflexión sobre la naturaleza del movimiento conduce al novohispano a una reflexión acerca del lenguaje poético: José Pascual Buxó ha señalado 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" (3).

Pero la palabra designa la idea de la cosa, no su esencia móvil. Por eso, al describir la evolución de una blanca azucena Sandoval recurre a las metáforas encadenadas:

... fuiste al alba verdor, al sol diamante,  
con voz del aire ruiseñor nevado...

Oro marchito si cristal ajado...

Oh en poca plata cándido diluvio... (No. 29)

Una metáfora de esta serie (la penúltima) nos ofrece un ejemplo de que Sandoval Zapata no se conformó con imitar el código aprendido de los grandes poetas españoles. La fórmula estilística A si B, identificada por Dámaso Alonso en la poesía de Góngora, tiene en manos de Sandoval Zapata una novedosa aplicación. Góngora la emplea, ya como una conjunción adversativa con elipsis de la palabra "bien" (lisonja, si confusa, regulada), ya como una muletilla que le permite vincular metáforas que designan el mismo objeto desde diferentes puntos de vista (4). Sandoval Zapata, por medio de la misma cons-

trucción, una metáfora que corresponden a distintos momentos en la evolución del objeto que está comparando:

Oro marchito si cristal ajado  
 polvo de nieve fue la luz brillante;  
 para buscar el monumento errante  
 está lo bello de tu ser alado. (No. 29)

Hemos reproducido el cuarteto entero porque fuera de contexto no se entiende la dinámica que Sandoval Zapata infunde al modelo gongorino. Los dos miembros de la frase "oro marchito si cristal ajado" son el antes y después de esa azucena cuyo ser busca el monumento errante con sus constantes mutaciones. Pero el cristal ajado, a su vez, viene a ser el antes de la siguiente metáfora, donde la flor se pulveriza. De este modo, Sandoval consigue dar una imagen vertiginosa del tiempo (que según el sistema aristotélico es una forma de movimiento) a través de sus efectos sobre los seres.

En su afán de captar el vértigo de las transformaciones, el poeta novohispano intenta que su escritura se acompañe con el transcurrir del tiempo. Así, en el soneto "De la mano del sol bien desatada" (No. 21) nos presenta una azucena que "Nace sobre senda verde" en el primer cuarteto, y va desfigurándose bajo el efecto demoledor del sol en la segunda estrofa, siendo ya, en el primer terceto, un cadáver al que Sandoval Zapata debe referirse utilizando el pretérito:

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

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 "llegó a encenderse" y "corrió a acabarse" aluden al instante transcurrido entre los cuartetos y los tercetos.

Deshizo el sol el techo vivo de hojas.  
Solo vivió lo que tardó en hacerse,  
solo tardó lo que duró en quemarse.

La rapidez con que se deshizo el techo de hojas ha sido tal, que el poeta no puede narrar el momento de la desintegración como había narrado en imágenes bélicas el embate del sol contra las almenas alabastrinas de la azucena. Tiene que situarse en la perspectiva de lo que fue — logrando con este cambio una especie de hipérbole sobre la fugacidad — cuya explicación vienen a ser los versos finales del soneto, contruidos en paralelo perfecto, donde Sandoval insiste de nuevo en recuperar el instante que se le escurrió entre las palabras. Lo que tardó, lo que duró la azucena fue menos de lo que tardó en expresarse su movimiento por medio del lenguaje. El poeta no puede decir "la flor se deshace" porque de un verso a otro ya se deshizo. De modo parecido, Quevedo trataba de vencer la limitación del lenguaje condenado a quedar siempre a la zaga del tiempo:

Ayer se fue; mañana no ha llegado,  
hoy se está yendo sin llegar a un punto;  
soy un fue y un será y un es cansado. (5)

Sandoval Zapara pertenece, pues, a este linaje de poetas que con toda propiedad y en el estricto sentido de la palabra podemos llamar cronistas. Los sonetos en que recrea la paradoja de lo vivificante destructor son intentos de fijar el segundo en que los seres se ahogan de vida sin descubrir el engaño de un mecanismo que se complace en hacer vivir sólo para continuar matando.

No pretendemos, desde luego, que Sandoval haya llevado su reflexión sobre el movimiento, el tiempo y la muerte a los extremos de angustia y decepción de Dios de la poesía romántica. Su intención (o la de su texto, para no incurrir en declaraciones de gurú) es provocar, de acuerdo al pensamiento



estoico-cristiano, la repulsión hacia una vida que deslumbra con "los blandos torbellinos del deleite" (6) poniéndonos en peligro de cargar con una culpa eterna. Los poemas comentados hasta ahora debieron producir en los lectores del siglo XVII un efecto semejante al de la contemplación de una momia. Y si bien las momias habrán reafirmado en su hedonismo a muchos libertinos de entonces — pues lo mismo incitan al arrepentimiento que al pecado — suponemos que la reacción prevaliente en el novohispano culto del seiscientos ante los productos del arte barroco que representaban la corrupción de la carne o la frágil brevedad de la vida en el siglo, era la que buscaban sus creadores: ver en lo representado el propio destino y despreciar momentáneamente la concupiscencia\*.

El empleo de paradojas en la poesía de Sandoval Zapata está ligado estrechamente a esa finalidad. Una paradoja, tal como la entendía Gracián, "consiste en una propuesta tan ardua como extravagante" (8). Su definición quizá no sea muy precisa pero nos da un indicio de la importancia que las agudezas a base de paradojas tenían en una cultura donde el mejor elogio para un intelectual era llamarlo "raro ingenio" y los premios de los certámenes poéticos se conferían a los versificadores que mejor se ajustaran al arduo asunto propuesto por el jurado. Quien formulaba una paradoja estaba obligado a sorprender, y si el propósito de los poetas que llamaban al desengaño era estremecer a los hombres hechizados por el

\* Nos referimos estrictamente a la reacción inmediata y no a las consecuencias que la constante referencia al desengaño haya tenido en la configuración de la moral barroca, que bien pudieron ser la "común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno" o "la adecuación a un mundo que es transitorio, aparente", como señala José Antonio Maravall. (7)

mundo con proposiciones cuya novedad los hiciera despertar, es lógico que la paradoja fuera uno de sus instrumentos más eficaces.

La paradoja de lo vivificante destructor, basada, como creemos, en la Metafísica aristotélica, combate la sensación — inherente a la condición humana — de que el tiempo se congela en los momentos de placer. Los poemas de Sandoval Zapata destinados a exorcisar este embrujo pretenden ser para el hombre un

áspid secreta que el morir le acuerde...  
por deshacer su fábrica exaltada. (No. 21)

Pero la paradoja no solo permitía refutar la intuición (a la que no escapó el propio Sandoval Zapata, como trataremos de probar en otro capítulo) de que hay un tiempo subjetivo en el goce; puesto que aun los planetas no escapaban a la posibilidad de la privación, su fragilidad podía ser explotada para lograr que el hombre admitiera su sometimiento a una fuerza que no concedía la permanencia ni siquiera a los seres ubicados en la escala contigua al primer motor. En el Panegírico a la paciencia Sandoval Zapata incita a los hombres a leer su propia suerte en la de las estrellas:

"Y en esa fluxible máquina de círculos, ya se vió en la Casiopea\* lucero que despertó y se encontró con la muerte en caminos de eternidad" (9).

\* El astrónomo danés Tycho Brahe había difundido en su tratado Nova Stella —que sin duda leyó Sandoval Zapata— el descubrimiento de una estrella que apareció en la constelación de Casiopea. Su obra revolucionó la astronomía, pues demostraba, contra las ideas de Aristóteles aceptadas por la Iglesia, que las esferas no eran eternas.

Invirtiendo el sentido del desengaño con propósito de adulación, pero manejando la misma idea, clama en un soneto que creemos dedicado a la muerte de Isabel de Borbón:

No viva el sol seguro en su carrera...  
 repase ya escarmientos esa esfera...  
 cuando en huestes heladas de suspiros  
 al mismo amor hirió muerte severa. (No. 6)

Poderoso argumento para disuadir a pecadores empecinados, afirmar que los astros eran como ellos seres contingentes. Pero quizá la eficacia ideológica de los poemas de Sandoval Zapata se basaba más en el mecanismo de identificación entre el lector y sujeto del poema que en estas invitaciones al desengaño cósmico. En los sonetos correspondientes a la paradoja que analizamos, lo que determina la elección de los tópicos es el propósito didáctico de inducir al escarmiento con ejemplos de seres incapaces de tomar conciencia: flor, velón o pájaro ignoran que son émbolos en la maquinaria suicida del movimiento y el poeta confiere a esa circunstancia un valor trágico:

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. (No. 23)

La prosopopeya cumple aquí la función de involucrar al lector en el poema para que reconozca su propia ceguera frente a una muerte cuyos contornos — de tan cercanos — ya no se distinguen. El recurso se repite en otros sonetos:

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. (No. 22)

... aire tan fugitivo respiraste  
 que no supiste, cuando te acabaste  
 si tuvo visos de verdad tu vida. (No. 19)

Insistir en que las flores no se dan cuenta del peligro no es una redundancia, pues el texto exige al lector que se reconozca en el sujeto metafórico y lo sustituya.

Procedimientos como éste no pasan de ser peculiaridades de Sandoval Zapata (todos los poetas que cantan la vida efímera de las flores aluden al hombre a través de la flor, pero de modo distinto) que señalamos sólo para establecer cómo se singulariza incluso cuando aborda los temas más socorridos de su tradición poética. Lo que verdaderamente nos importa del poeta novohispano son los elementos de su obra que escapan a la determinación ideológica de su contexto histórico y cuya presencia distingue al auténtico poeta. No abundaremos, pues, en comentarios sobre el papel del discurso paradójico en el apuntalamiento de un sistema de creencias que se caracterizó, si no por su desprecio a la vida, sí por la enfermiza declaración de un desprecio inexistente.

#### b) La paradoja del amor y la muerte.

Si en los poemas que ilustran la paradoja de lo vivificante destructor, el ser no puede acelerar o frenar el proceso de aniquilación (aun cuando se desarrolla dentro de sí), en los que tratan la paradoja del amor y la muerte el sujeto se precipita hacia su fin seducido por un poder que viene del exterior. El velón o la flor mueren — por así decirlo — de muerte natural, mientras que la mariposa — amante, el tópico más representativo de esta paradoja en la obra de Sandoval Zapata, se inmola.

Hablamos, pues, de una paradoja que no se sustenta, como la anterior, en la naturaleza contradictoria del movimiento, sino en una contradicción específicamente humana.

Sólo conservamos de Sandoval Zapata cuatro sonetos amorosos: "Belleza a un balcón del ocaso" (No. 13), "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa" (No. 16), "A una garza remontada" (No. 10) y "Amar a un imposible grande" (No. 12). Pero su importancia es inversamente proporcional a su cantidad: los dos primeros son, en su tema, los más logrados que se hayan escrito en la Nueva España del XVII fuera del claustro de San Jerónimo. El cuarto, inferior en calidad, sobresale sin embargo —como veremos más adelante— por su audacia única en la lírica novohispana. La paradoja del amor y la muerte es el tema de "A una garza..." y "Riesgo...". Este último analizaremos a continuación.

La imagen del amante como una mariposa que busca su perdición en el fuego viene de Petrarca\*. Casi no hubo poeta del renacimiento y el barroco español que no dejara una versión de este tópico. Para Sor Juana la comparación era ya tan manida que solo admitía un tratamiento paródico:

Aunque presumas, Nise, que soy tosco  
y que, cual palomilla, me chamusco,  
yo te aseguro que tu luz no busco... (11)

dice un pícaro en uno de sus sonetos satíricos. Pero el tópico no había perdido aún su vigencia en tiempos de Quevedo, Góngora y Villamediana, cuyas mariposas seguramente revoloteaban en el cerebro de Sandoval Zapata cuando escribió su memorable "Riesgo...":

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

\* En el soneto "Come talora al caldo tempo sole/simplicetta farfalla...", de su Cancionero (10)

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,  
 abrástate 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.

Lo primero que se advierte al leer el soneto es el proceso de humanización de la mariposa, designada en los cuartetos con metáforas que aluden a sus atributos exteriores, y dotada de espíritu en los tercetos. El "vidrio animado" con que arranca el poema (metáfora que resume la estética del barroco en su intento de conciliar lo artificial y lo vital) y la "nave de vivas velas" del sexto verso, corresponden a un momento del poema en que el sujeto metafórico (la mariposa) predomina sobre el sujeto tácito (el galán). Sin embargo, las dos cualidades de la mariposa que resaltan estas metáforas — su fragilidad y su movimiento hacia la muerte — implican ya las características del amante simbolizado. Se advierte, pues, la voluntad de eludir el planteamiento del tópico en forma de símil. Al mezclar los dos planos de significación, Sandoval Zapata se coloca en el polo opuesto a Petrarca, que abre su soneto con un come, y a buena distancia del aun petrarquista Villamediana del Cancionero blanco, que copia el recurso ("Como la simple mariposa vuela" 12). Pero no bastaba unir los dos términos de comparación en una compleja metáfora continuada; la sutileza de Sandoval llega al extremo de omitir el nombre del sujeto de su poema, utilizando perífrasis elusivas de tipo gongorino como "vidrio animado" y "nave de vivas velas". Lo curioso es que el mismo Góngora, en el soneto "Mariposa, no sólo no cobarde...", su versión del tópico, 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 (13). Y es que sólo llevando las innovaciones de Góngora a su máximo grado de complejidad, podía Sandoval Zapata renovar un tema tan trabajado.

La participación emotiva del poeta corresponde a la humanización gradual de la mariposa. Si ésta pasa de vidrio a espíritu, el autor cambia del modo indicativo que rige el primer cuarteto al imperativo del resto del poema. Las advertencias de Sandoval a la mariposa que tutea son contradictorias: "En breve mar de luz ve oscuras ruinas", indica primero; "Abrásate en el riesgo que buscabas", recomienda después, como si al descubrirnos que la mariposa representa al amante ya no tuviera sentido prevenirla contra el peligro. El verso "No retire tu espíritu cobarde" sugiere que la mariposa-galán se ha distanciado momentáneamente del fuego pasional al que se avecina en el verso octavo. De nuevo, como en los poemas estudiados en el inciso anterior, el poeta crea la ilusión de que está sucediendo lo que describe. Pero su advertencia en esta ocasión es vacilante y definitivamente opuesta a las reconvenciones moralizantes de sus poemas de desengaño: una vez probado el ardor de la pasión —parece decir Sandoval Zapata al amante— ya no puedes volver atrás ni ser el mismo

porque al dejar de ser lo que vivías  
te empezaste a volver en lo que amabas.

La fusión de la mariposa con el fuego no significa, a nuestro juicio, la conciliación de las antítesis que en los cuartetos nos presentan simultáneamente la entraña oscura y la apariencia luminosa que atrae a la mariposa. Al caer en las llamas, ésta deja de ser lo que vivía, pero también su imán deja de ser un poder ambiguo. El complicado juego de oxímoros de los cuartetos modifica su significado si lo analizamos tomando en

cuenta la conclusión del soneto: si la aparente lumbre esconde tiniebla (vs. 1 y 2), si en el poco mar de luz hay oscuras ruinas (v.5), si una fúnebre noche se enciende entre la luz (vs. 7 y 8); ¿por qué, entonces, siendo falsas las propiedades aparentes del fuego, y su verdadera naturaleza la fría oscuridad de la muerte, la mariposa "arde dichosamente" entre las llamas? La pregunta que formulamos es la que, según Gracián, todo lector se plantea frente a una paradoja. En Agudeza y arte de ingenio propone un método para examinar estas propuestas arduas y extravagantes:

"Dase por razón del encarecimiento paradojo aquella especialidad, de que tomó pie el ingenio, para que no parezca libremente dicha y sin apoyo; de aquí es que el atento, luego pregunta, al oír la extravagancia del pensar, ¿en qué se funda? y si no hay razón, no se gradúa por sutileza, sino por ligereza" (14).

Dando por descartado que Sandoval Zapata haya incurrido en una ligereza —lo cual no nos parece del todo improbable pero sí una respuesta demasiado fácil— creemos que la paradoja se funda en la combinación de un discurso ortodoxo-cristiano sobre la condenación del muerto en pecado con un discurso neoplatónico sobre el amor.

La idea de que el amante se hace uno con su amada es uno de los argumentos centrales de León Hebreo en sus Diálogos de amor:

"la propia definición del perfecto amor del hombre y de la mujer —dice Abravanel— 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 un amante en el otro" (15)

Fernando de Herrera, en sus comentarios a Garcilaso, explica mejor aún por qué la mariposa de Sandoval Zapata se empieza a volver en lo que amaba:

"... la imagen del ser querido —dice Herrera— enciende al enamorado en deseo de gozar la belleza amada, y al fin lo transforma en ella" (16)

Pero en "Riesgo..." la conversión del amante se da en la muerte y 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. El dichoso ardimiento del último terceto significa, por lo tanto, el triunfo de la visión neoplatónica del amor y el fin de la divergencia. No hay, pues, conciliación de opuestos, sino anulación de uno de ellos.

José Pascual Buxó ha interpretado este soneto en forma distinta. Para él, en "Vidrio animado" el poeta novohispano

"reiterará su tema predilecto de la metamorfosis para relacionarlo con la pasión erótico-panteísta".

En cuanto a la conclusión del poema, afirma que

"mariposa y amante, anulados en su ser contingente, se habrán identificado con el espíritu inmortal que les dio forma, es decir, vida. La eternidad de esa "materia prima" que sobrevive a todas las destrucciones y se identifica con la muerte constituye para Sandoval Zapata la

impenetrable ratio de la existencia y el tema circular de su especulación poética" (17).

Admitimos que las metamorfosis de la materia son el tema predilecto de Sandoval Zapata. Pero no creemos que sus poemas amorosos estén relacionados con el Hilemorfismo. Nos parece, por el contrario, que constituyen una negación de la metafísica aristotélica.

La identificación del ser contingente con el ser permanente no tiene connotaciones venturosas en la reflexión de Sandoval Zapata sobre la materia. En el soneto "A la materia prima" establece que a través de sus mutaciones la materia ha estado "viuda a tanta vida" y le adjudica el epíteto de "homicida". Tampoco en los "Desengaños a la vida..." la muerte es saludada como un feliz regreso a los orígenes. Nada en ellos se parece a la dichosa muerte del amante-mariposa en las llamas de la pasión. A nuestro juicio, la diferencia se debe a que la poesía de Sandoval Zapata nos presenta dos clases de metamorfosis; las elegidas por el ser y las impuestas al ser: los emblemas de las primeras son la mariposa y la garza remontada; los de las segundas, el velón y la flor. Mientras el velón se extingue contra su voluntad, la mariposa-amante

al breve punto de morir anhela  
en la circunferencia que camina.

Y esa capacidad de anhelar un punto —una muerte precisateniendo toda una circunferencia que recorrer, determina en parte que su transformación sea dichosa y la del velón o la flor sea lamentable. Necesariamente, la transformación elegida debe ser de distinta naturaleza que la impuesta, pues si ambos seres —los capaces e incapaces de elegir— regresan a la materia prima, poco importaría que su vuelta fuera o no voluntaria. Creemos, por lo tanto, que no hay un regreso

del ser contingente a la materia en este poema sino una liberación del ser respecto al proceso destructivo de la materia, lograda por el acceso a una esfera supramaterial. 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.

Como hemos dicho, la influencia de Platón y sus seguidores del Renacimiento, nos parece determinante para entender el significado de este poema. Eros, según la explicación de Diotima en el Banquete, ama a la belleza y a la inmortalidad "pues el amor consiste en aspirar a que lo bueno nos pertenezca siempre" (18). Si Eros mueve a la mariposa su vuelo debe culminar con la contemplación eterna de la belleza. La fusión de la mariposa con el fuego coincidiría, de acuerdo a nuestra hipótesis, con el momento en que el amante alcanza el último grado de la iniciación amorosa. Lo que le aguarda en ese último grado explica por qué la mariposa de Sandoval Zapata no debe retirarse de las llamas:

"El que en los misterios del amor se haya llegado al término de la iniciación —explica Diotima— percibirá como un relámpago una belleza maravillosa, aquella ¡oh Sócrates! que era el objeto de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imperecible, exenta de aumento y disminución; belleza que no es belleza en tal parte y fea en cualquier otra, sino que existe eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma" (19)

No cambiar más y ver lo que no cambia es el premio destinado a los que siguen a Eros; su fuerza es la única que Sandoval Zapata puede oponer a las revoluciones de la materia. En su sistema poético, el amor es la única alternativa que

tiene el hombre para ser algo más que una forma perecedera. El sacrificio de la mariposa tiene el mismo sentido para otros cultivadores del tópic, que también describen la fusión con el fuego como un momento de éxtasis. Así Góngora en el soneto "Mariposa, no sólo no cobarde":

¡Yace gloriosa en la que dulcemente  
huesa le ha prevenido abeja breve,  
suma felicidad a yerro sumo! (20)

Así Quevedo en la canción "Túmulo de la mariposa":

La tumba fue su amada...  
mucho al amor y poco al tiempo debe,  
y pues en sus amores se deshace,  
escribase: aquí goza, donde yace. (21)

Los poetas del barroco no concebían el tópic sin esta conclusión paradójica cuya ausencia volvería incomprendible una alegoría que, desde Petrarca, se funda en la atracción que ejerce en el amante la luz proveniente de los ojos (las puertas del alma) de su amada. Si la mariposa no trasciende la materia al arder deja de ser un emblema del amor apasionado y se convierte en una simple imagen de la imprudencia.

En el soneto "A una garza remontada" (No. 10) amor y ambición se mezclan en un sólo concepto. Puede leerse como una variante del tópic de la mariposa, si bien aquí el anhelo de absoluto se concibe como un vuelo ascendente del espíritu hacia un estado superior del ser: el de las esferas celestes. Tanto en este poema como en "Riesgo...", la conciencia que el protagonista tiene de sí determina el sentido de su cambio. En este aspecto Sandoval Zapata se asemeja a Ovidio, en cuyas Metamorfosis, según observa Rubén Bonifaz Nuño, la mayoría de las transformaciones

"proviene en su origen de un estado de conciencia o inconciencia que alguien tiene de sí mismo; en otras palabras, de la piedad o impiedad de alguien" (22).

Pero en su valoración de la osadía, el poeta novohispano difiere radicalmente de Ovidio. De acuerdo a la interpretación 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" (23).

Para Sandoval Zapata, en cambio, el autoconocimiento lleva aparejado el deseo de ir más allá del propio ser. A la garza que se ha elevado hasta perderse de vista la conmina a continuar su vuelo con el ejemplo de Faetón y a no volver a su primera naturaleza:

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.

\* El verso alude a la caída de Faetón comparada por Ovidio al aparente descenso de Venus en el crepúsculo: "Mas Faetón, devastando sus rútilos cabellos la flama/es vuelto de cabeza, y un luengo espacio es por el aire/llevado, como a veces desde el cielo sereno la estrella,/que, aunque no cayó, pudo parecer que había caído". (Met. II-319-322 Trad. de Ruben Bonifaz Nuño).

La espiritualidad de la garza (remarcada al inicio de cada terceto) sugiere que su ascenso tiene como meta un estado de ser donde quede a salvo de las transformaciones materiales. Si al arder la mariposa dejaba de ser lo que vivía, al no descender, la garza dejará de ser lo que era: un compuesto de forma y materia.

Ahora bien, la garza también es movida por Eros. Así lo expresa Sandoval en la primera estrofa del soneto:

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

El amante que la garza representa confía, por lo tanto, en el auxilio de un dios, lo que según el panteísmo, volvería pfo su deseo de sobrepasar su naturaleza. Pero en un soneto del siglo XVII escrito por un poeta católico, querer desasirse por medio de un amor que no sea el de Dios (y no es éste el sentido de los desasimientos que canta Sandoval Zapata, cuya condición de lego no permite suponer una simbología mística en sus poemas) constituye una impermissible trasgresión del dogma.

Octavio Paz ha señalado que "la comprensión de la obra de Sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra". (24) Su advertencia concierne al estudio de nuestro poeta, que al menos una vez, como sabemos, sufrió la censura de la Inquisición y no debió escapar tampoco a la autocensura. Quizá cometeríamos una exageración si afirmáramos, apoyados en el comentario de Paz, que Sandoval Zapata utilizaba tópicos que habían perdido ya su remota significación pagana para encubrir su escandalosa exaltación del erotismo. Pero no creemos tan descabellado advertir que cierta fascinación por lo prohibido es lo que confiere a sus sonetos amorosos

una intensidad ausente en el resto de su lírica. La tiniebla, el frío y la muerte escondidos en la llama que ronda la mariposa ¿son un atractivo, al igual que el brillo del fuego? La paradoja del amor y la muerte ¿consiste en que ambos son un medio y un fin? La ambigüedad de los sonetos nos permite plantear, pero no responder estas preguntas, que dejamos en el aire por lo que pudieran aproximarse al significado de una poesía cuyo estudio no conduce a conclusiones, sino a renovadas perplejidades.

c) La paradoja de la materia.

"¿Cómo explicarnos (parece meditar este cantor de la muerte) 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 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?" (25)

Estas líneas de Alfonso Méndez Plancarte resumen con precisión cuál es la paradoja de la materia para Sandoval Zapata. De hecho, no es una sola: una serie de absurdos brota del careo de la inteligencia humana con la materia que determina su existencia y sin embargo es incapaz de pensarse a sí misma.

La paradoja de lo vivificante destructor, lo mismo que la paradoja del amor y la muerte, discurren sobre las contradic-

ciones a las que se enfrenta un ser contingente cuando tiene o no conciencia de su precariedad. A los poemas que expresan estas paradojas podemos llamarlos sincrónicos, en cuanto a que 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. Sería un error pensar que sólo en este soneto Sandoval Zapata alude a la eternidad destructivo-constructiva de la materia, cuando en ninguno de sus poemas el sujeto es completamente ajeno a las leyes de esta "naturaleza incorruptible". Si reuniéramos en un solo texto los trece "Desengaños a la vida.:" encontraríamos una secuencia de nacimientos, muertes y renacimientos muy semejante a la descrita en "A la materia prima". Pero sólo en este poema la paradoja de la materia conduce a Sandoval Zapata a una reflexión sobre su naturaleza y no a extraer lecciones que induzcan al desengaño:

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

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 despiertas  
 y no mueras al ímpetu invisible  
 de las aladas horas, homicida?  
 ¿Quē no eres sabia junto a tantas muertes?  
 ¿Qué eres, naturaleza incorruptible,  
 habiendo estado viuda a tanta vida?



La estructura del soneto se percibe ya en los dos primeros versos: la exposición e inquisición contenida en ellos se amplificará en el resto del poema, dividido en cuartetos de planteamiento y tercetos de interrogación. Los verbos que riman en las dos primeras estrofas establecen puntos de vista opuestos sobre el sentido de las transformaciones de la materia: el del poeta y el de la materia en sí. Lo que para la materia, ajena a las consecuencias de su devenir, es "informarse" o "vestirse", para el poeta es "vivir". "Desnudarse" de una forma significa "morir" para el ser perecedero cuya perspectiva comparte el autor, que puede advertir como se "eterniza" el ser de la materia, mientras que ella, inconsciente de su eternidad, simplemente "dura". La primera pregunta de los tercetos (¿Que discursiva luz nunca despiertes...?) se refiere ahora explícitamente a ese no pensarse de la materia que sugieren los verbos de los cuartetos. Hay un paralelo entre esta inquisición y la que abre el segundo terceto (¿Qué no eres sabia junto a tantas muertes?) donde se agudiza la paradójica ignorancia de la materia que no aprende ni siquiera frente al espectáculo de la muerte, cuya fuerza didáctica era esencial para la cultura del barroco. Pero la pregunta del primer terceto es aún más compleja: su segundo elemento (...y no mueras al ímpetu invisible/de las aladas horas, homicida?) revela cual es la contradicción más grave del ser material: su inmortalidad sin conciencia.

Al analizar la paradoja de lo vivificante destructor, notamos cómo al cantar la vida efímera de las flores, Sandoval Zapata insistía en que su tragedia era no advertir su desintegración. En el capítulo sobre la paradoja del amor y la muerte señalamos que el espíritu del galán-mariposa determinaba que adorase al Amor y con su auxilio alcanzara la inmortalidad. El ser de la materia prima rompe con la ecuación consciente=imperecedero en la que el poeta funda su visión del mundo. De ahí que la pregunta manifieste incredulidad:

a Sandoval Zapata no le basta, por insuficiente, el concepto aristotélico de la materia; por eso, en los versos que cierran el soneto (¿qué eres, naturaleza incorruptible, / habiendo estado viuda a tanta vida?) inquiera no qué es la materia, sino qué es su definición; si eres naturaleza incorruptible ¿cómo te casas con la forma para dar vida y te quedas viuda al desatarte? ¿Qué es ser eso?.

"La materia —dice Aristóteles— en parte muere y se produce y en parte no; pues en cuanto es algo, muere por sí misma. Porque lo que parece 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 III, XI) (26).

El último terceto de "A la materia prima" plantea como un enigma esta definición. Sandoval Zapata opone a ella su estupor y con ello salva su imagen del mundo, pues al destacar la condición paradójica de la materia (eludiendo el argumento central de Aristóteles\*) establece que su esencia sigue siendo un misterio: si la definición de materia es un nudo de razonamientos, su ser, el que interroga el novohispano en última instancia, sólo puede conocerse por medio de la revelación poética. Persiste, por consiguiente, la ecuación mortalidad=consciencia, pues el principio que la ponía en peligro es solo una encrucijada racional, otra ínsula oscura del conocimiento en el archipiélago de sombras de la cultura barroca.

\* En el soneto se omite la especificación aristotélica según la cual la materia es perenne considerada en potencia y caduca considerada en acto.

En el capítulo dedicado a la paradoja de lo vivificante destructor, mencionamos de que manera el lenguaje poético se adecúa al movimiento de los seres en la obra del poeta novohispano. Analizaremos ahora las constantes estilísticas de su poesía que creemos relacionadas con la paradoja de la materia.

José Pascual Buxó, al analizar la "Relación fúnebre de la degollación de los Avila", señala que una de las virtudes que Sandoval Zapata concede a la palabra poética es

"su admirable capacidad de armonizar las contradicciones del mundo, inconstante e ilusorio" (27).

Entre las contradicciones del mundo, las de la materia no eran —como hemos visto— las que menos lo preocupaban: hay motivo, entonces, para pensar que el tema barroco del engaño de los sentidos, fundamental para Calderón de la Barca, se asocia en la poética de Sandoval Zapata a las continuas informaciones y deformaciones de la materia que condenan al hombre a ver sólo apariencias. Hay muchas huellas de Calderón en la poesía de Sandoval Zapata: la más notoria es la insistencia en las metáforas que comparan flores y estrellas, cuyo ejemplo más célebre es el soneto "Esos rasgos de luz, esas centellas" de El príncipe constante. Para el novohispano, el color de la flor, además de su vida efímera, determina la relación metafórica. Sus estrellas vegetales son siempre azucenas:

En noche verde cándido lucero... (No. 22)

En cielo de verdor luz olorosa... (No. 26)

Sobre los cielos de un pensil estrella...(No. 27)

Otra coincidencia es el encadenamiento de metáforas, cuya función en la poesía de Sandoval Zapata no siempre es registrar los efectos del movimiento en la apariencia de los seres,

sino dar, como en las obras de Calderón, una visión prismática de la realidad. Los ejemplos abundan en el teatro calderoniano\*; de un rápido bajel se dice en El mayor monstruo del mundo (1630? 1638?):

pez sin escama nadaba  
ave volaba sin pluma,  
tan velóz que no le ajaba  
un sólo rizo a la espuma.

Al monte móvil de El mágico prodigioso el demonio lo llama (1637)

pájaro que al viento vuelas  
siendo tus plumas tus ramos,  
bajel que en el viento surcas  
siendo jarcias tus peñascos.

En Los cabellos de Absalón (1630? 1635?) Tamar insulta a Amón con una retahila de metáforas:

Vete de aquí, salte afuera,  
veneno en taza dorada,  
sepulcro hermoso de fuera,  
arpía que en rostro agrada,  
siendo una asquerosa fiera.

Sandoval Zapata se acerca incluso al ritmo de Calderón al describir los cadáveres de los Avila en la "Relación fúnebre":

\* Los tomamos de obras anteriores a 1645 (fecha de la primera publicación de Sandoval Zapata) que pudieron llegar a Nueva España pocos años después de su estreno en Madrid. Las fechas están indicadas por Francisco Ruiz Ramón en su prólogo al tomo III de las Tragedias de Calderón. Madrid, 1969. Alianza Editorial.

Troncos los cuerpos quedaron,  
 difuntas púrpuras yertas,  
 deshojadas clavellinas  
 y anochecidas pavesas. (vs. 205—208)

Y en sus "Desengaños" aparecen series metafóricas de significado muy próximo:

En noche verde cándido lucero,  
 oloroso algodón, plata florida,  
 estás ardiendo el ámbar de tu vida  
 llama de ese fogoso candelero. (No. 22)

Flor a quien el Favonio blando bate...  
 ave de luz con pico de granate...  
 volcán que sobre el céfiro descuellas...  
 (No. 20)

¿Ves esa flor, ves esa pompa breve,  
 esa del mayo rueda numerosa,  
 en cielo de verdor luz olorosa...?  
 Vegetal blanco, pájaro de nieve...  
 (No. 26)

No creemos, sin embargo, que la visión prismática de Sandoval Zapata tenga exactamente el mismo sentido que los románticos encontraban en la variación calderoniana de perspectivas. Para August W. Schlegel

"el eje de la imaginería de Calderón es el establecimiento de una relación entre las criaturas y su creador. El constante intercambio entre estrellas y flores o peces y pájaros refleja la creencia en una luz blanca única in mente Dei descompuesta a través de los multicolores lentes humanos" (28).

El poeta novohispano quizá trataba de mostrar, con sus prismas de imágenes, la identidad que desde el punto de vista de la materia — que se une a la forma pero no distingue entre una forma y otra — presentan los seres caducos. La luz blan-

ca de Dios, en su caso, sería el ojo ciego de la materia, y sus metáforas encadenadas tendrían la función de anular la multiplicidad de formas en beneficio de la forma que les confiere el lenguaje. Si la armonía es darle coherencia y unidad a lo diverso, crear una forma con las formas equivale a romper la divergencia entre lo que ve el hombre y lo que no ve quien está por encima de él: Dios en el caso de Calderón y la materia como intermediario de Dios en el caso de Sandoval Zapata. Pero si Calderón acumula perspectivas para acercarse al exceso de visibilidad divino, Sandoval Zapata parece desconfiar tanto de la visión humana, por inexacta, como de la no visión material, por paradójica: su tentativa, más que armonizar lo contradictorio, es negar — hasta donde se lo permite su código poético — la información de los sentidos y la esencia del principio monstruoso que impide al hombre dar crédito a lo que ve. Su doble negación lo deja sin asideros, frente a una pantalla oscura; y (tomándonos una licencia para sacar de contexto un fragmento de su obra) nos preguntamos si estaría contemplándola cuando escribió

Uno parece todo en aquel velo,  
lo mismo es la hermosura que la sombra,  
lo mismo es el aliento que la nada. (No. 26)

La nada es el aliento y la sombra es la hermosura: no hay oposición entre contrarios pero sí duda sobre cual es su punto de conciliación: lo "uno" o lo "mismo" en que convergen las apariencias es que son engañosas, pero al identificarlas Sandoval Zapata no revela qué realidad encubren. Podemos suponer que aliento y sombra se asemejan por ser dos momentos en el ciclo de la materia: el de su unión a la forma y el de su desunión. Pero si la paradoja de la materia — como hemos tratado de probar — es para el poeta un angustioso misterio que sobrepasa a la razón, hay motivo para creer que la identidad final entre los opuestos reside en el vacío. La conciliación se vuelve entonces paradójica: sombra y hermosura no son distintos, aunque no pueda saberse qué son.

La unidad más breve del discurso que expresa la fusión de los opuestos es el oxímoron. Tanto en Sandoval Zapata como en Calderón, esta figura se utiliza con metódica regularidad:

nieve te ardiste cuando luz te helaste (No.27)

dice el novohispano a una de sus flores efímeras. El pajarillo que sacia su sed en la mano de Lísida

en contactos de fuego yelo bebe

y donde buscaba agua encuentra

Líquidas brasas, fuego cristalino...  
en extâsis fogosa, hoguera fría (No. 15)

En el romance "A Maria Inmaculada" el templo de Palas se salva del incendio porque

las llamas que en él se ceban  
son su riego más fecundo. (29)

En sus Estudios sobre el Barroco, Helmut Hatzfeld propone que los oxímoros de Calderón tienen un fundamento teológico:

"En su intento de descifrar el mensaje de Dios —dice Hatzfeld— el hombre se encuentra con una paradoja y Calderón hace sus afirmaciones en forma oximorónica a veces sinestética porque sabe que el hombre está expuesto a engaños de todas clases" (30).

Extravagante razonamiento el del erudito alemán: si el mensaje de Dios es críptico y conduce al hombre a formular paradojas, no entendemos cómo puede descifrarse por medio de oxímoros, que son una especie de micro-paradojas. Nos parece

más lógico plantear que el oxímoron, en todo caso, tendría la función de agudizar las paradojas para demostrar al hombre lo indescifrable del mensaje divino. Al menos así lo advertimos en el caso de Sandoval Zapata, cuyas anulaciones de contrarios se sustentan en el vacío. El oxímoron, en su caso, sería la figura que con más economía de palabras resume la idea del mundo del poeta novohispano: un mundo cerrado al conocimiento en que las formas ocultan algo desconocido. De ahí que su poesía "gire en torno a un limitado pero intensísimo eje de analogías" y esté completamente plegada a la "tiránica y ambigua" visión barroca de la realidad, como señala Pascual Buxó (31). Obstruida la "luz discursiva" de la inteligencia, la tarea del poeta es barajar imágenes cuyo significado último desconoce y explorar todas sus combinaciones en una pesadilla circular.

Terminaremos esta sección de nuestro estudio con un comentario sobre dos poetas mexicanos que se asemejan a Sandoval Zapata en cuanto a que hicieron del tema de la materia su preocupación central. El primero es Manuel Acuña. Con "Ante un cadáver" se coloca ideológicamente en la antípoda de "A la materia prima". El romántico mexicano deificó no solo a su madre particular, sino también a la arcilla imperecedera o madre universal que asegura la continuidad de la vida. Se ha dicho que en la poesía romántica el yo es la medida del universo, pero este romántico positivista parece muy satisfecho de que la muerte anule su individualidad para que brote de sus cenizas un ser nuevo. El poeta novohispano sería más romántico que Acuña (y más humanista) al colocar al hombre en el centro de su reflexión: "haber estado viuda a tanta vida" es una de las paradojas de la materia porque su eterna transformación destruye algo más valiosa que ella misma: el hombre y su inteligencia. El materialismo de Acuña implica la aceptación acrítica de un proceso inalterable. Contempla un cadáver como un alumno que atestigua en el anfiteatro la repetición de un fenómeno aprendido en su libro



de Física:

Por fin, aquí estas ya, sobre la plancha  
donde el gran horizonte de la ciencia  
la extensión de sus límites ensancha. (32)

Sandoval Zapata cierra la Física de Aristóteles y manifiesta su inconformidad de poeta convirtiendo en un enigma la naturaleza de la materia: sus preguntas sugieren que la materia debe ser distinta porque rompe la armonía de su modelo intelectual, construido, como el de todo poeta, en base no a lo que son las cosas, sino a lo que debieran ser (Aristóteles dixit). Puesto que buscar la causa de la existencia en otro origen que no sea la eternidad de la materia es para el científico Acuña una superstición, la materia se erige como el único dios de la religión de la ciencia. Acuña la glorifica y ofrece al hombre como consuelo participar de su gloria en las formas sucesivas que adquiera:

Que al fin de esta existencia transitoria  
a la que tanto nuestro afán se adhiere  
la materia, inmortal como la gloria  
cambia de formas pero nunca muere. (33)

Mucho más cercano a Sandoval Zapata en su reflexión sobre la materia está José Gorostiza. Aunque Muerte sin fin no sea propiamente un poema sobre la materia y su complejidad sobrepase tanto a "Ante un cadáver" como a "A la materia prima", existen sorprendentes puntos de contacto entre el poeta tabasqueño y el novohispano. A trescientos años de distancia, Gorostiza parece responder a Sandoval Zapata qué hay detrás de la naturaleza incorruptible cuyo paradójico ser no entendía. Y si la "soledad en llamas" que controla para Gorostiza el informarse de la materia no podía jamás ser concebida por un poeta de la Contrarreforma, la ceguera del proceso destructivo-constructivo que determina al ser contingente — un elemento esencial de Muerte sin fin — ya están esbozados en "A la materia prima".

Sandoval Zapata se maravillaba de que la materia no despertara "a luz discursiva". Gorostiza insiste en que la forma se une a la materia desconociendo que la vida es el resultado de su unión. Cuando ésta se produce

Es el tiempo de Dios que aflora un día,  
que cae nada más, madura, corre,  
para tornar mañana por sorpresa  
en un eterno repetirse inédito...

Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
en su nimio saber,  
no pasa nada, no... (34)

La muerte de la forma, y no la inmortalidad de la materia, es el punto de partida que lleva a Gorostiza a su paradójica visión de Dios. Pero en ambos poetas la provisionalidad del ser finito aparece como una limitación egoísta y absurda por parte del ser que la impone. La paradoja de la materia, en Muerte sin fin, es que no se eternice junto a una forma. La materia eterniza su ser junto a la muerte en ambos poemas, como una compañera que traiciona en el último instante de la vida. El vestirse y desnudarse formas de la materia en el poema de Sandoval Zapata, equivale en el de Gorostiza a lo que por parte de Dios es una

reticencia indecible,  
amoroso temor de la materia,  
angélico egoísmo que se escapa  
como un grito de júbilo sobre la muerte. (35)

V

## LAS PARADOJAS OCULTAS

Las paradojas suelen traicionar a quienes se aficionan demasiado a ellas. Formulada una, adquiere vida propia y desencadena una avalancha difícil de controlar. El careo de paradojas da como fruto nuevas disoluciones de los opuestos, hasta formar una red donde no existen bases para el pensamiento: ni afirmación, ni negación, ni duda, sino una mezcla de seguridades e incertidumbres que se combaten sin cesar buscando al mismo tiempo vencer y ser derrotadas.

En la poesía de Sandoval Zapata hay claves que sugieren esta entrega de la paradoja a su propio furor. Más que ocultas, quizá deberíamos llamarlas paradojas autónomas, porque brotan del guiño que un poema le hace a otro. Nuestro estudio, que abarca la obra poética de Sandoval Zapata y no algunos poemas considerados aisladamente, quedaría trunco si las pasáramos por alto.

a) Los riesgos de la precaución.

Hay un poema de Sandoval Zapata que recuerda la Canción a la vista de un desengaño de Matías Bocanegra. Se trata del soneto "A un pajarillo" (No. 9). Si en aquella el Jilguero atrapado por el Neblí se convertía en un emblema de los peligros de la libertad, el "pimpollo sensitivo" de Sandoval Zapata será acechado también por un cazador que

centellas pone, que lucientes llaves  
abran puerta fatal a tus alientos...

Puesto que la intención didáctica del poema se pone de manifiesto desde el primer cuarteto, donde se anuncia que el pajarillo "imita los humanos movimientos", nos parece indudable que su cazador, como en la canción de Bocanegra, es el demonio que tienta al hombre con los deleites de la vida. Hasta

aquí llegan las semejanzas entre los dos poemas; Sandoval deja el ave suspendida en el aire y Bocanegra la mata para asestarle al lector una moraleja. No creemos, aun cuando se trata de un soneto de desengaño, que Sandoval evite darnos una conclusión únicamente por su rechazo a las obviedades. Es cierto que una cualidad de su poesía es la de sugerir, pero también lo es que varios de sus sonetos hablan de amenazas que no llegan a cumplirse. La garza remontada (No. 10), la mariposa (No. 16), el pajarillo son imágenes anfibiológicas porque su vuelo se congela sin que nos permita conocer con seguridad en dónde acaba. El peligro puede incluso colocarlos en un estado de "parasismo", pero el poeta que los ha enjaulado en sus versos se abstiene de narrarnos su fin: quedan, por así decirlo, en agonía perpetua. En el caso del "pimpollo sensitivo" lo dicho parecería una exageración, pues Sandoval Zapata le advierte

En tu fuga tus plumas no desveles  
 porque cuando las bates vas soplando  
 en la hoguera la muerte y el estruendo.

Pero el enigma no reside en saber si el pajarillo humano morirá o no, sino en cual será la consecuencia de su libertad más allá de la muerte. A eso no responde Sandoval Zapata, pese a que en este soneto tema que la libertad acarrea la condenación:

Ah desdichado pájaro no vuelas  
 que son peligros que te van quemando  
 las mismas alas con que vas huyendo.

El carácter especulativo de la poesía de Sandoval Zapata consiste en que esos "peligros" nunca se clarifican del todo. Por más rotunda que sea la actitud moralizante del poeta, siempre hay una duda sobre su naturaleza. Y la duda no es solamente sobre su mayor o menor gravedad: es una duda absoluta, un no saber si la cercanía del peligro es al mismo

tiempo la inminencia de la salvación. De ahí que Sandoval Zapata incurra en la paradoja de rematar un soneto muy parecido al del pajarillo —el de la garza remontada— con una conclusión diametralmente opuesta:

No descienda tu espíritu elevado...  
 pase a constelación tu parasismo,  
 quédate estrella, ya no bajas pluma. (No. 10)

No descender y no volar, huir del peligro y enfrentarlo, recomienda por igual a sus emblemáticas aves el poeta novohispano. Estos sonetos que se niegan mutuamente plantean no sólo una confrontación sino una fusión de sentimientos: algo como una determinación medrosa o una ambición de resignarse. La "puerta fatal" que el cazador del pajarillo invita a abrir con "lucientes llaves" está siempre entreabierta en la imaginación de Sandoval Zapata; de su interior sale una luz oscura que atrae repeliendo. Puesto que las amenazadoras promesas constituyen el imán de las aves—hombres, cualquiera que sea su elección implicará un descubrimiento: el "suspenso" en los poemas del novohispano consiste en ocultar qué hay detrás de la puerta, en callar (porque quizá el propio autor lo ignora) dónde paran los más ambiciosos vuelos de la inteligencia o el amor.

Las alternativas de ascender o detenerse pueden tener varias correspondencias ideológicas e incluso alguna relación con la vida de Sandoval Zapata. Probablemente aludan a una aventura a un tiempo intelectual y erótica, en la que el vuelo buscaría la confirmación de que al trasmundo se llega por dos caminos: el del amor a lo divino y a lo terrenal. Pero puede tratarse también de una incertidumbre entre el ejercicio radical del libre albedrío y la sumisión a los dictados de la Providencia o simplemente de las tribulaciones de Sandoval Zapata sobre brincar o no la barda de San Ildefonso. En cualquier caso, la paradoja no deja escapatoria,

pues incluso la precaución se vuelve riesgosa cuando se cree con la misma vehemencia en los dos significados de la puerta entornada. El castigo de no volar es que Dios no tome en cuenta un sacrificio realizado más por miedo que por convicción, privarse —por acatamiento del dogma— de conocimientos que tal vez resolverán la incertidumbre, reprimir deseos que quizá conduzcan también al paraíso. El castigo de ascender es condenarse por soberbio. El de ambas decisiones es ignorar que había en el polo contrario.

Este vaivén intelectual se refleja en detalles como la utilización de la palabra "riesgo", cuyas connotaciones en la poesía de Sandoval Zapata van de lo venturoso a lo terrible. En uno de los "Desengaños..." la belleza de la azucena aparece como su mayor amenaza:

¿Ves esa flor, ves esa pompa breve...  
 Pues tantos riesgos cuantas puntas mueve.  
 (No. 26)

En cambio, a la mariposa encandilada la tienta, como ya hemos visto, un riesgo seductor: "Abrásate en el riesgo que buscabas".

La confrontación sugiere que para el novohispano el desengaño es el punto de partida hacia una búsqueda temeraria de lo trascendente. Ya que la vida trae consigo el riesgo de la destrucción, es preferible correr un riesgo aún mayor para escapar a sus estragos. El engaño y el desengaño se juxtaponen en la obra de Sandoval Zapata convirtiendo en una sola operación intelectual la evasión y la conciencia de la muerte. El poeta sabe

Que si ha de envejecerse con los días  
 mayor mal es la vida que la muerte (No. 18)

·y por eso mismo se aferra a lo imposible:

La muerte ha de morir, que como se hizo  
de cristal, que a la vida se parece,  
quedó la misma muerte quebradiza. (No. 7)

Hemos dicho ya que la idea neoplatónica del amor se contrapone en la poesía de Sandoval Zapata a la autofagia de la materia. Pero aun cuando este camino aparezca como un error —lo que también se insinúa en algunos de sus poemas, en los que nada es definitivo ni firme— queda siempre como consuelo a la criatura que emprende el ambicioso vuelo haberle arrebatado a la vida un instante de plenitud, en el que al menos fingió que podía matar a la muerte. Tal es el caso del soneto "Ave que te llevô tu fantasía" (No. 4) en el que otra garza remontada parece calcinarse al contacto con el sol:

Te derretiste, tan de luz avara  
que cuando un Mongibelo desataste  
no volviste señal de una centella;

porque la emulación no te intentara  
apagar el ardor, más afectaste  
perderte polvo que bajar estrella.

No descender se convierte aquí en algo parecido a una cuestión de honra, como si disimular el trágico fin de la garza sirviera para contagiar a los hombres un ansia de sobrepasar sus propios límites. Las garzas—hombres de Sandoval Zapata, aves Fénix malogradas que no resurgen de sus cenizas, son simultáneamente ejemplos y antiejemplos: por absurdo que parezca, inducen a gozar un escarmiento. Pese a su derrota, consiguen la mayor victoria a la que pueden aspirar los hombres: desvanecer el miedo, aniquilar la inseguridad, asumir, finalmente, el riesgo.



## b) Albas crepusculares.

Hemos dejado a propósito para el final de nuestro trabajo el análisis de dos sonetos amorosos de Sandoval Zapata: "Belleza a un balcón del ocaso" y "Amor a un imposible grande" (Nos. 12 y 13). El primero de ellos —quizá lo mejor de su obra— nos habla de un dulce crepúsculo y el segundo de una aurora triste y amarga. Son productos desiguales de una imaginación literalmente desorbitada, en la cual la luna y el sol, salidos de sus círculos, intercambian posiciones oscureciendo la mañana, vivificando la vejez y confundiendo los puntos cardinales con sensaciones igualmente imprecisas de angustia luminosa y oscura desesperanza:

Iluminando el occidente estaba  
quien para oriente de beldad nacía,  
por detener lo que a expirar corría  
la esfera de este ocaso el sol buscaba.

Yo, que en el occidente luz rondaba  
en un morir enamorado ardía,  
el último periodo de mi día  
luna era, que mi vida madrugaba.

Desde occidente estás al sol ganando,  
él da heridas fatales fugitivo,  
tú das inmóvil de salud heridas.

Orientes para piras está dando  
y tú desde el ocaso, sol más vivo,  
estás enamorando para vidas.

Se diría que Sandoval Zapata compuso el soneto siguiendo las leyes del péndulo, pero de un péndulo que oscilara en tres direcciones, buscando a los tres pronombres que aparecen en el poema: yo (el galán), tú (la dama), él (el sol). La alternancia comienza desde el primer cuarteto, en el que el diálogo, aparentemente, se desarrolla entre la dama y el sol. Interviene en la segunda estrofa un testigo de la batalla entre la luz metafórica y la oscuridad real y se da la primera fusión de las personas: yo soy él, estoy muriendo

como el día, él eres tú porque sustituyes al sol. El intruso se aparta para que continúe la conversación entre los dos soles, que ya es hiperbólica en el primer terceto (Desde occidente estás al sol ganando). De una imagen visual, que alude a los rasgones rojizos del crepúsculo y a los estragos que cada anochecer o vuelta del tiempo representa para la vida (él da heridas fatales fugitivo) pasamos a una imagen paradójica sobre los efectos contradictorios de la herida amorosa (tú das inmóvil de salud heridas). Subrepticamente, el tercero en discordia se ha introducido de nuevo, pues solamente él (yo) recibe la saludable andanada. La estructura se repite en el segundo terceto, donde se establece una correspondencia directa con el segundo cuarteto: el sol más vivo detiene el ocaso del sol poniente y del amante que recibe la vida de su amada como la luna (en que su vida madrugaba) recibe prestada la luz del sol. Tú y yo quedan unidos como un cuerpo y su reflejo. Otra vez el amante se ha convertido en lo que amaba.

Sandoval Zapata fue amigo del astrónomo Becerra Tanco y tuvo algo más que nociones de esa ciencia. En el Panegírico a la paciencia cita a Tycho Brahe (1546-1601) y Cristóbal Clavio (1) (1538-1612), astrónomos que, según Elías Trabulse, eran las autoridades más socorridas por los científicos novohispanos a mediados del siglo XVII (2). Su familiaridad con el movimiento de los planetas pudo sugerirle la idea de ubicar a los tres personajes del soneto (la dama, el sol, el galán) en las mismas posiciones que ocupan las esferas involucradas en un eclipse de luna.

Cuando la tierra se interpone entre la luna y el sol proyecta un cono de sombra que oscurece parcial o totalmente a la luna. Para los astrónomos geocentristas, el fenómeno se debía no al giro de la tierra en torno del sol, sino al giro del sol en torno de la tierra. Las dos esferas móviles del poema son el galán, que representa a la luna (vs. 7-8) y el

sol. Ambos rondan el occidente, uno en busca de luz (v. 5) y el otro porque corre a expirar (v.3). Los dos giran en torno a la tierra, uno en el plano referencial y otro en el metafórico, pues la dama interpuesta entre el galán (la luna) y el sol representa la tierra, que permanece inmóvil, como en el sistema geocentrista (tú das inmóvil de salud heridas). El milagro, en este poético eclipse, consiste en que la tierra no proyecta sombra, sino luz. Las irradiaciones que vienen del balcón donde toma el fresco el "sol más vivo" sustituyen a los rayos del sol muerto. El galán, astro sin brillo propio, recobra entonces la luz vital por medio de un paradójico eclipse de claridad.

Si el poema plantea la unión de tres personas distintas en un solo sol verdadero y desarrolla una metáfora erótico-astronómica, también admite ser interpretado como un cruce de miradas entre dos generaciones. Más que un cruce sería un rozamiento productor de chispas, un contacto calorífico y rejuvenecedor. Aparentemente, decíamos líneas arriba, el galán no participa en la primera estrofa del soneto. Los dos versos iniciales aluden con seguridad a la dama, pero es incierto que la "esfera de este ocaso" a la cual busca el sol "por detener lo que a expirar corría" sea también ella. Creemos, por el contrario, que la esfera es el galán y no busca el sol real, sino el metafórico: la luz de la beldad. ¿Qué busca detener este galán-esfera? ¿Qué es lo que corre a expirar? Su propia vida, la cual —como el día en que se desarrolla el soneto— se halla en el ocaso, no sólo porque agonice de amor sino por tratarse de un hombre viejo o de avanzada edad. El occidente desde el cual ronda la luz este galán otoñal (v. 5) sería entonces una referencia geográfica y temporal, y la luz de la joven (oriente de beldad) iluminaría simultáneamente un punto cardinal y la vejez del hombre que la contempla. Establecida ya la correspondencia entre el momento del día y el momento de la vida del amante,

el poeta puede permitirse el quiasmo barroco de los versos 8 y 9 donde mi vida y mi día pertenecen a la oración en que se encuentran en el texto y a la siguiente o anterior, según el caso. Si en un quiasmo de Góngora

Suspiros tristes, lágrimas cansadas  
que lanza el corazón, los ojos llueven... (2)

se rompe la ordenación paralela de las frases para intensificar la unión entre el llanto y el suspiro, en el de Sandoval Zapata (el último periodo 'de mi día/luna era que mi vida madrugaba) los complementos "mi día" y "mi vida" han cambiado de lugar para acentuar la relación metafórica entre el ocaso y la vejez del galán. Desenredando el quiasmo de Góngora entendemos que los ojos llueven lágrimas y el corazón lanza suspiros. Desmontando el juego de espejos en el soneto del novohispano los versos se leerían:

El último periodo de mi vida  
luna era que mi día madrugaba.

Ya sea que madrugue la vida o el día del galán, es claro que las antítesis del soneto (oriente-occidente, muerte-vida, luna-sol, fugitivo-inmóvil, heridas fatales-heridas de salud) tienen un significado que se relaciona con su rejuvenecimiento en el último verso. "Enamorando para vidas" la dama del balcón logra que amanezca por la noche: al infundir aliento al galán transforma el último periodo de su vida en una paradójica aurora crepuscular.

La imagen de la amada como un sol es tan vieja como la poesía. Pero los poetas del barroco español le dieron nuevo brillo, en ocasiones llevando la hipérbole a lo casi humorístico. En las Soledades Góngora habla de una

Virgen tan bella que hacer podría  
tórrida la Noruega con dos soles (3).

Los caballeros de Calderón reciben las apariciones de mujeres hermosas como si se hubiera hecho el día. El galanteo de Sandoval Zapata a la dama del balcón se asemeja al de Segismundo en La vida es sueño cuando aparece Rosaura:

Oye mujer, detente:  
no juntes el ocaso y el oriente. (4)

En un soneto que parece la continuación de "Belleza a un balcón del ocaso" —pues aquí la dama solar ya se ha ocultado— Quevedo pide a la refulgente Aminta un premio de consolación:

Concédele a mi noche y a mi ruego  
del fuego de tu sol en que me abraso,  
estrellas, desperdicios de tu fuego. (5)

Y no faltan tampoco en los poetas del siglo de oro imágenes donde la luminosidad de una belleza joven contrasta con la gravedad de un viejo. En El príncipe constante Tarudante y D. Alfonso saludan a Fénix relacionándola con su padre, anciano rey:

... y tú de aquel Sol Aurora,  
tú de aquel Ocaso Oriente... (6)

Sin embargo, y por muy socorrida que sea la comparación (en todas sus variantes) no creemos que el tratamiento de Sandoval Zapata desmerezca frente al de sus maestros. Lo que Sandoval Zapata pierde en retorcimientos sintácticos no siempre resueltos con fortuna (es particularmente raro su uso de las preposiciones) lo gana en la simetría de sus conceptos y en las sorprendentes pinceladas de audacia metafórica que implican la reelaboración y a veces superación de sus modelos. Ahí donde la mayoría de los poetas novohispanos imi-

ta, Sandoval Zapata enriquece: a las metamorfosis de flores y pájaros, que son una suerte de metáforas genéricas, las transforma en metáforas específicas, coloreando, por así decirlo, el dibujo calderoniano. Confundiendo el aviario con el jardín botánico produce algunos injertos extraordinarios: la rosa que es "ave de luz con pico de granate", la azucena "con voz de aire ruiseñor nevado", el girasol "águila hojosa sobre verde nido/pájaro en alas de coral florido". La variedad de plumajes que visten sus flores recuerda el arte plumario de los indígenas mexicanos, que elegían el matiz más vistoso para cada retrato.

Las paradojas de Sandoval Zapata vienen a ser para la inteligencia lo que sus metáforas son para la sensualidad: armonías insólitas entre pensamientos que se abrazan y rechazan. Del contrapunto entre el soneto que ya hemos analizado y el que estudiaremos a continuación brota una de ellas. Si en "Belleza a un balcón del ocaso" el crepúsculo es un renacimiento, en "Amor a un imposible grande" la mañana es una agonía:

Nace la aurora con renglón de flores  
es luminar pronóstico del día,  
cuando en aquel que fiebre padecía  
saludan su ardor rubio sus fulgores.

Cuando es la luz testigo a los amores  
del que entre finos lazos se dormía,  
los mismos soplos de la aurora fría  
son el despertador de mis ardores.

Llega la tarde y ese sol detiene  
los pasos fervorosos de su curso.  
¡Ay de quien vive y llora y nunca yace

y a amar un imposible se contiene!  
Que la aurora, aunque gime, es sin discurso,  
y aunque hoy expira el sol, mañana nace.

Como ejemplificando la capacidad del lenguaje poético de

referirse a sí mismo, con un renglón de flores nacen la aurora y el soneto, cuyo desarrollo posterior contrasta por su llaneza con el artificio que priva en la poesía del novohispano. Aparte de alguna figura gongorina, como el acusativo griego del cuarto verso en el que "rubio" no es adjetivo de "ardor" sino de "fulgores", las piruetas verbales no se repetirán sino hasta el segundo terceto, en el que hay una extraña prosopopeya: la aurora que gime debido —suponemos— a que viene acompañada de un canto de pájaros semejante a un sollozo. Hay una división bastante clara entre los cuartetos que describen los efectos del amanecer sobre dos caballeros (uno insomne y solo, el otro dormido y acompañado) y los tercetos que contienen una reflexión sobre lo que implica la sucesión de auroras y crepúsculos.

Como si el sol que se detiene en el noveno verso frenara también la comparación iniciada en los cuartetos, lo que continúa parece indirecta o escasamente relacionado con el planteamiento. ¿Dónde quedaron los dos caballeros? En realidad hay una referencia implícita en el verso que cierra el poema, quizá obvio y hasta cacofónico, pero indispensable para redondear el concepto: el sol, que hoy expira y mañana nace se contrapone a la vida de los hombres, que no tienen, como él, una segunda vuelta después del ocaso. El remate obliga a releer los versos 9 y 10, cuyo sentido se aclara: no se refiere al sol, sino a ese sol, un sol metafórico que representa la vida humana, incapaz de recorrer los ciento ochenta grados que van de la muerte nocturna al renacimiento del alba. Surge entonces la pregunta ¿cómo se relacionan esos dos soles con los dos caballeros de los cuartetos? La respuesta está en el octavo verso, donde la oposición dormir—despertar establece la correspondencia: el caballero afortunado que duerme "entre finos lazos" ha completado, como el sol astronómico, el giro de su renacimiento, mientras que el despierto únicamente ha recorrido un semicírculo, como ese sol que se

detiene en la tarde. La exclamación de los versos 11 y 12 lamenta la suerte de los que —como él— ven sucederse los días sin poder observar —a través de un cuerpo— la cara oscura y luminosa de la tierra:

¡Ay de quien vive y llora y nunca yace  
y a amar un imposible se contiene!

No hay en toda la poesía novohispana del siglo XVII —incluyendo a Sor Juana— un grito tan sincero, profano y subversivo como éste. Habría que remontarse a Francisco de Terrazas y su soneto "A unas piernas" para encontrar semejante canto al amor sensual. Inequívocamente, Sandoval Zapata se refiere aquí a un "yacer acompañado" que constituye la única defensa contra la erosión de las horas. Al comparar el abrazo amoroso con los círculos del sol convierte al lecho en la puerta de la eternidad. Los "finos lazos" que rodean al amante unen dos cuerpos y dos mundos: el de lo caduco y el de lo imperecedero. Como Octavio Paz en Piedra de Sol, el novohispano creía que "las desnucadas enlazadas/saltan el tiempo y son invulnerables" (7). Una vez más, la idea del amor de Sandoval Zapata concuerda con la teoría de León Hebreo, quien dice en sus Diálogos...

"...y aunque el apetito del amante con la unión copulativa se harta, y cesa luego aquel deseo o apetito, no por eso se priva el cordial amor, antes se enlaza más la posible unión o el hacer de dos uno, quitando la unión y diversidad de ellos cuanto es posible" (8).


El soneto de Sandoval Zapata no sólo exalta esta unión sino que la proclama en contra de la represión torturante que caracterizó a la sociedad de su época y que se refleja —como vimos antes— en los poemas de sus contemporáneos y en



los suyos propios. Quien vive y llora y nunca yace era todo el ejército de clérigos y monjas obsesos con el sexo y la mortificación de la carne que rodearon a Sandoval Zapata e infestaron durante siglos la Nueva España. Sobre la sexualidad en aquel tiempo Fernando Benitez ha escrito:

"El cuerpo era algo bestial y debía ser necesario reprimirlo sin cesar. En realidad no se sabía que hacer con algo tan exigente, sucio, imperioso y tan opuesto a los intereses del alma" (9).

Sandoval Zapata llegó a entrever que los intereses de su cuerpo no se oponían a los de su alma. Como católico y exseminarista (probablemente aún no lo era cuando escribió este soneto) debió atemorizarlo la posibilidad de la condenación, pero quizá en algunos instantes juzgó más terrible el espectáculo de las vidas inútilmente desperdiciadas en aras de una salvación mucho menos cierta y palpable que el mecanismo destructor de la materia. Decimos "en algunos instantes" para no invocar al demonio de la paradoja, que tratándose de Sandoval Zapata aparece a la menor provocación para recordarnos que el poeta neoplatónico escribió también un estoico panegírico al masoquismo que niega por completo nuestra argumentación. Dice ahí:

"Si sabemos resolver el cuerpo con las calcinaciones de la pena, volveremos la forma caduca en inmortal sustancia de resplandores" (10). 

Pero si sabemos, los lectores del siglo XX, resolver los enigmas que plantean estos actos de contricción intelectual, volveremos más atractiva la figura de un poeta en cuyos versos hay también inmortal sustancia de resplandores.

## NOTAS SOBRE LOS TEXTOS

José Pascual Buxó ha paleografiado y publicado la Relación fúnebre y veintinueve sonetos de Sandoval Zapata. Su edición respeta casi por completo el texto del manuscrito, modernizando únicamente la ortografía y anotando las versiones de Niceto de Zamacois y Alfonso Méndez Plancarte.

Don Alfonso había dado a conocer a Sandoval Zapata en Ab-side y en la antología Poetas novohispanos, proponiendo varias correcciones para la mejor lectura de los poemas. Desafortunadamente publicó sólo un fragmento de la Relación y una selección de los sonetos, por lo cual desconocemos su opinión sobre la mayoría de los textos. Como descubridor del poeta novohispano, el gran investigador y erudito quiso no sólo sacarlo del "olvido universal", sino reivindicarlo ante quienes lo habían desdeñado sin conocerlo. Quizá en parte por ello se permitió "maquillar" con bastante libertad los poemas. Pero había otro fundamento para sus sabias modificaciones: el manuscrito donde halló los poemas es del siglo XVIII. Junto a ellos hay escritos de Francisco Javier Alegre (1729-1788) y otros jesuitas. Podemos calcular que habían transcurrido al menos setenta u ochenta años entre la muerte de Sandoval Zapata y la fecha en que se realizó la copia. Hay motivo para creer, entonces, que los textos habían pasado por muchas manos. "Este caballero —dice Méndez Plancarte del poeta— seguramente fue muy devoto de la Compañía. Nada más natural que entre los estudiantes jesuitas se conservara el depósito de sus sonetos, con el cariño que inspira lo familiar" (AB p. 41). Pero el cariño —como diría Corín Tellado— se equivoca más que el odio. No por ignorancia, sino por descuido de los copistas, los textos se fueron alterando hasta quedar como ahora los conocemos: llenos de errores pueriles imposibles de atribuir a un poeta que fue llamado por Sigüenza y Góngora "Homero mexicano". En la Nueva España escaseaba el genio poético pero abundaba la destreza lingüística. Romper un endecasílabo o rimar un cuarteto con la

misma palabra son pifias que no cometían ni siquiera los verificadores improvisados que pintaban epigramas insultantes en las bardas. De ahí que Méndez Plancarte recurriera al método "peligroso, pero a veces irremediable" (AB p. 51) de enmendar los originales. A falta de otra fuente donde cotejar los textos, las conjeturas (en su caso respaldadas por un profundo conocimiento de la poesía española) si no aciertan, por lo menos libran de fealdades y torpezas a los sonetos, que ya eran cenizas en tiempos del padre Florencia.

Alguien con una formación filológica más sólida que la nuestra debería completar la tarea de Méndez Plancarte. Nosotros nos limitaremos a señalar en donde residen los problemas de algunos sonetos y a corregir erratas muy evidentes.

Sobre el soneto 5.

El primer terceto dice:

La luz agota su festivo modo,  
 mayo a la Aurora, ¡oh lástima a la fiesta!  
 La primavera marchitó su risa.

En el décimo verso parece que hay una elipsis: "mayo (agota) a la Aurora", y que se usa la preposición a significando de en la frase "Oh lástima a la fiesta".

El cambio de a por de era común entre los autores del siglo de oro. "En la poesía —dice Rufino José Cuervo— suele usarse el dativo cuando en prosa bastaría expresar la posesión de"\* y da un ejemplo de Herrera: "Pero suspende, oh

\* Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana. París, 1886. T.I A/b p. 10

Musa estos acentos/o muda la materia al tierno canto". Sandoval Zapata emplea el recurso con frecuencia: Panegirico a la Paciencia, "Belleza a un balcón del ocaso". Sin embargo, habría la posibilidad de que el décimo verso estuviera originalmente encabalgado y "a la fiesta" fuese complemento indirecto de la oración "La primavera marchitó su risa". El terceto se leería entonces:

La luz agota su festivo modo,  
mayo a la Aurora, ¡oh lástima! A la fiesta  
la primavera marchitó su risa.

Sobre el soneto 6.

Los versos quinto y sexto dicen:

Repase ya escarmientos esa esfera,  
mira esta luz ajada a pocos tiros...

Si "esa esfera" es el sujeto de las dos oraciones, el verbo del verso 6 (mira), conjugado en imperativo, rompe la concordancia gramatical. Corregimos la errata:

Repase ya escarmientos esa esfera,  
mire esta luz ajada a pocos tiros...

Sobre el soneto 10.

El segundo cuarteto dice:

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

Otra obvia errata en el verso 6, donde se rompe la rima. Además, creemos que la oración del séptimo verso no concuer-

da con la del octavo por una relación de tiempo sino de cantidad. Proponemos:

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

Sobre el soneto 11.

El primer cuarteto dice:

Ave que te llevó tu fantasía  
a vagorosos piélagos de viento,  
al sol, cuando calzaste el ardimiento  
sus plumas del espíritu del día.

Si hay un quiasmo en los versos 3 y 4 su prosificación sería: al sol, cuando calzaste sus plumas/el ardimiento del espíritu del día. Tendría sentido, pues "plumas" sería metáfora de "rayos". Si no es así, habría una errata en el verso cuatro, donde tus debería ir en lugar de sus.

Sobre el soneto 14.

El primer terceto dice:

Despierta Clori, sol, Cupido, Marte,  
deshace espumas y despeña arenas,  
dicen contra la vida de su suerte:

Como es imposible que "Marte" sea epíteto de la hermosa Clori, el noveno verso debe ir sin la coma final. Suponemos que Marte es quien deshace espumas y despeña arenas, por lo que proponemos:

Despierta Clori, sol, Cupido, Marte  
deshace espumas y despeña arenas...

Sobre el soneto 16.

José Pascual Buxó transcribe así el primer cuarteto:

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

Y anota que Méndez Plancarte sustituyó tiempo por punto. Pero en este caso M. P. no corrigió: el manuscrito dice "al breve punto", y así nos parece que debería permanecer. Lo que sí corrigió Méndez Plancarte fue el onceavo verso. Ahí puso "fuego" en lugar de "riesgo", injustificadamente, a nuestro juicio.

Sobre el soneto 20.

El onceavo verso dice:

No te escribas perfodo tan florido.

El acento en perifodo estropea el endecasílabo. Creemos que debe ser periodo.

Sobre el soneto 25.

El primer cuarteto dice:

¿Que duración un átomo presuma  
y larga vida espíritu tan breve?  
Para tanto enemigo cristal leve,  
para tanto huracán frágil espuma.

Creemos que mejoraría el sentido colocando entre interrogaciones los versos 3 y 4:

¿Que duración un átomo presuma  
y larga vida espíritu tan breve?  
¿Para tanto enemigo cristal leve?  
¿Para tanto huracán frágil espuma?

Sobre el soneto 27.

El octavo verso dice:

Verdor te arrulla y tumulto te sella.

Corregimos la obvia errata:

Verdor te arrulla y tûmulo te sella.



Enlistamos a continuación, en orden cronológico, los poemas de Sandoval Zapata que tienen fecha segura:

- El soneto "Que no muera la vida y la unión muera" y las décimas "El fénix y el sol renacen" y "Oh méritos cuya altura", publicados por Pascual Buxó (MD p. 159-60), que figuran en la Breve relación de las solemnísimas exequias del ilustrísimo señor Don Feliciano de la Vega, impreso aprobado en 1642.
- El soneto "¿En qué luz tus caracteres teñiste? y la décima "Dulce y eficaz tu canto", que aparecen en el prólogo al libro de Francisco Corchero Carreño Desagravios de Cristo en el triunfo de su cruz contra el judaismo México, 1649. Impreso por Joan Ruiz (incluidos al final de estas notas).
- El soneto "A la muerte del principe don Baltasar Carlos" (No. 17) acaecida en 1646.
- Los poemas de los certámenes de 1654 y 1665 (v. PN T. I p. 115)

Sobre las fechas de otros poemas tenemos una serie de hipótesis.

- El soneto "A una hermosa difunta" (No. 6) es el epitafio de una dama llamada Isabel. Méndez Plancarte tuvo noticias de un soneto a la muerte de Isabel de Borbón, que nunca encontró (PN T. I p. 117). Podría ser éste, que parece un epitafio de reina por su tono hiperbólico. Isabel murió en 1644.
- El soneto "Día de Corpus en México" (No. 5), por las razones que ya hemos explicado, pudo ser escrito en 1653.

- El soneto "Que no muera la vida y la unión muera" contiene una referencia al Hilemorfismo. La "unión" que muere es la de la forma y la materia, que permanecen vivas por separado matando al ser resultado de su unión. Tal vez el soneto "A la materia prima" (No. 4) corresponda a esa época juvenil (1642) de reflexiones sobre la metafísica aristotélica.
  
- La Relación fúnebre... quizá se escribió entre 1660 y 1664. En el capítulo II hemos expuesto nuestros motivos para suponerlo.
  
- El soneto "A una cómica difunta" quizá estuvo dedicado a la actriz María Izquierdo, fallecida en 1672.

Soneto a Francisco Corchero en el prólogo  
a los Desagravios de Cristo

¿En qué luz tus caracteres teñiste  
cuando Apolo cathólico escribías?  
Si fue al ardiente golfo de los días  
luz y profundidad le transcribiste;

En lazos sylogísticos prendiste  
las más desesperadas rebeldías,  
en cada ingratitud que convencías,  
al Pueblo infame el esperar rendiste,

Vitoria es cada número en que arguyes,  
llegó la possessión donde el deseo  
con afectos intrépidos no alcanza,

Porque con tal demostración concluyes  
que ya las rebeldías del hebreo  
serán más atheísmo que esperanza.

## Décima

Dulcé y eficaz tu canto  
provó con esfuerzos dos  
que los favores de un Dios  
no pudieran tardar tanto;  
quitas al rebelde cuanto  
mal se esconde en la tardanza  
y dice tu confianza  
tantas glorias os conquisto  
que os quité en la cruz de un Christo  
las cruces de una esperanza.

## CITAS

Se manejan las siguientes abreviaturas para mitigar nuestro fastidio y el del lector.

- AB Méndez Plancarte, Alfonso. "Don Luis de Sandoval y Zapata", en Abside. México, 1937. T. I No. I pp. 39-54
- PN I y II Méndez Plancarte, Alfonso. Poetas Novohispanos México, 1943, 1945. UNAM, B. E. U. Nos. 43, 56. 184 pp., 288 pp.
- MD Pascual Buxó, José. Muerte y desengaño en la poesía novohispana. México, 1972. UNAM, Centro de Estudios Literarios. 160 pp.

## A1 Capítulo I

1. "Noticias bibliográficas de San Ildefonso" en Documentos inéditos o muy raros de la Historia de México. México, 1978. Ed. Porrúa. T. II p. 273.
2. El dato lo proporciona Irving Leonard, La época barroca en el México colonial. México, 1974. F. C. E. p. 281.
3. Ignacio Rubio Mañé, El virreinato. México, 1983 UNAM-F. C. E. T. IV "Obras públicas y educación universitaria" p. 291.
4. Ibid. p. 292
5. Luis de Sandoval Zapata, Panegírico a la paciencia. México, 1645. Viuda de Calderón. Prólogo.
6. Teatro profano en la Nueva España. México, 1958. UNAM. Centro de estudios literarios. p. 156.
7. PN p. LII
8. Oligarquía y propiedad privada en la Nueva España. México, 1983. F. C. E. p. 104.
9. Carlos de Sigüenza y Góngora, Triunfo Parténico. México, 1683. F. 5
10. Méndez Plancarte AB p. 51; Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe. México, 1982. F. C. E. p. 81. Alfonso Reyes. Letras de la Nueva España. p.361
11. Datos tomados de Hildburg Schilling, Ob. Cit. p. 264

12. Ignacio Rubio Mañé, Ob. Cit. T. IV p. 261
13. PN p. LI
14. Angel María Garibay, et. al. Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México. México, 1964, p. 1314.
15. José F. de la Peña, Ob. Cit. p. 39.
16. Gregorio Martín de Guijo, "Diario de sucesos notables" en Documentos para la Historia de México. México, 1883 T. II p. 172.
17. Francisco Javier Alegre. Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España. Roma, 1959. Institutum historicum S. J. T. III Libros 7-8 (años 1640-1675) p. 4 y 35.
18. Guijo, Ob. Cit. p. 172
19. Ibid. p. 36-37
20. Ibid. p. 87
21. Ibid. p. 181-182
22. Ibid. p. 182
23. Ob Cit. T. I p. 152
24. Ibid. p. 152
25. Guijo, Ob. Cit. p. 520

26. Ibid. p. 526
27. Ibid. p. 526
28. Ibid. p. 522
29. Ibid. p. 245-246
30. Enciclopedia Universal Ilustrada, Barcelona, 1926. Ed. Espasa Calpe. T. 58. p. 1281.
31. MD p. 48
32. MD p. 52
33. El dato lo proporciona Rubio Mañé, Ob. Cit. T. I. p. 13
34. Guijo, Ob. Cit. p. 523
35. Francisco de la Maza, El guadalupanismo mexicano. México, 1984. F. C. E. Lecturas Mexicanas # 37. p. 39
36. Ibid. p. 39
37. Ibid. p. 51
38. Ibid. p. 69
39. Ibid. p. 81-82
40. Ibid. p. 84



Al Capítulo II

1. PN T. II p. 147-148
2. Agustín de Salazar y Torres, Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas... Madrid, 1694. T. II p. 71
3. Ibid. p. 106
4. Ibid. T. I. p. 182
5. PN T. I p. LXIII
6. Ibid. p. LXIV
7. Ibid. p. 153
8. Ibid. p. 153
9. Alfonso Reyes, "Letras de la Nueva España" en Obras completas. México, 1983. F. C. E. Letras mexicanas. T. XII p. 361
10. PN T. I p. 153
11. MD p. 40
12. PN T. I p. 124
13. Juan de Palafox y Mendoza, Obras del ilustrissimo, excelentissimo y venerable siervo de Dios. Madrid, 1752. Imprenta de Gabriel Ramirez. T. VII p. 550
14. Ibid. p. 546

15. Ibid. p. 563
16. PN T. I p. XLV
17. Luis de Sandoval Zapata. Ob. Cit. Prólogo.
18. Citado por Hildburg Schilling, Ob. Cit. p. 168-169
19. Gerardo Diego, Antología poética en honor de Góngora. Madrid, 1979. Alianza Editorial. p. 25
20. Agustín de Salazar y Torres, Ob. Cit. T. I. p. 30
21. Ibid. T. II p. 86
22. Octavio Paz, Ob. Cit. p. 81
23. Agustín de Salazar y Torres, Ob. Cit. p. 9
24. PN T. I p. 101
25. Gerardo Diego, Ob. Cit. p. 37
26. AB p. 52

### Al Capítulo III

1. Gorgias, Fragmentos. México, 1980 (Introducción, traducción y notas de Pedro G. Tapia Zúñiga). UNAM Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. p. 4
2. Citado por Deniz Cardoso Biritos, Las paradojas lógicas y la teoría de la predicación. Mendoza, 1976. Serie de cuadernos # 42. Instituto de Ciencias Políticas. p. 4

3. Octavio Paz, El arco y la lira. México, 1983. F. C. E. p. 99
4. Quintiliano, Instituciones oratorias. Madrid, 1887. (traducción directa del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier) T. II p. 90.
5. Jean Dubois et. al., Rhétorique Generale. París, 1970. Libraire Larousse. "Langue et Langage". p.120.
6. Citado por Deniz Cardoso, Ob. Cit. p. 3-4
7. Citado por Helmut Hatzfeld. Estudios sobre el barroco. Madrid, 1973. Editorial Gredos. p. 19
8. Angel Valbuena Pratt, Historia de la literatura española. Barcelona, 1982. Editorial Gustavo Gili (Novena ed. ampliada y puesta al día por Antonio Prieto). T. III p. 229.
9. Ibid. T. III p. 653
10. Helmut Hatzfeld, Ob. Cit. p. 231
11. Ibid. La primera parte de la cita p. 498, la segunda p. 227.
12. Roland Barthes, Investigaciones retóricas I (La antigua retórica. Ayudamemoria) Buenos Aires, 1974. Ed. Tiempo Contemporáneo p. 58.
13. Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio. Madrid, 1980. Clásicos Castalia. Ed. de Evaristo Correa Calderón. T. I p. 254.

14. Ibid. p. 55
15. Ibid. ps. 224 y 238
16. Ibid. p. 179
17. Ibid. p. 240
18. Ibid. p. 241
19. Ibid. p. 179
20. Ibid. p. 109
21. Ibid. p. 184
22. Ibid. p. 113
23. José Antonio Maravall, La cultura del barroco. Barcelona, 1983. Ed. Ariel. p. 326
24. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fê. p.57
25. Carlos de Sigüenza y Góngora, Ob. Cit. p. 25
26. Citado por Méndez Plancarte, PN T. I p. 70
27. Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas. México, 1976. F. C. E. (Ed. prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte) T. IV p. 436-439.
28. PN T. I p. 65
29. PN T. I p. 155

- 30. PN T. I p. 176
- 31. PN T. I p. 35
- 32. PN T. I p. 50
- 33. Octavio Paz, Sor Juana... p. 500
- 34. PN T. II p. 53

#### Al Capítulo IV

- 1. Juan de Argujito, et. al., Epístola moral a Fabio y otras poesías del barroco sevillano. Barcelona, 1974. Ed. a cargo de José Onrubia de Mendoza. Ed. Bruguera. p. 378.
- 2. Aristóteles, Metafísica. México, 1980. Prólogo de Francisco Larroyo. Ed. Porrúa Col. Sepan Cuantos # 120 p. 191.
- 3. MD p. 66
- 4. Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora. Madrid, 1958 (Parte primera, corregida). Revista de filología española, Anexo XX p. 152-153.
- 5. Francisco de Quevedo, Obra poética. Madrid, 1969. Edición de José Manuel Blecuá. Ed. Castalia T. I p. 150.
- 6. Luis de Sandoval Zapata, Ob. Cit. f. 3
- 7. José Antonio Maravall, Ob. Cit. p. 415
- 8. Baltasar Gracián, Ob. Cit. T. I. p. 226

9. Luis de Sandoval Zapata, Ob. Cit. f. 1
10. Francesco Petrarca, Rime. Con la interpretazione di Giacomo Leopardi. p. 121.
11. Sor Juana Inés de la Cruz, Ob. Cit. T. I. p. 286
12. Villamediana, Obras. Madrid, 1969. Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas. Clásicos Castalia. p. 98.
13. Dámaso Alonso, Ob. Cit. p. 79
14. Baltasar Gracián, Ob. Cit. T. I. p. 228
15. León Hebrero, Diálogos de amor. Madrid, 1949. Traducidos por Garcilaso de la Vega el Inga. Librería general de Victoriano Suárez. T. I, p. 56.
16. Garcilaso de la Vega, Obras. Con anotaciones de Fernando de Herrera. Madrid, 1973. CSEC. p. 278.
17. MD p. 67
18. Platón, Diálogos. México, 1981. Estudio preliminar de Francisco Larroyo. Ed. Porrúa, Col. Sepan Cuantos # 13 p. 372.
19. Ibid. p. 376
20. Luis de Góngora, Poesías. México, 1978. Ed. Porrúa Col. Sepan Cuantos # 34 p. 212.
21. Francisco de Quevedo, Ob. Cit. p. 392

22. Ovidio, Metamorfosis. México, 1979. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, Bibliotheca Scriptorum graecorum et romanorum mexicana. T. I. p. XXIII.
23. Ibid. p. XXIV
24. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México, 1982. F. C. E. p. 17.
25. AB p. 49
26. Aristóteles, Obras. Madrid, 1964. Trad. del griego, estudio preliminar, preámbulos y notas de Francisco P. Samaranch. Ed. Aguilar p. 587.
27. MD p. 52
28. Citado por Helmut Hatzfeld en Ob. Cit. p. 159-160
29. PN T. I p. 108
30. Helmut Hatzfeld, Ob. Cit. p. 183
31. MD p. 67
32. Fernando de Calderón et. al., Poesía romántica. México, 1973. Prólogo de José Luis Martínez; selección de Alf Chumacero. UNAM, BEU # 30 p. 196.
33. Ibid. p. 200
34. José Gorostiza, Muerte sin fin. México (sin fecha). Nota introductoria de Héctor Valdés. UNAM, MAT. de lectura # 17 p. 10

35. Ibid. p. 15

A1 Capítulo V

1. Elías Trabulse, El círculo roto. México, 1984. F. C. E. Lecturas mexicanas # 54 p. 49
2. Luis de Góngora, Ob. Cit. p. 213
3. Ibid. p. 251
4. Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño—El alcalde de Zalamea. México, 1980. Ed. Porrúa. p. 43
5. Francisco de Quevedo, Ob. Cit. T. I. p. 406
6. Pedro Calderón de la Barca, El mayor monstruo del mundo—El príncipe constante. Madrid, 1970. Ed. Espasa Calpe. p. 152.
7. Octavio Paz, Poemas (1935—1975). Madrid, 1979. \*Ed. Deix Barral. p. 269.
8. León Hebrero, Ob. Cit. T. I. p. 101
9. Fernando Benítez, Los demonios en el convento. México, 1985. Ed. Era p. 62.
10. Panegírico... f. 5



## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso, La lengua poética de Góngora. Madrid, 1958. (Parte primera, corregida) Revista de Filología española, Anejo XX 221 pp.
- ARGUIJO, Juan De, et. al., Epístola moral a Fabio y otras poesías del barroco sevillano. Barcelona, 1924. (Edición a cargo de José Onrubia de Mendoza) Ed. Bruguera, 440 pp.
- ARISTOTELES, Metafísica. México, 1980. Ed. Porrúa. (Prólogo de Francisco Larroyo). Col. Sepan Cuántos # 120. 252 pp.
- \_\_\_\_\_. Obras. Madrid, 1964. Ed. Aguilar. (Trad. del Griego, Estudio preliminar, preámbulos y notas de Francisco P. Samaranch). 1124 pp.
- BARTHES, Roland. Investigaciones retóricas I. (La antigua retórica. Ayudamemoria). Buenos Aires, 1974. Ed. Tiempo Contemporáneo. 80 pp.
- BENITEZ, Fernando. Los demonios en el convento. México, 1985. Ed. Era. 277 pp.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. Tragedias (3). Madrid, 1969. (Edición e introducción de Francisco Ruiz Ramón). Alianza Editorial. 537 pp.
- \_\_\_\_\_. La vida es sueño y El alcalde de Zalamea. México, 1980. (Prólogo de Guillermo Díaz Plaja) Col. Sepan Cuántos # 41. 165 pp.
- \_\_\_\_\_. El mayor monstruo del mundo—El príncipe constante. Madrid, 1970. Ed. Espasa Calpe. Col. Austral # 496. 169 pp.
- CARDOSO BIRITOS, Deniz, Las paradojas lógicas y la teoría de la predicación. Mendoza, 1976. Serie de cuadernos # 42. Instituto de ciencias políticas. 37 pp.

- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Obras completas. México, 1976. (Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte). F. C. E. Letras americanas. 4 Tomos.
- DE LA VEGA, Garcilaso, Obras. Con anotaciones de Fernando de Herrera. Madrid, 1973. Edición Facsimilar. (Prólogo de Antonio Gallego Morell). CSEC. Clásicos hispanos. 724 pp.
- DE LA MAZA, Francisco, El guadalupanismo mexicano. México, 1984. F. C. E. Lecturas mexicanas # 37 193 pp.
- DIEGO, Gerardo. Antología poética en honor de Góngora. Madrid, 1979. Alianza Editorial 190 pp.
- DUBOIS, Jean, et. al. Rhetorique generale. París, 1970. Librairie Larousse. "Langue et Langage" 206 pp.
- GONGORA, Luis de, Poesías. México, 1978. Ed. Porrúa (prólogo de Anita Arroyo) Col. Sepan Cuántos # 13. 350 pp.
- GORGAS. Fragmentos. México, 1980 (Introducción, traducción y notas de Pedro G. Tapia Zúñiga) UNAM, Bibliotheca Scriptorum graecorum et romanorum mexicana, 30 pp.
- GRACIAN, Baltasar, Agudeza y arte de ingenio. Madrid, 1980. Clásicos Castalia. (Edición de Evaristo Correa Calderón). T. I 279 pp. T. II 278 pp.
- HATZFELD, Helmut, Estudios sobre el barroco. Madrid, 1973. Editorial Gredos. 541 pp.
- HERRERA, Fernando, Poesías. Madrid, 1952. Ed. Espasa Calpe. Col. Clásicos castellanos. (Prólogo de Vicente García Diego) 229 pp.

HORACIO, Odas—Epodos. Madrid, 1980. Ed. Espasa Calpe. (Trad. de Bonifacio Chamorro) Col. Austral # 643, 174 pp.

KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, 1976. Ed. Gredos (versión española de María D. Mouton y V. García Yebra). Tratados y monografías # 3, 549 pp.

LEON HEBRERO, Diálogos de amor. Madrid, 1649. Librería general de Victoriano Suárez (Traducidas por Garcilaso de la Vega el Inga) 2 tomos.

LEONARD, Irving, La época barroca en el México colonial. México, 1974. F. C. E. 331 pp.

MARAVALL, José Antonio, La cultura del barroco. Barcelona, 1983. Ed. Ariel 540 pp.

MENDEZ PLANCARTE, Alfonso, "Don Luis de Sandoval y Zapata" en Abside. México, 1937. T. I # 1 ps. 39-54.

\_\_\_\_\_. Poetas novohispanos. Parte primera. México, 1943. UNAM. B. E. U. # 43, 184 pp.

\_\_\_\_\_. Poetas novohispanos. Parte segunda. México, 1945. UNAM. B. E. U. # 56, 228 pp.

OVIDIO, Metamorfosis. México, 1979. UNAM. (Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño). Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana. T. I 197 pp. T. II 196 pp.

PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, Obras del ilustrísimo, excelentísimo y venerable siervo de Dios... Madrid, 1752. Imprenta de Gabriel Ramírez. Tomo VII 581 pp.

- PASCUAL BUXO, José, Góngora en la poesía novohispana. México, 1960. UNAM. Centro de estudios literarios. 117 pp.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la relación a la infeliz trágica muerte de dos caballeros de Luis Sandoval Zapata" en Anuario de Letras de la UNAM. México, 1964. ps. 238-254.
- \_\_\_\_\_. Muerte y desengaño en la poesía novohispana (Siglos XVI y XVII) México, 1975. UNAM. Instituto de investigaciones filológicas. Centro de estudios literarios. 160 pp.
- PAZ, Octavio, El arco y la lira. México, 1983. F. C. E. Lengua y estudios literarios 307 pp.
- \_\_\_\_\_. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México, 1982. F. C. E. Lengua y estudios literarios. 658 pp.
- PLATON, Diálogos. México, 1981. (Estudio preliminar de Francisco Larroyo). Ed. Porrúa. Col. Sepan cuántos # 10. 785 pp.
- QUEVEDO, Francisco de, Obra poética. Madrid, 1969. Ed. Castalia. (Edición de José Manuel Blecua) T. I. 564 pp.
- QUINTILIANO, Instituciones oratorias. Madrid, 1887. (Traducción directa del latín por los padres de las escuelas pías Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier). 2 tomos.
- REYES, Alfonso, "Letras de la Nueva España" en Obras completas. México, 1983. F. C. E. Letras mexicanas. T. XII, 433 pp.
- ROSALES, Luis. El sentimiento del desengaño en la poesía barroca. Madrid, 1966. Ediciones de cultura hispánica. 379 pp.
- RUBIO MAÑE, José Ignacio, El virreinato. México, 1983. UNAM. F. C. E. 4 tomos.

SALAZAR Y TORRES, Agustín de, Cítara de Apolo, varias poesías divinas y humanas... Madrid, 1694 T. I, 315 pp. T. II 274 pp.

SANDOVAL ZAPATA, Luis, Panegyrico a la paciencia, donde se livaron las flores estudiosamente escogidas... México, 1645. Viuda de Calderón, 14 ff.

SCHILLING, Hildburg, Teatro profano en la Nueva España (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII) México, 1958. UNAM. Centro de estudios literarios. 282 pp.

SIGUENZA Y GONGORA, Carlos de, Triunfo Parténico. México, 1683.

TRABULSE, Elías, El círculo roto. México, 1984. F. C. E. 243 pp.

VALBUENA PRATT, Angel. Historia de la literatura española. Barcelona, 1982. Editorial Gustavo Gili. (Novena edición corregida y puesta al día por Antonio Prieto) 6 tomos.

VILLAMEDIANA, Conde de, Obras. Madrid, 1969. Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas. Clásicos Castalia. 398 pp.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin, Teoría literaria. Madrid, 1979. Ed. Gredos. (Versión española de José María Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso). 430 pp.

## INDICE

|  | Pág. |
|--|------|
| Introducción   | 1    |
| I Notas sobre la vida y la poesía política de Sandoval Zapata                | 3    |
| a) Datos bio-bibliográficos  | 3    |
| b) Política y teatralidad en la Nueva España (1640-1665)                     | 9    |
| c) Banderas del criollismo   | 19   |
| II Sandoval Zapata en el cuadro de poetas de su generación                   | 28   |
| a) Poesía y sensualidad  | 30   |
| b) Influencias y estilos   | 40   |
| III La paradoja: sus definiciones y su importancia en el Barroco novohispano | 45   |
| a) De Aristóteles a Gracián  | 45   |
| b) La paradoja en el Barroco novohispano                                     | 55   |
| IV Tres paradojas en la poesía de Sandoval Zapata                            | 61   |
| a) La paradoja de lo vivificante-destructor                                  | 61   |
| b) La paradoja del amor y la muerte  | 72   |
| c) La paradoja de la materia   | 83   |
| V Las paradojas ocultas  | 95   |
| a) Los riesgos de la precaución  | 95   |
| b) Albas crepusculares   | 100  |

|                             | Pág. |
|-----------------------------|------|
| Notas sobre los textos      | 109  |
| Soneto a Francisco Corchero | 117  |
| Décima                      | 118  |
| Citas                       |      |
| Al Capítulo I               | 119  |
| Al Capítulo II              | 122  |
| Al Capítulo III             | 123  |
| Al Capítulo IV              | 126  |
| Al Capítulo V               | 129  |
| Bibliografía                | 130  |



### III

*Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Alvaro Gil González de Ávila,<sup>1</sup> su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566. Escribióla don Luis de Sandoval Zapata*

Tú, Melpómene sagrada,  
que presides en la esfera  
de los cristales del Pindo  
al coturno y la tragedia;  
tú que a los varones grandes,  
en sus lástimas postreras,  
eternizas sus memorias  
contra fúnebres tinieblas;  
tú que a los helados polvos  
10 que gastados bronce sellan,  
de la prisión del olvido  
los vuelves a vida nueva;  
tu trágico ardor me influye,  
dame tus puras centellas  
para el argumento triste  
que mi helada pluma intenta.  
Oirá mis lúgubres versos  
la Fama, porque sus lenguas,  
en sus ecos inmortales,  
20 organizan mis cadencias.  
En el nuevo mundo, grande  
pira del mayor planeta,  
pues sobre sus grandes montes

<sup>1</sup> Zamacois anotó que "se debe leer Alonso de Ávila Alvarado y Gil González de Ávila".



difunto fanal se acuesta;  
 entre tanto ilustre pecho  
 de la escogida nobleza,  
 que supo dar<sup>2</sup> todo un mundo  
 al más católico César;  
 donde tanto español Marte  
 20 con la espada y la escopeta  
 quitó más vidas en indios  
 que ellos dispararon flechas,  
 cuya sangre derramada  
 en el papel de la arena  
 fue corónica purpúrea  
 a sus hazañas eternas.  
 En su metrópoli insignè,  
 de la América cabeza,  
 dos caballeros vivían  
 40 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.  
 Cuanto nobles, infelices;  
 entre prisiones funestas,  
 en infelices estragos  
 de tristes hados se quejan.  
 ¡Ay, Ávilas infelices!<sup>3</sup>  
 50 ¿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,  
 y ya en las públicas fiestas  
 a los soplos del clarín,  
 80 que sonora vida alienta,  
 blandiendo el fresno en la caña

<sup>2</sup> Zamacois y Méndez Plancarte: "que su poder..."

<sup>3</sup> Zamacois y Méndez Plancarte: "desdichados".

y en escaramuzas diestras  
 correr en vivientes rayos  
 volar en aladas flechas,<sup>4</sup>  
 y ya en un lóbrego brete  
 tristes os miráis,<sup>5</sup> depuesta  
 la grandeza generosa  
 entre tan oscuras nieblas?  
 Ajado todo lo noble  
 70 y ya entre infames sospechas,  
 entre escrúpulos alevés,  
 entre acusaciones feas,  
 con indicios de traidores  
 a la pasión que gobierna,  
 a la envidia que os acusa,  
 a lo ciego que os procesa,  
 diciendo que merecéis,  
 por ofender el diadema  
 del invicto rey de España,  
 80 que os derriben las cabezas,  
 que en público vil cadalso  
 mano bárbara y plebeya  
 de un fementido verdugo  
 se tiña en tan nobles venas.

¡Qué aprisa acusa la envidia  
 y la indignación qué aprisa  
 sabe fulminar la muerte  
 contra la misma inocencia!  
 Mas no importa, que hay Dios grande  
 90 cuya eterna providencia  
 ofendidos desagravia  
 con sus cárceles eternas,  
 en cuyas justas balanzas  
 aun leves culpas se pesan,  
 ¡qué hará delitos tan graves  
 que matan vida y nobleza!  
 Ninguno de los mortales,  
 desde el más augusto César

<sup>4</sup> Zamacois: "Corren en vivientes rayos, / Bofas en aladas flechas"; Méndez Plancarte corrigió: "corriendo en vivientes rayos, / volando en aladas flechas"

<sup>5</sup> Méndez Plancarte: "os mira..."

hasta el plebeyo más vil,  
 100 puede excusar la presencia  
 del Divino Entendimiento  
 y que infalibles sucedan  
 los órdenes inmortales  
 que en su voluntad decreta.  
 Díganlo estos caballeros,  
 después de tantas riquezas,  
 tantas espléndidas pompas,  
 ¿quién a su lustre dijera  
 que un verdugo les había  
 110 de ensangrentar las cabezas?  
 Amigos fueron de aquel  
 nieto del mayor cometa  
 que vio Marte en sus campanías  
 al tremolar sus banderas,  
 del gran don Pedro Cortés.<sup>6</sup>  
 Y como entre la soberbia  
 abundancia de lo rico  
 fue la envidia<sup>7</sup> quien asecha,  
 porque en sus grandes convites  
 120 y en aparatosas mesas  
 miró coronas floridas  
 de claveles y azucenas,  
 la sospecha de la envidia  
 pasando por evidencia  
 afirmó que eran alevés  
 y que contra el grande César,  
 esclarecido Felipe,  
 conjuraba su nobleza.  
 Delatados a las togas  
 130 que gobernaban la Audiencia  
 de esta corte mexicana,  
 de esta metrópoli nueva.  
 con celo quizás sería  
 de felicidad atenta,

<sup>6</sup> "Me parece que no debe decir *Pedro*, sino *Hernán*", nota Zamacois. En realidad, no fueron los Ávila amigos de Pedro, nieto de Hernán Cortés, sino de su hijo Martín.

<sup>7</sup> Méndez Plancarte: "fuerte envidia..."

le dieron la comisión  
 para que luego los prenda  
 a un caballero ordinario,  
 alcalde Manuel de Villegas.  
 Los dos Ávilas hermanos,  
 140 ya su grandeza depuesta,  
 entre prisiones y bretes  
 las cárceles los hospedan.

La severidad togada  
 ¡con qué priesa los procesa,  
 con qué ardor que los fulmina  
 y con qué ira los sentencia!  
 Ya sus descargos no valen,  
 ya se frustran sus promesas,  
 ya los abogados callan,  
 150 que el furor los atropella.  
 Ya esta gran corte se pasma,  
 ya visten tristes bayetas  
 los dos tristes inocentes,  
 ya la voz fúnebre suena  
 y ya en lamentables ecos  
 las sordinas y trompetas  
 van entristeciendo el aire  
 y las más duras orejas.  
 Ya los sagrados ministros  
 160 contra sus dos vidas muertas  
 van ayudando a morir  
 a su acusada inocencia.  
 Nubes fúnebres los ojos  
 en tristes lluvias se anegan  
 y tartamudos los labios  
 no saben formar la queja,  
 y sustituyen los ojos  
 con el llanto que despeñan  
 las sílabas de la voz  
 170 con dos cristalinas lenguas.

Con tristísimos clamores  
 ya por las calles los llevan

y ya fúnebres los ojos  
 con sus lágrimas se anegan.  
 Ya los doctos confesores  
 les intiman penitencia  
 y a un Cristo crucificado,  
 que entre lluvias tan sangrientas  
 es la nube del amor  
 180 que desató rojas perlas,  
 piden perdón de sus culpas.  
 Ya al cadalso vil se llegan,  
 ya sentados en las sillas  
 el verdugo cauto llega  
 y con negros tafetanes  
 la visiva luz les venda;  
 ya sobre el cuello del uno,  
 con sangrienta ligereza,  
 descarga el furor del golpe  
 190 e intrépido lo degüella,  
 y para poder quitar  
 de los hombros la cabeza  
 una y otra vez repite  
 la fulminada dureza,  
 y al ver tan alevos golpes  
 el otro hermano se queja  
 de mirar que en un cadáver  
 aún dure la rabia fiera.  
 Después de estar ya difunto,  
 200 al segundo hermano llega  
 la cólera del verdugo,  
 y, las rosas aún no muertas,  
 del rojo humor desatado  
 tiñe otra vez en sus venas.  
 Troncos los cuerpos quedaron,  
 difuntas púrpuras yertas,  
 deshojadas clavellinas  
 y anochecidas pavesas.

En sollozos y gemidos  
 210 todo México lamenta  
 esta temprana desdicha,

esta lástima muerta.<sup>8</sup>  
 Los que con tanto poder,  
 con tan pródiga opulencia  
 se portaron cuando estuvo  
 firme la mudable rueda  
 de la Fortuna y se ven  
 en la miseria postrera;  
 los que pudieron tener  
 220 en sus fúnebres obsequias<sup>9</sup>  
 mármoles a sus cenizas  
 y que sus urnas pudieran  
 competir los mauseolos  
 que eligió<sup>10</sup> soberbia Grecia,  
 hoy a sus helados troncos  
 aun siete palmos de tierra  
 les faltan para sepulcro.  
 Sólo un clérigo los lleva  
 con dos ganapanes viles  
 230 y una luz que, casi muerta,  
 con sus balbucientes rayos  
 dice con trémula lengua  
 en lo que paran del mundo  
 pompas, faustos y grandezas.  
 Ya las fúnebres campanas  
 tristes al aire se quejan,  
 y siendo su metal muerto  
 está muy viva la queja.  
 A la lástima común,  
 240 con el vulgo la nobleza  
 si tristes lágrimas vierten,  
 de ardientes suspiros pueblan  
 la muda<sup>11</sup> región del aire.  
 De temor callan sus lenguas,  
 mas en llanto y en sollozos  
 ¡cuánto acusa su terneza,  
 cuánto su dolor fulmina,  
 cuánto su horror se querella!

<sup>8</sup> Méndez Plancarte: "esta muerte lastimera".

<sup>9</sup> Zamacois y Méndez Plancarte: "exequias".

<sup>10</sup> Zamacois: "Que rigió..."; Méndez Plancarte: "que erigió..."

<sup>11</sup> Zamacois y Méndez Plancarte: "ruda".



Era el signo que corría  
 250 mil quinientos y sesenta  
 y seis años, en el día  
 que las vísperas celebra  
 del honor de los Guzmanes  
 con tantos cultos la Iglesia.  
 Tan sin pompa, tan sin fausto,  
 en poca sagrada tierra  
 del convento del gran padre  
 Agustino los entierran,  
 donde entre lúgubres polvos  
 260 y entre cenizas funestas  
 los tristes ecos aguardan  
 de aquella trompa postrera  
 del Juicio, en que han de mirarse  
 tantas lástimas resueltas  
 ya vidas organizadas,  
 y la justicia severa  
 del soberano Señor,  
 que hombres y ángeles gobierna,  
 a cuya infinita vista  
 270 no hay engaño que se atreva,  
 ha de pesar esta muerte  
 en balanzas justicieras.  
 Conoceremos quién tuvo  
 la culpa en esta sentencia,  
 si el desvalido acusado  
 que casi fue sin defensa  
 al cadalso o el ministro  
 que con intrépida priesa,  
 mal atento a los descargos,  
 280 por dos vidas atropella.

Era embarazar mi pluma,  
 que tan tarda como lega  
 por los aires del Parnaso  
 con tan torpes giros vuela,  
 querer ahora describir  
 las muchas lágrimas tiernas  
 con que la triste señora

su [in]feliz consorte emperla.  
 Lluvias de pesares vierte  
 200 el alma con tristes quejas:  
 "¡Oh, Alonso de Avila! ¿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  
 300 que con villana fiereza  
 salpicó el cuchillo limpio  
 con tiernas púrpuras muertas?  
 ¿Cuál fue? ¡Oh malhaya el golpe,  
 el brazo tirano muera!  
 Una vibora de lumbre  
 con veneno de centellas  
 la región del aire vibre,  
 porque a sus ímpetus muera.  
 Un rayo, porque a su golpe  
 310 impulsos y vida pierda",<sup>12</sup>  
 dijo, y en sollozos tristes,  
 difunta la voz apenas,  
 pegándose en la garganta  
 y a sus sílabas postreras,  
 suplió el llanto de los ojos  
 el defecto de la lengua.

Tres togas son las que dieron  
 por culpada la que piensa  
 fue inocencia mucho pueblo.  
 320 Airados tres jueces eran,  
 Orozco, Puga y Saínos,  
 que no sólo los condenan  
 a muerte en triste cadalso,  
 pero su nobleza afrentan  
 con las viles ignominias

<sup>12</sup> Zamacois: "impulso y vida yo pierda".

que las leyes más severas  
 ordenan a los traidores:  
 sus casas, todas soberbias,  
 las derriban por estrago  
 330 de la más humilde tierra,  
 por ignominia las aran<sup>13</sup>  
 y de estéril sal las siembran.  
 Los caballos, los jaeces,  
 las esmeraldas, las perlas,  
 los diamantes, los rubies,  
 las más preciosas<sup>14</sup> preseas  
 de escritorios y pinturas  
 donde fueron las ideas  
 del pincel valientes vidas,  
 340 decreto horrible secuestra,  
 y con los duros relieves  
 del cincel en una piedra  
 padrón afrentoso erige  
 que, con inmortales letras,  
 está acusando su culpa,  
 entallando está su afrenta;  
 bien que después el Consejo  
 de la majestad excelsa  
 del gran monarca de España,  
 350 con las atenciones cuerdas  
 de tanto docto Licurgo,  
 declaró con su clemencia  
 no hubo culpa de traidores  
 en los Ávilas. ¡Oh, quiera  
 el cielo que algún pariente  
 de esta afrentada nobleza  
 pida a los pies de Felipe,  
 augusta majestad nuestra,  
 su piedad gloriosa mande  
 360 borrar del padrón las letras  
 que están, a pesar del tiempo,

<sup>13</sup> Zamacois: "Por ignominia las harán"; Méndez Plancarte corrige: "por ignominia las aran".

<sup>14</sup> Zamacois y Méndez Plancarte: "preciadas".

## DOCUMENTOS

acusando la inocencia!  
¡Oh, quiera aquella divina  
y celestial Providencia,  
la eterna Jerusalén  
inmortal patria les sea,  
leve la tierra y la trompa  
de la Fama su defensa!

#### IV

### SONETOS DE DON LUIS DE [SANDOVAL] ZAPATA<sup>1</sup>

#### [1]

*Un velón que era candil y reloj*

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.

<sup>1</sup> Los veintinueve sonetos aparecen copiados en un manuscrito misceláneo de la Biblioteca Nacional de México que lleva el número 1600 (antes XIII-2-6). El padre Alfonso Méndez Plancarte publicó cinco en su artículo "Don Luis de Sandoval Zapata", *Abside*, 1, 1 (México, ene. 1937), pp. 38-54: "Demóstenes de luz que mudo clama..." [2], "Materia que de vida te informaste..." [4], "Pimpollo sensitivo de los vientos..." [9] y "Aquí yace la púrpura dormida..." [8], donde figuran —además— las dos versiones del soneto "A la transubstanciación admirable de las rosas en la imagen de nuestra señora de Guadalupe" (Textos de *Estrella del norte...*, México, 1688 y de *La octava maravilla...*, México, 1729). En sus *Poetas novohispanos*, Segundo siglo, ed. cit., recogió los números 4 y 8 y añadió tres más: "Blanca azucena que alumbraste el prado..." [29],

fabricas este Plástico quemado  
 bronceado en sus colores enalzado  
 es fuego, que para de aquel Cielo:  
 El es en mil formas así ha nacido  
 de subterráneas faldas la primera;  
 Pluma sea en auras, volando,  
 para servir al fin de un Dios Amado.

Finis.

Cancion de D. Luis de Sepúlveda.

Conde de, que era Carden. y Rey.

¡Oh dulce castaño de Hércules,  
 por los ríos, en los ríos, en los ríos,  
 ¡Oh dulce castaño, que has de ser  
 cuando se quisieren, te maten.  
 Cada día, cada día, cada día,  
 en que de de de espionaje blando.  
 No desprecies, lo que se te manda,  
 que si no quieres, cada momento,  
 cuando se quisieren, se maten.  
 No se maten, más peligrosos de  
 lo que el Rey en sus palabras fieren.  
 ¡Oh dulce castaño, que has de ser  
 que si no quieres, cada momento,  
 cuando se quisieren, se maten.

De algunos asuntos.

De una Pluma de los que son de ser,  
 que si no quiere, cada momento,  
 cuando se quisieren, se maten.  
 No se maten, más peligrosos de  
 lo que el Rey en sus palabras fieren.  
 ¡Oh dulce castaño, que has de ser  
 que si no quieres, cada momento,  
 cuando se quisieren, se maten.

[2]

*Al mismo asunto*

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 esplendor 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.

"Iluminando al occidente estaba..." [13] y "Vidrio animado que en la lumbre atinas..." [16]. En su *Omnibus de la poesía mexicana*, 2ª ed. corregida, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, Gabriel Zaid incluyó trece sonetos de este manuscrito; cuatro ya publicados por Méndez Plancarte (los números 2, 4, 8 y 16) y nueve hasta entonces inéditos: "En calavera de cristal se vía..." [7], "Invisibles cadáveres de viento..." [1], "Inmóvil luce cuando alada vuela..." [3], "Esa rosa que en verde movimiento..." [18], "Flor del ámbar purpúreo destefida..." [19], "Flor a quien el Favonio blando bate..." [20], "¿Ves esa flor, ves esa pompa breve..." [26], "En camarines del abril doncella..." [27] y "Hurtó a la selva México pensiles..." [5]. Habían permanecido inéditos hasta ahora los trece siguientes: "No viva el sol seguro en su carrera..." [6], "Tú que rompiste esa ciudad del viento..." [10], "Ave que te llevó tu fantasía..." [11], "Nace la aurora con renglón de flores..." [12], "Clori, a un arroyo de la selva coro..." [14], "A chupar un coral vivo se atreve..." [15], "De tantos ascendientes coronado..." [17], "De la mano del sol bien desatada..." [21], "En noche verde cándido lucero..." [22], "Con vergüenza se asoman al oriente..." [23], "A presidir las flores que enamora..." [24], "¿Que duración un átomo presume..." [25] y "Girasol que, al pimpollo desunido..." [28].

[3]

*Al mismo*

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 hiela.

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.



[4]

*A la materia prima*

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

Después que tanto honor <sup>2</sup> 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?

<sup>2</sup> Méndez Plancarte: "horror".

[5]

*Día de Corpus en México*

Hurtó a la selva México pensiles  
que en la pared eclíptica tuvieron  
doseles, primaveras se llovieron,  
se descolgaron ícaros abriles.

Mucha invención en líquidos marfiles,  
en campo de dosel arroyos fueron,  
y cantando las flores, que murieron,  
sonaron muchos cisnes añafiles.

La luz agota su festivo modo,  
mayo a la aurora. ¡Oh lástima a la fiesta!  
La primavera marchitó su risa.

Todos cansados y apagado todo,  
fue fúnebre reliquia de la fiesta  
el arrepentimiento y la ceniza.

[6]

*A una hermosa difunta*

No viva el sol seguro en su carrera,  
teman caduca suspensión sus giros,  
de ese túmulo aprendan sus zafiros.  
¡ Ah, cuántos desengaños reverbera!

Repase ya escarmientos esa esfera,  
mira esta luz ajada a pocos tiros,  
cuando en huestes heladas de suspiros  
al mismo amor hirió muerte severa.

Isabel expiró; quedóse, cielo,  
muerta la vida y viva la hermosura;  
venció a la muerte, sus venenos pisa.

Que aun con los bebedizos del Napelo,  
no pudo convencer a su luz pura  
para las evidencias de ceniza.

[7]

*Una dama se vio en una calavera de cristal*

En calavera de cristal se vía,  
en el espejo docto escarmentaba  
la que, cuando belleza se miraba,  
luz mortal de belleza se atendía.

Cuando secreto fuego introducía,  
una diáfana Troya se quemaba  
y polvo cristalino sospechaba  
la que luciente eternidad ardía.

¡ Ah, dice, como en el cristal diviso  
a lo que más eterno resplandece,  
puede ser escarmiento de ceniza!

La muerte ha de morir, que como se hizo  
de cristal, que a la vida se parece,  
quedó la misma muerte quebradiza.

[8]

*A una cómica difunta*

Aquí yace la púrpura dormida;  
aquí, el garbo, el gracejo, la hermosura,  
la voz de aquel clarín de la hermosura [sic]<sup>3</sup>  
donde templó sus números la vida.

Trompa de amor para la lid<sup>4</sup> convida  
el clarín de su música blandura,  
hoy aprisiona en la tiniebla oscura  
tantas sonoras almas una herida.

La representación, la vida airosa  
te debieron los versos, y más cierta;  
tan bien fingiste amante, helada, esquivada,

que hasta la muerte se quedó dudosa  
si la representaste como muerta  
o si la padeciste como viva.

<sup>3</sup> Méndez Plancarte: "dulzura".

<sup>4</sup> Méndez Plancarte: "amor, ya no a la lid..".

[9]

*A un pajarillo*

Pimpollo sensitivo de los vientos,  
esmeralda con vida de las aves,  
aunque el idioma racional no sabes,  
imitas los humanos movimientos.

Lazos el cazador pone violentos  
a tu prisión, en que la vida acabes;  
centellas pone que, lucientes llaves,  
abran puerta fatal a tus alientos.

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!

[10]

*A una garza remontada*

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.

[11]

*Al mismo asunto*

Ave que te llevó tu fantasía  
a vagorosos piélagos del viento,  
al sol, cuando calzaste el ardimiento  
sus plumas del espíritu del día.

Conceden tanto mar de argentería,  
entre respiración y movimiento,  
cuando encendido, inmóvil, el aliento,  
fuiste centella de su abismo fría.

Te derretiste, tan de luz avara,  
que cuando un Mongibelo desataste,  
no volviste señal de una centella;

porque la emulación no te intentara  
apagar el ardor, más afectaste  
perderte polvo que bajar estrella.



[12]

*Amor a un imposible grande*

Nace la aurora con renglón de flores,  
es luminar pronóstico del día,  
cuando en aquel que fiebre padecía  
saludan su ardor rubio sus fulgores.

Cuando es la luz testigo a los amores  
del que entre finos lazos se dormía,  
los mismos soplos de la aurora fría  
son el despertador de mis ardores.

Llega la tarde y ese sol detiene  
los pasos fervorosos de su curso.  
¡Ay de quien vive y llora y nunca yace,

y a amar un imposible se contiene!  
Que la aurora, aunque gime, es sin discurso,  
y aunque hoy expira el sol, mañana nace.

[13]

*Belleza a un balcón del ocaso*

Iluminando al occidente estaba  
quien para oriente de beldad nacía,  
para <sup>5</sup> detener lo que a expirar corría  
la esfera de este ocaso el sol buscaba.

Yo que en el occidente luz rondaba,  
en un morir enamorado ardía;  
el último período de mi día  
luna era que mi vida madrugaba.

Desde occidente estás al sol ganando,  
él da heridas fatales, fugitivo,  
tú das inmóvil de salud heridas,

orientes para piras está dando  
y tú desde el ocaso, sol más vivo,  
estás enamorando para vidas.

<sup>5</sup> Méndez Plancarte: "por".

[14]

*Clori dormida junto a un arroyo*

Clori, a un arroyo de la selva coro,  
con los pies del silencio a dormir baja,  
cuando por su marítima mortaja  
va el estallido de sus pies sonoro.

En su dorado y cándido tesoro  
ofrece a la hermosura amante alhaja,  
el cristal las arenas descerraja  
por darla afectos en señales de oro.

Despierta Clori, sol, Cupido, Marte,  
deshace espumas y despeña arenas,  
dicen contra la vida de su suerte:

Muertas nos detuvimos a mirarte;  
para no ver, a vivas nos condenas;  
mayor mal es la ausencia que la muerte.

[15]

*Daba Lísida de beber a un pájaro*

A chupar un coral vivo se atreve  
un pajarillo, cándido rocío;  
hoy entre brindis del hechizo frío  
en contactos de yelo fuego bebe.

Deja esos Etnas de volcán de nieve,  
vuela a beber carámbanos al río,  
que será tu sediento desvarío,  
con llama blanca, mariposa breve.

Líquidas brasas, fuego cristalino,  
inundad ese pájaro con agua,  
en éxtasis fogosa, hoguera fría.

Infeliz en favor tan peregrino,  
sólo porque no supo en esa fragua  
que tan dichosa muerte se bebía.

[16]

*Riesgo grande de un galán en metáfora de  
mariposa*

Vidrio animado que en la lumbre atinas  
con la tiniebla en que tu vida yelas  
y al breve tiempo <sup>6</sup> 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 avvicinas.

No retire tu espíritu cobarde  
el vuelo de la luz donde te ardías,  
abrásate en el riesgo <sup>7</sup> que buscabas.

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

<sup>6</sup> Méndez Plancarte: "punto".

<sup>7</sup> Méndez Plancarte: "fuego".

[17]

*En la muerte del príncipe don Baltasar Carlos*

De tantos ascendientes coronado  
y de tanto laurel ennoblecido,  
hoy en feos lobregueces del olvido,  
lástimas sellas de cristal ajado.

Bien, Alcides católico, has logrado  
aquel breve relámpago vivido;  
en entrañas de mármol concebido,  
parto a la eternidad te han consagrado.

¡Oh cómo Dios con su divina ciencia  
quiso que por las sombras de la nada  
llegues al ser de la mayor victoria!

Dos glorias regentó la Providencia:  
Filipo gane el mundo con la espada  
y tú la eternidad con la memoria.

*Desengaños a la vida en la brevedad de  
una rosa*

[18]

Esa rosa que en verde movimiento  
la despeñó Faetón de primer hora,  
que siendo travesura de la aurora  
la burló su carmín el primer viento.

Vio tan efímera su lucimiento  
que huésped de un breve sol se llora;  
el mismo sol la entierra que la dora,  
tan cerca está la muerte del aliento.

¡Qué tasada respira una ventura!  
Aun sin llegar a dos auroras frías  
topó el hierro fatal tan bella suerte.

Pierde respiraciones y hermosura,  
que si ha de envejecerse con los días  
mayor mal es la vida que la muerte.

[19]

Flor del ámbar purpúreo desteñida,  
con el oriente tu carmín sellaste  
y, en la jurisdicción de nueva, hallaste  
lazos a la prisión de detenida.

En accidente temporal vivida,  
aire tan fugitivo respiraste  
que no supiste, cuando te acabaste,  
si tuvo visos de verdad tu vida.

Sombra florida de la luz del prado,  
al túbulo te fuiste desde el nido,  
de incierto respirar a olvido cierto.

Frágil profesión es, que no has dejado  
ni la probanza del haber vivido  
ni la ventura del haberte muerto.



[20]

Flor a quien el Favonio blando bate  
con tantas lenguas cuantas plumas bellas,  
madrugaste a hablar con las estrellas,  
ave de luz con pico de granate.

Peligros son cuantas centellas cate,  
volcán que sobre el céfiro descuellas,  
la misma vanidad de tus centellas  
es munición que a tu beldad combate.

No ansiosa rompas el umbral del nido,  
mira que para estar anochecida  
basta el exordio de querer lucirse.

No te escribas periodo tan florido,  
porque en estos papeles de la vida  
más fácil es borrarse que escribirse.

[21]

De la mano del sol bien desatada  
nace azucena sobre senda verde  
y aromas religiosos al sol pierde,  
en blanca tela guarnición dorada.

Sol que la anima es su mayor espada,  
áspid secreta que el morir le acuerde,  
a sus almenas de alabastro muerde  
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.

[22]

En noche verde cándido lucero,  
oloroso algodón, plata florida,  
estás ardiendo el ámbar de tu vida,  
llama de ese fogoso candelero.

Para los golpes del arpón más fiero  
guardaste la hermosura más vivida,  
si has de ser en tu fúnebre partida  
despojo de la pólvora de enero.

De las plumas del sol marchito broche,  
rompe las telas de aliñosas galas;  
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.

[23]

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.

Para presidio del coral viviente  
¿qué le ha importado su cancel de abrojos?  
Para pasarse a fúnebres despojos  
son los alientos de la muerte puente.

Si han de apagaros, olorosas llamas,  
los soplos de la más pálida fuente  
¿qué importa con el sol el valimiento?

Más que vosotras viven vuestras ramas,  
que haber durado más para la muerte  
es más tardanza, no mayor aliento.

[24]

A presidir las flores que enamora,  
clavel Adonis, Cupidillo ardiente,  
cetro de luz a púrpura viviente  
del sol jurado le prestó la aurora.

El sol apenas coronel la dora,  
cuando el coral se marchitó en su oriente,  
y abatiendo su púrpura la frente,  
rey no soy (dice), que he de ser de una hora.

El imperio mayor es fugitivo,  
él es quien diligencia su partida,  
la admiración en lástimas convierte.

La causa fulminándose de vivo  
abrió los labios de coral de vida  
y dejó la sentencia de su muerte.

[25]

¿Que duración un átomo presuma  
y larga vida espíritu tan breve?  
Para tanto enemigo cristal leve,  
para tanto huracán frágil espuma.

Antes que el sol la vida te consuma,  
que pensamiento más, que flor te bebe,  
en las infancias del papel de nieve  
escriba desengaños blanca pluma.

Mas la aurora te da, la noche puerto,  
tela festiva corta, tumba triste;  
no halla la aljaba de la muerte escudo.

Que igual es lo vivido con lo muerto,  
sólo es la diferencia que antes fuiste  
coral vestido y ya cristal desnudo.

[26]

¿Ves esa flor, ves esa pompa breve,  
esa del mayo rueda numerosa,  
en cielo de verdor luz olorosa?  
Pues tantos riesgos cuantas puntas mueve.

Vegetal blanco, pájaro de nieve,  
por la región del aire luminosa,  
corriendo al monumento presurosa,  
sus exhalados ámbares se bebe.

Con el espejo líquido del yelo,  
a lienzo blanco o cristalina alfombra,  
en especies y sombras retratada,

uno parece todo en aquel velo,  
lo mismo es la hermosura que la sombra,  
lo mismo es el aliento que la nada.

[27]

En camarines del abril doncella,  
al balcón del pimpollo te asomaste;  
nieve te ardiste cuando luz te helaste,  
sobre los cielos de un pensil estrella.

De los pasos del sol ardiente huella,  
como él iba volando, te borraste;  
moriste en el pimpollo que pisaste,  
verdor te arrulla y tumulto te sella.

Para la duración que te contaron  
tuviste el alimento de dos días;  
luz presurosa, te apagaste triste.

Los alientos que diste te tasaron;  
lo menos fue tu muerte, que ya habías  
empezado a morir cuando naciste.



[28]

Girasol que, al pimpollo desunido,  
rompiste cárcel de esmeralda fría  
por volver a vivir argentería,  
águila hojosa sobre verde nido.

Pájaro en alas de coral florido,  
a mucho riesgo tu ambición se fía,  
¿qué importa en mar del sol navegar día  
si has de desembarcar en el olvido?

Por esa misma luz, por esos rayos,  
tus mismos pasos tu vivir extinguen;  
expirarás aunque tu luz alegres.

Parasismos y alientos son desmayos,  
todos matan y sólo se distinguen  
que unos son tristes y otros son alegres.

[29]

Blanca azucena que alumbraste el prado  
desplegando tu espíritu flamante,  
fuiste al alba verdor, al sol diamante,  
con voz del <sup>8</sup> aire, ruiseñor nevado.

Oro marchito, si cristal ajado,  
polvo de nieve fue la luz brillante;  
para buscar el movimiento <sup>9</sup> 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.

<sup>8</sup> Méndez Plancarte: "de".

<sup>9</sup> Méndez Plancarte: "monumento".

UN SONETO Y DOS DÉCIMAS DE LUIS DE SANDOVAL  
ZAPATA<sup>1</sup>

*Soneto*

¡Que no muera la vida y la unión muera  
cuando los ceños de la muerte pisa,  
porfiando con ellos la ceniza  
y apostándose al pórvido la cera!

Feliciano, la muerte no te espera  
triunfo, pues tu cadáver eterniza,  
y lo que en riesgos de cristal divisa  
en los aplausos de inmortal venera.

Más que te sella, te defiende muro  
el mármol mismo, que te esconde tierno.  
Vive dos inmortales confianzas,

pues haces más durando aquí seguro;  
que al fin el cielo es corte de lo eterno  
y éste es original de las mudanzas.

<sup>1</sup> Aparecen en la *Breve relación de las solemnísimas exequias que en la santa Iglesia Metropolitana del Arzobispado de México se hicieron en la traslación y entierro del ilustrísimo señor don Feliciano de Vega, obispo de La Paz y Popayán y arzobispo de México...* (México, s. f.) [La aprobación del impreso está fechada el 10 de noviembre de 1642.] Cfr. n<sup>o</sup> 1558 LAF de la Biblioteca Nacional de México.

*Décimas*

[1]

El Fénix y el sol renacen  
por los riesgos con que aciertan,  
cuna haciendo en que despiertan  
los estragos en que yacen;  
éstos a una vida nacen,  
mas tu acabamiento es tal,  
Feliciano, que —el cristal  
humano roto en el puerto—  
sin tener acá lo muerto  
tienes en Dios lo inmortal.

[2]

¡Oh méritos cuya altura  
se desluce en la alabanza,  
no os sospechó la esperanza  
y os poseyó la ventura!  
Grande Feliciano, dura  
en el mármol invencible;  
la posteridad posible  
te dudará, habrás logrado  
seguridad de acabado  
y méritos de imposible.