

01069



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

*La tradición clásica en la obra de
Luis de Sandoval Zapata*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA
ANA SOFÍA GARCÍA GÓMEZ

ASESOR: DR. GERMÁN VIVEROS MALDONADO
REVISOR: DR. CARLOS ZESATI ESTRADA

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, OCTUBRE DE 2005



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

M: 350294





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 esta 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.

A Marcial

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas aquellas personas que de alguna manera estuvieron involucradas en la realización de este proyecto.

En primer lugar, mi más profundo agradecimiento al Dr. Germán Viveros Maldonado, no sólo por este proyecto, sino por todos los años de comprensión, apoyo, paciencia y consejo.

Al Dr. Carlos Zesati Estrada por haber dedicado nuevamente su tiempo a la lectura y minuciosa revisión de mis proyectos.

Al Dr. Aurelio González Pérez por su tiempo e incondicional apoyo.

Al Dr. Luis Jáuregui por la crítica y el cariño de tantos años que de alguna manera me llevaron a iniciar mi vida académica.

A la Dra. Leonor Fernández Guillermo por dedicarme un poquito de su tiempo y por sus oportunos comentarios.

Al Mtro. Enrique Bonavides Mateos por todas las molestias que pudiera haberle causado y por el buen ánimo con que siempre las ha recibido a lo largo de los años.

Para otra vez será.

Quiero agradecer también a la Mtra. María Eugenia García y al Sr. Marcial Dávila por el cariño y el apoyo que siempre me han brindado en cualquier proyecto que emprendo por descabellado que éste sea.

Finalmente gracias al Lic. Eduardo Bush por la ayuda que siempre me ha prestado.

I Estudio preliminar

1.1 Contexto histórico: La Nueva España en el siglo XVII.

El siglo XVII novohispano –el siglo del Barroco– ha sido un tanto desdeñado por los historiadores, quienes prefieren calificarlo como siglo de transición entre el heroico siglo XVI y el ilustrado XVIII. Sin embargo, el siglo XVII bien merece ser estudiado a profundidad y mirado con otros ojos, pues no debemos perder de vista que es un siglo de integración, de consolidación de estructuras y de florecimiento en las artes, particularmente en la literatura¹.

En este siglo, que muchos han ignorado, vivió Don Luis de Sandoval Zapata, autor objeto del presente estudio, y habiendo vivido y desarrollado su obra en la Ciudad de México, resulta relevante y pertinente dedicarle algunas páginas a este siglo XVII novohispano, pues no podemos separar al autor de su contexto.

Nueva España, la más próspera de las colonias occidentales, constituyó una sociedad dinámica que gozó tanto de un gobierno estable como de una fructífera economía. La incorporación de distintas razas en una

¹ Véase: “El arte novohispano en el espejo de su literatura” de Guillermo Tovar y de Teresa en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. José Pascual Buxo y Arnulfo Herrera (editores).

mezcla cultural única hizo del México colonial una sociedad que se distinguía considerablemente de otras, pues sólo ahí surgió una verdadera cultura mestiza, cuya estructura de clases produjo una notable movilidad cultural, social y económica. Las eficaces instituciones mexicanas respondían a las cambiantes circunstancias, contribuyendo así al proceso².

Desde finales del siglo XVI, comienza a observarse la rivalidad creciente entre criollos y peninsulares, pues, si bien los colonos españoles gozaron de oportunidades que no tenían en Europa, prefirieron no compartirlas, una generación más tarde, con los españoles americanos, es decir, con los criollos; sin embargo, para la corona española, la Nueva España estaba compuesta de dos repúblicas: la de españoles y la de indios, sin contemplar el surgimiento y la existencia de otros grupos como mestizos, mulatos, criollos, negros libres y esclavos huidos que alteraron el orden concebido por las autoridades españolas³.

La sociedad dual constituía una expresión legal del deseo del rey de proteger a la población indígena, cosa a la que se había comprometido por medio de la bula papal de Alejandro VI *Inter caetera* de 1493; y resultaba relativamente plausible, puesto que esta división reflejaba la pauta de población posterior a la conquista: la sociedad mexicana se convirtió

² RODRÍGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *Hacia el ser histórico de México*, p. 341.

³ MIRANDA, José, *Estudios Novohispanos*, p. 97 y ss.

predominantemente en urbana, mientras que los indios se volvieron rurales. Ahora bien, esta separación no era, en el fondo, ni factible ni deseable, pues desde sus inicios, los indios, los europeos, los africanos y los asiáticos conformaron una sociedad mexicana compleja y multirracial. El bien definido ideal de las dos repúblicas fracasó gracias al mestizaje y la aculturación, que terminaron por derrumbar las barreras artificiales entre ambas sociedades⁴.

Al terminar el siglo XVI, se consolidó la división de la sociedad colonial que se había iniciado con la conquista, en 1521. El sector privilegiado estuvo constituido por los españoles nacidos en la Península y, debajo de ellos, por los criollos. Desafortunados eran los indios, sujetos a una legislación especial, y los múltiples grupos producto del mestizaje, quienes ocupaban los lugares más bajos de la sociedad y tenían prohibido el ejercicio de gran número de profesiones⁵.

En el siglo XVII, la Colonia continuaba al mando del virrey como representante del rey de España, presidente de la Real Audiencia de México, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, siendo éstas autoridades establecidas durante el siglo XVI⁶, pero con una fuerte

⁴ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p.203.

⁵ MIRANDA, José, *loc. cit.*

⁶ RUBIO MARE, J. Ignacio, *El virreinato I*, p. 93 y ss.

participación de la Iglesia. Los puestos principales en el gobierno y en la misma Iglesia estaban a cargo de españoles peninsulares, frente a los cuales adquirirían creciente importancia los criollos, dueños de haciendas, minas y comercios, legalmente iguales a aquéllos, pero relegados de hecho a una situación de subordinados.

En el aspecto económico, al terminar el siglo XVI, España comenzó a restringir la producción y a prohibir el empleo de indios de servicio como mano de obra en sus colonias⁷, así como también a incrementar los impuestos que gravaban la importación de mercancías, para obtener mayores ingresos y con el fin de favorecer a los empresarios de la metrópoli⁸. Sin embargo, la medida benefició más a los comerciantes franceses e ingleses que a los hispanos, así como a comerciantes de diversos países europeos establecidos en España, ya que la Península no desarrolló una producción suficiente. Al aplicar esta política se prohibió la elaboración de la seda y el cultivo de la vid y del olivo y se frenaron otras actividades en la Nueva España.

Por otro lado, los grandes comerciantes de la Ciudad de México y del puerto de Veracruz lograron acumular elevadas ganancias, que solían utilizar para adquirir tierras o para financiar otras actividades económicas;

⁷ MIRANDA, José, *Estudios novohispanos*, p. 137.

⁸ MIRANDA, José, *op. cit.*, p. 71.

los más opulentos, efectuaban operaciones a gran escala, participando en el comercio de monopolio con la Península; comprando cacao a Venezuela y Guayaquil; intercambiando plata mexicana por lujosas telas orientales, vendiendo artículos domésticos por mercurio peruano o financiando la industria minera novohispana. Estos verdaderos príncipes del comercio consolidaron su posición en el siglo XVII; vivían en grandes palacios en la Ciudad de México, dominaban el mercado y, con frecuencia, la política del país⁹.

La minería se convirtió en la segunda actividad económica de la Nueva España. La explotación de las minas de plata a lo largo de los siglos XVI y XVII fungió como motor de crecimiento del país. A pesar de que Europa contaba con adelantos tecnológicos para la explotación minera, España, que tenía poca experiencia en el ramo, no se encontraba en las mejores condiciones para explotar las enormes riquezas minerales de la Nueva España, pues los avanzados conocimientos metalúrgicos europeos no podían resolver el problema básico de la minería platera mexicana: la escasez de agua. Sin embargo, las minas grandes y profundas se volvieron comunes durante el siglo XVII y fueron importantes para el desarrollo de un sistema de trabajo asalariado libre en la Nueva España. No obstante lo

⁹ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p.190.

anterior, la segunda mitad del siglo XVII ha sido considerada en general como un periodo de declinación de la industria minera, ya que la escasez de mercurio en las minas, resultado tanto de su difícil obtención como de los términos de su venta, propició que muchos yacimientos dejaran de ser productivos¹⁰.

Las relaciones comerciales entre España y sus colonias americanas se vieron perturbadas por la acción de los piratas; las costas de Veracruz y las de la península de Yucatán fueron las más castigadas por los corsarios. España fortificó muchos de los puertos americanos, como Veracruz –en el siglo XVI–, Campeche –a fines del siglo XVII¹¹–, La Habana y Cartagena, y determinó que sus barcos navegaran en grupo, protegidos por buques armados. Sin embargo, España nunca pudo acabar por completo con los asaltos en el mar, de manera que esta situación fue una constante que prevaleció a lo largo del periodo virreinal¹².

La traza de la Ciudad de México estuvo a cargo de Alonso García Bravo, quien, en 1521, siguió la urbanística reticular renacentista para reedificar la antigua ciudad azteca. La modernidad que implicaba la aplicación de las trazas renacentistas, en la Ciudad de México, no pasó de

¹⁰ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ Para mayores datos sobre los ataques de corsarios en el siglo XVII a estos puertos, véase: RUBIO MAÑE, J. Ignacio, *El virreinato II*, pp. 118-129.

¹² RUBIO MAÑE, J. Ignacio, *El virreinato I*, p. 113.

ahí, pues las casas edificadas no fueron más que construcciones feudales que se apoderaron de la ciudad a lo largo de todo el siglo XVI; pero, a principios del siglo XVII, la Ciudad fue suavizando su aspecto y comenzaron a construirse casas renacentistas y templos abovedados¹³. De cierta manera, podemos pensar que lo que sucedió con la arquitectura y el aspecto de la ciudad y con el desarrollo de su sociedad, también se efectuó en el pensamiento y en la producción literaria que habría de darse a lo largo del siglo; pues “en las diversas manifestaciones culturales va notándose, desde la segunda mitad del siglo XVI, cómo despunta o se insinúa la personalidad mexicana, o cómo van surgiendo y marcándose sus rasgos diferenciales”¹⁴.

Al siglo XVII se le ha considerado como un siglo de depresión; uno de los argumentos que se utiliza para considerarlo así es el estancamiento de la construcción de monasterios, que tuvieron su apogeo durante la conquista espiritual; sin embargo, es necesario considerar que como contraposición a lo anterior, se dio un importante desarrollo en las construcciones menos monumentales que transformaban las rancherías en ciudades, que permitían la irrigación por medio de presas y represas, que hacían posible la comunicación entre las ciudades, los pueblos y los puertos, y tantas otras

¹³ MAZA, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, p.27.

¹⁴ MIRANDA, José, *op. cit.*, p.125.

que por cotidianas resultan menos apreciables que los monasterios, pero tal vez no menos importantes.

Los monasterios no sólo constituían centros de vida religiosa y social; en ellos se estudiaba, se enseñaba y se realizaban diversas actividades culturales. En lo arquitectónico y en otros aspectos artísticos, muchos de ellos llegaron a ser verdaderas obras de arte que despertaron admiración en sus días y continúan siendo apreciados como joyas artísticas aún en nuestros días.

Desde mediados del siglo XVI se fundaron conventos para mujeres, en los cuales se repetía la rígida estructura jerárquica de la sociedad, con monjas, sirvientas y esclavas. Para lograr ingresar en estos establecimientos religiosos era regla general que se debían entregar ciertos bienes en calidad de dote, cuyo rendimiento permitía la manutención de las religiosas, pero también contribuía al enriquecimiento de los propios conventos. Ahora bien, el hecho de que la educación básica fuese asequible a las mujeres, no quería decir, ni remotamente, que éstas pudieran ser admitidas como alumnas en la universidad, por lo que aquellas que aspiraban a una formación superior debían hacerlo con profesores particulares o en forma autodidacta¹⁵.

¹⁵ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 145.

En virtud del Real Patronato, acordado entre los Reyes Católicos y el Papa, el gobierno español ejercía autoridad sobre la Iglesia. La disposición, destinada a garantizar la armonía entre ambas instituciones, originó múltiples conflictos, ya que el gobierno deseaba evitar que la Iglesia adquiriera una influencia excesiva, mientras ésta, insaciable, pretendía incrementar su poder. Este acuerdo establecía que la Corona enviaría misioneros para evangelizar a los indios; construiría monasterios, hospitales e iglesias, que quedarían bajo la autoridad eclesiástica; propondría candidatos para que la Santa Sede nombrara arzobispos, obispos y otros dignatarios religiosos importantes; recaudaría los diezmos para la Iglesia; podría revisar y, en determinados casos, modificar las sentencias de los tribunales eclesiásticos; autorizaría o negaría el pase de los documentos pontificios a España y sus colonias¹⁶.

También surgieron diferencias entre las distintas órdenes religiosas llegadas a la Nueva España, que integraban el clero regular y los sacerdotes del clero secular, quienes no vivían sujetos a las mismas reglas que los primeros y dependían directamente de los obispos. Por otro lado, como se hizo notorio a lo largo del periodo de evangelización, no dejó de haber corrientes de opinión encontradas dentro del seno mismo de la Iglesia, las

¹⁶ MIRANDA, José, *op. cit.*, p.118-119.

cuales se hicieron evidentes de nueva cuenta en los antecedentes de la Independencia, tanto durante la lucha por ésta, como en los periodos subsecuentes.

A lo largo de este siglo y hasta mediados del XVIII, se corrompió profundamente la estructura gubernamental. La lejanía de la metrópoli, las enormes distancias y lentas comunicaciones en las colonias mismas permitían a los poderes locales sustraerse en gran medida a las indicaciones de la Península.

La Corona vendía los cargos públicos y, como no tenía recursos para remunerar a quienes los desempeñaban, instauró el llamado repartimiento de bienes, que consistía en el derecho de las autoridades a vender mercancías a los habitantes de su jurisdicción, al precio fijado por los propios funcionarios. Los conflictos que se suscitaban eran resueltos por los ayuntamientos y los corregidores, es decir, por los mismos que cometían los abusos. Esta forma de explotación se empezó a aplicar desde el siglo XVI y continuó hasta la segunda mitad del siglo XVIII, dando lugar a una creciente corrupción y al enriquecimiento de los jefes locales. Los funcionarios reales, españoles peninsulares, no obstante ser siempre reducido su número, constituían la clase gobernante y poseían un enorme poder; sin

embargo, durante el siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, algunos criollos lograron comprar altos cargos, sobre todo en la Audiencia¹⁷.

El combate contra los abusos tanto de los colonizadores como de algunos religiosos, realizado por un grupo importante de evangelizadores del siglo XVI, fue perdiendo fuerza paulatinamente a lo largo del siguiente siglo. A pesar de ello, no dejaron de existir algunos pocos clérigos que realizaban una abnegada labor a favor de los indígenas, así como también algunos de ellos se dedicaron a la exploración de las regiones más ignotas del territorio colonial; asimismo, es importante destacar que fueron los religiosos quienes introdujeron en la Nueva España novedosos métodos de instrucción, en los que no deja de haber algo útil o digno de ser tenido en cuenta para la educación de multitudes en pueblos indígenas; estos religiosos echaron mano de todo aquello que estuvo a su alcance para poder cumplir con su cometido y llegar hasta el entendimiento de estos pueblos, valiéndose de carteles de historietas, de representaciones mudas o habladas, de pláticas ilustradas con ejemplos vivos, etcétera¹⁸. Sin embargo, la Iglesia como tal no escapó de ser identificada con el dominio de los españoles privilegiados, así como con sus prácticas de represión y explotación.

¹⁷ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colín M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 227.

¹⁸ MIRANDA, José, *op. cit.*, p. 121.

Los primeros sacerdotes católicos de la Nueva España llegaron de la Península, pero a través de varias décadas se fue formando un clero autóctono conformado por sacerdotes criollos. Así, se gestó la rivalidad entre los religiosos nacidos en la Nueva España y los peninsulares, ya que estos últimos gozaban del monopolio de las altas dignidades en la Iglesia. Muchos criollos pobres encontraban en la carrera eclesiástica una vía para mejorar tanto su precaria situación económica como su situación social, que en algunos casos no era mejor. Por estas mismas razones algunos criollos se inclinaban por la milicia; ambos factores llegarían a ser decisivos unos años más tarde, en la lucha por la Independencia.

Hacia finales del siglo XVI se estableció en México el Tribunal del Santo Oficio, para castigar a aquellos que atentaran contra la autoridad de la Iglesia, de tal manera que se puede decir que la vida en la Nueva España estuvo regida fundamentalmente por la autoridad eclesiástica que dominaba tanto el ámbito educativo como el moral, pues era ella quien dictaba las pautas morales a que la población debía sujetarse; tan es así, que le fue confiada al Santo Oficio novohispano la labor tanto de autorizar el pase de los libros que venían de España como la de recoger los escritos prohibidos,

de tal manera que existieron en el Puerto de Veracruz dos aduanas: una mercante y otra literaria¹⁹.

El Tribunal de la Inquisición introdujo un nuevo elemento en la política colonial. Investido, como se ha dicho, de una amplia autoridad moral, antes que de poder político o económico, no se asemejaba a ninguna otra institución. Mientras que era posible tener discrepancias sobre cuestiones políticas o económicas, los temas morales resultaban mucho más delicados, pues afectaban tanto las creencias de los individuos como la posición que ocupaban dentro de la cultura católica de la Nueva España. Esto ocasionó conflictos jurisdiccionales con otros grupos, a tal grado que, en ocasiones, tales desavenencias requerían de la intervención de la Corona. El Tribunal debía mantenerse como una fuerza política neutral, sin embargo, podía verse arrastrado a disputas personales por quienes denunciaban a sus adversarios políticos; en estos casos, la Inquisición guardaba distancia de las partes involucradas, tratando de mantenerse desligada de rivalidades partidistas²⁰.

La Iglesia también llegó a acumular enormes cantidades de riqueza, pues el Estado costeara la mayor parte de sus gastos y muchas personas pudientes le otorgaban generosas donaciones, ya fuera por su fuerte

¹⁹ MIRANDA, José, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 142.

convicción religiosa, por su interés en elevar su prestigio social o para lograr perpetuar su nombre. No era poco frecuente que tanto las parroquias como los hospitales y las instituciones de beneficencia, que dependían de las organizaciones clericales, fuesen dueños de propiedades y gozasen del usufructo de las mismas.

La Iglesia llegó a desempeñar una importante función de prestamista, facilitando recursos a hacendados, empresarios y comerciantes, obteniendo así los intereses correspondientes, de tal manera que muchos inmuebles llegaron a estar hipotecados a su favor. Esta situación tuvo su origen en la escasez de capital líquido en la Nueva España, la cual obligó a sus pobladores a recurrir al crédito. Éste era particularmente importante para el desarrollo de áreas como la agricultura, la minería, el comercio y la manufactura textil, así como cualquier otra actividad que requiriera una inversión a largo plazo y, puesto que España no había sido capaz de desarrollar instituciones financieras y mercantiles complejas, fue preciso hacer uso de otras fuentes crediticias, siendo éstas los préstamos personales y, como ya se dijo, la Iglesia²¹.

El 25 de enero de 1553, emulando la que existía en Salamanca desde el siglo XIII, el virrey don Luis de Velasco fundó la Universidad Real y

²¹ RODRÍGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 156.

Pontificia de México; este acontecimiento propició que en Nueva España también surgieran estudiosos dignos de tomarse en cuenta, lo cual acrecentó las fricciones que ya de por sí existían entre criollos y peninsulares²².

Los criollos querían distinguirse tanto de los peninsulares como de los indios, pero a principios del siglo XVII no llegaban a ser más que una minoría, pues todavía carecían de una cultura e identidad propias; como consecuencia de esto, tomaron todo lo que pudieron de la antigüedad indígena, así como de la propia tradición española, de tal manera que con el paso del tiempo y, en gran medida, apoyados en su acceso a la educación, los criollos lograron conformarse como un grupo aparte, que era, incluso, más ortodoxo y reticente a la novedad que los mismos españoles²³.

A principios del siglo XVII la Universidad cumplía cincuenta años de vida académica; en ella se reunían teólogos, canonistas y médicos²⁴; por supuesto, la Real y Pontificia Universidad no era el único lugar en el que se podía estudiar, pues a lo largo del siglo XVI se fundaron varios colegios en los que se estudiaban Artes, Teología y Derecho; colegios como el de San Ildefonso, el Máximo de San Pedro y San Pablo, predilecto, desde sus

²² RUBIO MARÉ, José Ignacio, *El virreinato*, IV, p. 239 ss.

²³ BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos*, p.15.

²⁴ MAZA, Francisco de la, *op. cit.*, p.34.

inicios, de la aristocracia criolla²⁵; el de Todos Santos, colegio “cuyo objeto fue que en él se perfeccionaran los jóvenes que habían hecho una distinguida carrera literaria en los colegios menores”²⁶; el de San Juan de Letrán y el Imperial de la Santa Cruz en Santiago Tlatelolco, entre otros, se disputaban a los mejores estudiantes, aunque... “tenían que sujetarse a ella [la Universidad] para el otorgamiento de grados que eran la demostración de haber alcanzado la mayor perfección en la cultura”.²⁷ Los miembros del cuerpo docente universitario, quienes provenían principalmente de la Iglesia y de la burocracia virreinal, debían asegurar a la Universidad nexos directos con otras instituciones. Al no existir un círculo académico autónomo, la Universidad prácticamente carecía de fuerza política dentro del ámbito virreinal, sin embargo, desde la perspectiva educativa, le proporcionaba a la Nueva España una élite educada, que satisfacía las necesidades de las profesiones eclesiásticas y médicas, así como las de la abogacía²⁸.

Se hacía hincapié en la memorización rutinaria y el método deductivo, con apego a los autores establecidos. Generalmente, los alumnos ingresaban en la Universidad con conocimientos de gramática latina, retórica y filosofía

²⁵ MIRANDA, José, *Estudios novohispanos*, p. 124.

²⁶ RUBIO MARE, J. Ignacio, *El virreinato IV*, p. 278.

²⁷ Vargas Valencia, Aurelia, “Las Cátedras de la Facultad de Leyes en la Real y Pontificia Universidad de México” en *La Universidad Novohispana. Voces y enseñanzas clásicas*, Martha Patricia Irigoyen Traconis (Compiladora), p.64, nota al pie.

²⁸ RODRÍGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 149

aristotélica. Esta formación académica les permitía estudiar las “siete columnas” o ramas del saber que ahí se impartían y que, a saber, eran: teología, Sagradas Escrituras, cánones, artes (lógica, metafísica y física), derecho, decretales (decretos papales) y retórica, cursos todos impartidos, originalmente, en latín²⁹.

A través de los conocimientos impartidos tanto en la Universidad como en los distintos colegios que existían en la Ciudad de México, se recibieron en la Nueva España las diversas corrientes culturales europeas que forjaron el pensamiento y, por lo tanto, la vida cultural de la época.

Así como los novohispanos buscaron distinguirse como criollos, de igual manera, la literatura novohispana del siglo XVII, a pesar de que no logró apartarse del todo de la corriente española a la cual estuvo prácticamente supeditada, trató de buscar su propia identidad y de consolidarse como una literatura criolla³⁰.

Las marcadas diferencias, en todos los ámbitos, entre los distintos pobladores de Nueva España fueron un factor determinante en el fracaso de España en América, pues a pesar de que la Ciudad de México crecía y se engrandecía, se fundaban colegios, la universidad prosperaba, la imprenta funcionaba y trabajaba a pesar de su enorme costo; la Nueva España no era

²⁹ *Ibidem*, p. 147.

³⁰ BLANCO, José Joaquín, *op. cit.*, p16.

más que un enredo de problemas, frustraciones, mitos, supersticiones y teorías descabelladas, de inundaciones, sequías, pobreza y rebeliones³¹; la Ciudad de México, como puede verse, no era muy diferente de como es hoy: una ciudad de enormes contrastes y marcadas injusticias en donde la disparidad entre sus habitantes es terrible, y a la vez prodigiosa, pues entonces, como ahora, estas características permitieron un florecimiento literario muy particular que va más allá del certamen y que permite apreciar que el XVII novohispano no fue un siglo completamente árido y carente de brillo.

³¹ *Loc. cit.*

1.2 Contexto literario

Es ahora, en el siglo XVII, cuando irrumpe en la colonia la literatura hispánica y llega con ella el gongorismo, que encontraría un fuerte eco en la Nueva España; y estimuladas por ésta, tienen un nuevo florecimiento las letras novohispanas. En el campo de la prosa se cultiva la oratoria sagrada, la reflexión mística, la crónica y la ciencia; en el ámbito del teatro se desarrolla principalmente el de tema religioso; los certámenes literarios, a los que eran convocados todos los poetas de la colonia, abundan y adornan toda clase de fiestas religiosas y civiles.³² En estos certámenes y justas poéticas podemos palpar que las letras que de éstos emanan no pueden compararse con aquéllas surgidas en ámbitos europeos cargados de tradiciones; es por esto que no podemos exigirle a nuestras letras que sean del todo emancipadas, pues a pesar de contar con un tono general de cultura humanística y letras eruditas, difícilmente encuentran comparación con las producidas en Europa, que se ven retroalimentadas por un numeroso auditorio, mientras que en América se trata sólo de un selecto grupo que es público de sí mismo.³³

³² REYES, Alfonso, *Letras de la Nueva España*, p.73 y ss.

³³ *Ibidem*, p.79.

Junto con el humanismo religioso, comienzan a llegar a la América española poetas que traen el mensaje lírico de Italia; la poesía comienza a adoptar nuevas formas que el poeta utilizará para describir el paisaje y la vida americana. El latín será la lengua por excelencia en los colegios, a tal grado que será privilegiada ésta aun en detrimento del castellano³⁴. El fundamento del estudio en estos colegios fueron las humanidades; el latín se estudiaba desde los primeros años y se leía a los grandes autores de la antigüedad clásica³⁵.

Ahora bien, son éstos años de importantes cambios en el mundo de las ideas, pues no debemos olvidar que en Europa el movimiento de la Reforma no sólo ocasionó una secesión dentro de la iglesia católica, sino que hizo surgir a la par un movimiento contrarreformista que adquiere consistencia definitiva en la España peninsular, extendiéndose por las colonias; y en cuyo seno surge el Barroco, corriente que definirá, a su vez, muchas de las artes y las letras de la época, principalmente en el mundo hispano³⁶.

En el mundo barroco realidad y fantasía juegan un papel decisivo en el pensamiento contemporáneo; el genio se convierte en ingenio, la honra

³⁴ JIMÉNEZ RUEDA, Julio: *Historia de la cultura en México*, p.170.

³⁵ *Ibidem*, p. 269.

³⁶ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op. cit.*, p.175 y ss.

en pundonor; el alma religiosa afirma su creencia en las buenas obras, expresa su oposición al arrianismo, lucha contra el horror que los protestantes profesan a las imágenes y llena de ellas las fachadas de sus templos. La alegoría y el símbolo se colocan en el primer plano; son usados por arquitectos, por poetas, por pintores y músicos, que se sirven de ellos para evadir la mezquindad del mundo. La curva sustituye a la línea recta como medio de creación, tanto plástica como literaria; parábola y elipse encuentran su correspondencia en el verso y en la prosa; el pensamiento del poeta se ve envuelto por un mundo de conceptos. El poeta busca que sus imágenes sean plásticas tanto como el pintor busca que las suyas sean poéticas. La alegoría se adueña de los escenarios cuando el dramaturgo se olvida de los personajes de carne y hueso y los convierte en conceptos abstractos, provocando el florecimiento del Auto sacramental. Sin embargo, es probable que la literatura barroca se distinga más por su carácter heterodoxo que por su apego a la ortodoxia católica, aunque esto sea propuesto dentro de un campo imaginario: el sueño, la visión, la representación, la fantasía, el cuento, etcétera³⁷.

El Barroco designa menos un movimiento o una época, histórica y geográficamente situados, que una manera que la modernidad, desde fines

³⁷ MUCIÑO RUIZ, José Antonio, "Conceptismo y culteranismo en la poesía novohispana", en *La cultura literaria en la América virreinal*. José Pascual Buxó (Editor), p. 103.

del siglo XIX, tiene de definir ciertas formas estéticas pasadas que encuentran en su sensibilidad particular resonancia. El término se aplica tanto a la escultura helenística, como al delirio psicodélico; a la música, tanto como a la literatura y al cine. En un principio, designaba, en joyería, una perla irregular o una piedra mal tallada; para San Simón, una empresa incongruente; para la Enciclopedia metódica de 1788, “un rasgo de lo bizarro”. Hasta la publicación de los *Principios fundamentales de la historia del arte* de Wölfflin en 1915, se creó un concepto estético general, oponiendo el arte clásico, lineal, plano y cerrado; al arte barroco, pictórico, profundo y abierto³⁸; hasta antes de ese momento el Barroco se definía como algo negativo, particularmente en el ámbito de la literatura: es lo que no es clásico; es lo oscuro, lo decadente, lo exuberante³⁹. Teorizado en España por Baltasar Gracián e ilustrado por la exuberancia de Góngora, el Barroco inspiró creaciones diversas a lo largo y ancho de toda Europa, llegando incluso hasta Hispanoamérica, pasando de la delicadeza del eufemismo al humor picaresco y la mitología sensual. Desde esta perspectiva, se le liga al juego ideológico de la Reforma y la Contrarreforma, dominante desde fines del siglo XVI y hasta mediados del

³⁸ HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, p. 493.

³⁹ MUCIÑO RUIZ, José Antonio, *loc. cit.*

siglo XVII en los países de civilización católica así como en los grupos y clases externos a la burguesía, tales como la aristocracia y el clero⁴⁰.

El Barroco triunfa en los poemas cosmogónicos y metafísicos, las tragicomedias, los pastorales y las composiciones manieristas. Es un arte de reflejo y apariencia, a través de los temas favoritos del agua, el espejo, la máscara; fundamentado en un sistema de antítesis, de analogías y simetrías, el Barroco es un arte muy estructurado en donde las metáforas y las perífrasis juegan el mismo papel que las volutas y las espirales en la organización de los volúmenes arquitectónicos, asegurando, a través de las rupturas del estilo, la presencia constante de la imaginación y la sorpresa. Preconizando la validez moral y artística del artificio contra lo natural, por esta valoración de lo aparente y este fenómeno de ostentación generalizada, hace que la expresión literaria sea a la vez la representación y la mediación del otro lado de las apariencias. Actores o héroes, el Barroco no conoce más que a seres metamórficos; y el vértigo del disfraz no es más que la realidad: el teatro español del Siglo de Oro testifica que, si la vida es un sueño, es un espejismo, es en sí un espejo, es *imago mundi* que oscila entre lo sagrado y lo profano⁴¹. El Barroco termina así por asimilar la ostentación

⁴⁰ DEMOUGIN, Jacques, *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, p. 158.

⁴¹ Mucíño Ruíz, José Antonio "La nueva teoría literaria frente a la literatura novohispana" en *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (editores), p. 376.

a una propedéutica de percepción, y el ornamento a la desaparición de la máscara. Jugando con la evidencia y la autonomía del signo, la libertad del gesto, la aptitud de inventar toda una retórica, el Barroco es la literatura de la exageración, la literatura que se atrapa a sí misma; de ahí la fascinación que ejerce sobre las corrientes literarias contemporáneas⁴².

No debe pasarse por alto la relación que existe entre el Barroco y la espiritualidad católica, pues esta relación es tal, que el Barroco ha llegado a ser considerado, incluso, como el arte de la contrarreforma. En las manifestaciones artísticas consideradas como barrocas, incluida la literatura, el protagonista suele ser el tiempo, pues es él quien nos hace conscientes de lo efímero de la vida y de la inminencia de la muerte y estos son dos de los temas más recurrentes en el arte barroco.

Por otro lado, resulta pertinente hablar un poco del *manierismo*, al ser una corriente estética que surgió casi a la par del barroco, –pues ambos deben distinguirse como dos momentos inmediatos de la historia del arte y la literatura que se producen en orden sucesivo, pero, sin obedecer a una periodización cronológica delimitada⁴³, cabe señalar las diferencias que se perciben entre ambas corrientes. El *manierismo* se produce como un fenómeno consciente que parte de lo puramente artístico y literario,

⁴² DEMOUGIN, Jacques, *loc. cit.*

⁴³ OROZCO DIAZ, Emilio, *Manierismo y barroco*, p. 158.

buscando la novedad y la complicación para impulsar la inteligencia, pues tiene su origen en una experiencia de cultura, no de vida. Por el contrario, el barroco surge de las necesidades vitales y anímicas, pues es un movimiento que exige expresar no las preocupaciones estéticas, estilísticas o técnicas, sino lo que afecta la vida espiritual y sentimental del hombre, por esto, el barroco no se dirige a la inteligencia, sino a los sentidos⁴⁴.

A pesar de que el Barroco se gesta a finales del siglo XVI junto con el Manierismo y alcanza su esplendor en el siglo XVII, penetra, depauperándose, hasta muy entrado el siglo XVIII. El impulso que el Barroco recibe del concilio de Trento lo convierte, especialmente en España, en un arma al servicio de la contrarreforma; y, ciertamente, cabe decir que aun y cuando nos negáramos a aceptar esta aseveración, es necesario reconocer que no se puede hablar del Barroco, sin pensar, de una u otra manera, en la Contrarreforma⁴⁵.

El surgimiento de una nueva ideología, que afecta todas las facetas de la vida y el arte, y que es contraria en muchos aspectos a la ideología del Renacimiento, debe relacionarse con la crisis general que comienza a desarrollarse desde fines del siglo XVI: social, por el enfrentamiento de la

⁴⁴ *Ibidem*, p. 70 y ss.

⁴⁵ OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. De los orígenes a la emancipación*, p. 229.

burguesía con la nobleza y el clero; política, por la implantación de las monarquías absolutas; económica, por el empobrecimiento general del campesinado; religiosa, por la escisión de la Iglesia. En España, influyen también la decadencia del imperio, la ineptitud de sus gobernantes, la pérdida de la hegemonía en Europa, el crecimiento desmedido de las ciudades, la decadencia del campo y el despilfarro de las riquezas por parte de nobles y clérigos; dando origen a la desesperanza, la desconfianza, la angustia; sentimientos todos que engendran la reflexión sobre la fugacidad de la vida que no es ya más que una ilusión, un día, un sueño, una rosa o una mariposa. Así resulta que, a pesar del misticismo y la severa ortodoxia propagados tanto por la Iglesia Católica, como por el Estado español, surgió un arte apoteósico de la sensualidad, el deleite y el desborde colindante con la sinrazón⁴⁶.

El arte barroco se caracteriza por ser desorbitado, exagerado, basado en esa honda crisis engendradora de desengaño. El hombre barroco se preocupa por lo falso de las apariencias, por lo efímero de la vida y las glorias mundanas, concibe al mundo como un gran teatro en el que cada quien representa su papel y en el que la cuna y la sepultura están irremediabilmente ligadas. Estas reflexiones llevan a algunos autores a

⁴⁶ *Loc. cit.*

predicar el ascetismo, la resignación; a otros, la astucia; otros más desean construir un orbe de belleza. Las bases filosóficas de este movimiento bien podrían buscarse en el aristotelismo, el escepticismo, el epicureísmo, y también en el estoicismo—siendo este último de gran interés para Sandoval Zapata—.

Sería prudente señalar que, a pesar de que el Barroco contradice y, en cierto modo, desplaza al clasicismo renacentista, ciertamente comparte con él rasgos fundamentales, pues ambos aspiran a la belleza y gracia ideales; buscan los modelos antiguos, se nutren de la mitología grecolatina, e incluso utilizan ciertos motivos, formas y metros que le son propios a la antigüedad clásica. Esto quiere decir que el barroco es en sí la fase final del renacimiento, no necesariamente su negación, sino su descomposición, su metamorfosis por exageración⁴⁷.

La naturaleza puede ser objeto del arte, tanto lo bello como lo horrendo, de tal modo que pueden incluso aparecer mezclados en la misma obra. A la extrema idealización se opone la exageración de los elementos negativos, llegando a veces al extremo de la caricatura. La concepción neoplatónica del amor, propia del Renacimiento, se ve disminuida y se retoma la idea del amor como pasión y dolor. La principal característica del

⁴⁷ OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 228.

Barroco es su tendencia a la desmesura que pretende provocar sorpresa y admiración. Los recursos de los clásicos son utilizados ahora de una manera diferente, exagerada y retorcida al máximo. La transición estética se basa en un desplazamiento del valor dado a ciertas cuestiones de fondo; por un lado se da una reinterpretación de la *Poética* de Aristóteles, lo que provoca un alejamiento del idealismo platónico; y por el otro, se percibe una decidida vuelta a la naturaleza⁴⁸. Este redescubrimiento de la *Poética*, y también de la *Retórica*, de Aristóteles puede verse en la literatura barroca, aunque de manera modificada, cuando se analizan las características que de ellas se han tomado, como por ejemplo el concepto del lenguaje poético, el principio de la imitación, el uso reiterado de la metáfora y el epíteto, la alusión erudita, la inclusión de la sorpresa y la unificación de los motivos dramáticos, épicos o novelísticos⁴⁹. Ahora bien, este reajuste a la interpretación de la *Poética* se explica a partir del hecho de que las realizaciones renacentistas del humanismo estaban ya desgastadas y la interpretación católica de la obra de Aristóteles les infundió nueva vida, pues la catarsis aristotélica resultó una ayuda muy oportuna para combatir las pasiones, lo que permitió a la Iglesia utilizar la poesía y la teoría poética

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, p. 155.

como instrumentos de la propaganda moral⁵⁰. Algunos piensan que las ideas de la *Poética* aristotélica fueron transmitidas a través del *Arte Poética* de Horacio. Sin embargo, aún no se ha resaltado su impacto teórico en la lírica novohispana, pero sería posible calcular su importancia y, por lo tanto, su influencia en la Nueva España, si consideramos que la *Epistola ad Pisones* de Horacio alcanzó más de quince ediciones durante el periodo novohispano⁵¹.

Al perderse el sentido de contención, surgen lo desorbitado y lo hiperbólico contraponiéndose a la sencillez que suponen el Culteranismo y el Conceptismo. Estos matices expresivos se consiguen a través del uso de figuras retóricas, como elipsis, encabalgamiento en los versos, hipérbatos, oxímoros, juegos de palabras, cultismos, neologismos, referencias mitológicas, rebuscadas metáforas.

Algunos escritores del Barroco trataron de seguir siendo fieles al clasicismo del Renacimiento; por ello no es extraño encontrar que sigan cultivándose temas propios del Renacimiento y que tienen su origen en la cultura clásica, como el *carpe diem*; además, no hay un rechazo hacia la *imitatio*, aunque se busca una mayor libertad. En este periodo se enriquece

⁵⁰ *Idem*, p. 30 y s.

⁵¹ OSORIO ROMERO, Ignacio, "Latín y Neolatín en México" en *La tradición clásica en México*, p. 22.

la poesía lírica en temas, formas y géneros; la narrativa toma cursos nuevos y el teatro florece y se desarrolla ampliamente.

Ciertos rasgos del Barroco comienzan a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVI; ya para principios del siglo XVII, el Barroco alcanza su máxima expresión y, particularmente en el teatro calderoniano, se funden las tendencias conceptistas y culteranas, mismas que hasta entonces habían sido consideradas incompatibles; pues, tanto se utilizaron para designar a individuos que pertenecían a grupos sociales diferentes –cristianos nuevos (culteranos) y cristianos viejos (conceptistas)–, como para hacer un planteamiento estético asociado con procesos cognoscitivos que implican relaciones muy complejas entre lenguaje y pensamiento⁵².

Ahora bien, el Conceptismo –corriente dentro de la cual, muchos catalogan la obra de nuestro autor– es una escuela literaria basada en el concepto, que es el centro de la literatura del Barroco y que se manifestó en América gracias sobre todo a la fama e influencia de Quevedo y Calderón. Los autores conceptistas concentran su atención en el lenguaje, tensándolo en busca de nuevas relaciones semánticas y fónicas, pretendiéndose con frecuencia condensar una gran cantidad de ideas en unas cuantas líneas; de ahí que los juegos de palabras y las creaciones

⁵² MUCIÑO RUTZ, José Antonio, “*Conceptismo y culteranismo...*”, p 103.

léxicas figuren entre los recursos más utilizados, junto con paradojas, paronomasias, paralelismos, antítesis, símiles, metáforas, zeugmas, abundante y original adjetivación, yuxtaposiciones, elipsis, etcétera. De cierta manera, podría decirse que el conceptismo es un Barroco inverso, pues trabaja con rigor desde dentro de la lengua, para alcanzar una forma peculiar de exuberancia y brillo mentales⁵³.

Por otra parte, el Culteranismo constituye una derivación del Conceptismo; se caracteriza por la tendencia a la amplificación y los gustos latinizantes. Sus seguidores crearon un universo artístico-literario de intensa belleza, adelantándose al concepto del arte por el arte. Se utiliza un sinnúmero de recursos retóricos entre los cuales se encuentran la antítesis, el hipérbaton, la hipérbole, la metáfora, así como epítetos, quiasmos, aliteraciones e incluso onomatopeyas. Existe un enorme gusto por la perífrasis, el paralelismo, las simetrías sintácticas y semánticas, las alusiones mitológicas, los cultismos, el uso del acusativo griego y el ablativo absoluto; todo esto con la intención de crear un mundo poético refinado e ideal con una lengua diferente por su altura estética. La literatura en general y la poesía en particular se convirtieron muchas veces en un juego, un torneo de hueca ingeniosidad y gimnasia silábica; esto dio como

⁵³ OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 231.

resultado poemas laberínticos, acertijos, acrósticos, palíndromas y anagramas⁵⁴.

Culteranismo y Conceptismo surgen en el Barroco de una idéntica concepción artística en cuyo origen está la atracción por lo original, desmesurado, antitético, oscuro e insólito. En un mismo autor pueden encontrarse obras de ambos tipos. Por otro lado, el Barroco estimuló el surgimiento de un modelo intelectual característico de la época: el sabio criollo. Estos individuos aspiraban a saberlo y conocerlo todo y ello lo hacían con gracia y profundidad. En las letras americanas siempre estuvo presente la erudición y el ansia de conocimiento, pero en esta época se condensa esta actitud intelectual, transformando estas ansias en un saber creativo que asimila toda clase de influjos y los devuelve cambiados. La clase ilustrada criolla, cuyo acceso al bienestar y al trato justo siempre fue limitado, llegó a sentir en estos años que su talento natural, su fuerza creativa y su habilidad para aprender y enseñar habían logrado una calidad tal que le permitían competir en igualdad con la Península⁵⁵.

La vida colonial es presidida por un espíritu esencialmente aristocrático, aunque en aquella Nueva España, como en el México de hoy, conviven mundos diversos. No se habla la misma lengua, ni se tiene la

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 232

⁵⁵ OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 233.

misma sangre; el criollo mira al peninsular con mal escondido resentimiento; al lado de los palacios viven los indios en la miseria. “El poeta canta para un breve grupo de elegidos cada vez que se trata de solemnizar una fiesta. Lo van a premiar los doctos; tendrá, por lo tanto, que hablar en docto. De ahí que las formas barrocas –culteranismo y conceptismo– hayan tenido tan gran predicamento en la Nueva España”⁵⁶.

El siglo XVII es propicio al cultivo de la poesía; lo barroco ha invadido letras y artes, de tal modo que el estilo llano y sencillo ha sido completamente abandonado, el lenguaje directo ha sido sustituido por la metáfora. El humanismo italiano influye en esta lírica mexicana, así como también los nuevos temas y formas toscanos llevados a la literatura peninsular por Garcilaso de la Vega. Los poetas y dramaturgos culteranos novohispanos se acercan con renovado interés a beber de la fuente de las culturas antiguas americanas, integrándolas a sus propias tradiciones y creando así un auténtico estilo criollo, mestizo, novohispano⁵⁷. Tanto en la Península como en América, el hombre barroco se nos presenta, junto con su arte, de una manera extraña, encaminando su comprensión del mundo en función de una sacralidad que no está exenta de cierta racionalidad

⁵⁶ JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *op.cit.* p., 178.

⁵⁷ OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 232.

escolástica, de tal manera que podríamos decir que “entre lo sagrado y lo profano se instala la razón”⁵⁸.

⁵⁸ MUCIÑO RUIZ, José Antonio, *“La nueva teoría...”*, p. 376.

1.3 Nota bio-bibliográfica de Luis de Sandoval Zapata

Habiendo nacido hacia el año de 1621 en el seno de una de las más ilustres familias de la Nueva España, en “la Villa de Colima, obispado de Mechoacán”⁵⁹, Luis de Sandoval Zapata vistió desde 1634 la beca de seminarista de San Ildefonso en la misma ciudad⁶⁰. Sin embargo, probablemente por la mala situación económica por la que atravesaba su familia, se vio obligado a abandonar los estudios; esto lo suponemos a partir del hecho de que en ningún documento aparece mencionado con título.

En 1642 comenzó a publicar sus obras y a partir de entonces casi todas las noticias que de él tenemos están relacionadas con las letras, ya fuera por la publicación de sus obras, la representación de sus comedias y Autos sacramentales o por los líos que tuvo con la inquisición a causa de la descalificación de alguna de sus obras.

Sabemos que heredó de su familia un ingenio azucarero, mismo que, por el cultivo de las letras, descuidó hasta tal extremo que se vio sumido en la pobreza; ésta es la razón por la cual el padre Francisco de Florencia en el

⁵⁹ HERRERA, Arnulfo, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, México, UNAM, 1996.p.28. Datos obtenidos del “Libro 4 de amonestaciones de españoles”, correspondiente a los años 1634-1640, f.76, ubicado en el Archivo del Sagrario Metropolitano.

⁶⁰ “Noticias bibliográficas de San Ildefonso” en *Documentos inéditos o muy raros de la historia de México*. México, Porrúa, 1978. Tomo II, p.273

capítulo 34 de la *Estrella del Norte* lo llamó “poeta de dos ingenios”, uno el azucarero, el otro el literario. Es probable que, a raíz de la quiebra del ingenio, Sandoval se viera obligado a buscar ingresos en el teatro.

En cuanto a su obra, en 1642 publicó un soneto y algunas décimas a la muerte del Obispo Feliciano de la Vega; en 1649 aparecen publicados, como prólogo a un libro, un soneto y una décima suyos. En 1654 participó en el certamen de la Universidad a María Inmaculada; el día de Corpus de 1659 se representó su auto sacramental *El gentil hombre de Dios*, y en 1660 la Inquisición prohibió la representación de su comedia *Lo que es ser predestinado*, referente a la vida de San Gil de Atoquia.⁶¹; en 1665 participó en el certamen literario *Empresa métrica a la más Sagrada Vesta María*⁶². Se tienen noticias de dos Autos sacramentales que escribió antes de 1660: *Los triunfos de Jesús sacramentado* y *Perseo*, y además dos comedias de las que solamente conocemos el tema: ambas sobre la vida de “la ilustre virgen y mártir Santa Tecla”⁶³.

En su *Panegírico a la paciencia* menciona el título de varias obras escritas por él, las cuales, sin embargo y para nuestra desgracia, lo más probable es que nunca se hayan publicado.

⁶¹ SCHILLING, Hildburg. *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958, p.156.

⁶² SERNA, Enrique. *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, 1985, p.4.

⁶³ HERRERA, Arnulfo. *op. cit.*, p.40.

Algunas de sus obras se publicaron de manera póstuma, tal es el caso del soneto *A la transubstanciación de las rosas*, publicado en 1688 y del romance titulado *Relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros*, publicado en 1878. En relación con este romance, se ha elaborado la hipótesis de que su creación pudiera estar relacionada con el pleito que se suscitó entre el hijo del conde de Baños, Don Pedro de Leyva y el conde de Santiago de Calimaya, Don Fernando de Altamirano y Velasco; dicho evento fue de gran relevancia en la época y la posible relación entre el acontecimiento y el romance podría interpretarse como un acto precursor del “criollismo” y los ánimos independentistas que, de manera muy incipiente, comenzaban a gestarse, pues relacionaría de alguna manera estos hechos con la injusta ejecución de los hermanos Ávila un siglo atrás⁶⁴.

A pesar de que 1665 es la fecha de su última publicación, se piensa que Luis de Sandoval Zapata no haya muerto sino hasta el año de 1672⁶⁵.

De toda su producción literaria no conservamos más que 29 sonetos que fueron publicados hasta el siglo XX; el romance *Relación fúnebre...*; un soneto guadalupano; un romance y un soneto a María inmaculada; un soneto y dos décimas a Feliciano de Vega; un soneto y una décima a Francisco Corchero Carreño; y en prosa su *Panegírico a la paciencia*.

⁶⁴ SERNA, Enrique, *op. cit.* p. 21 y ss.

⁶⁵ *Ibid.* p. 6-7.

Puesto que el presente estudio pretende encontrar lo que de tradición clásica hubiere en la obra de Sandoval Zapata, es conveniente tanto definir a qué nos referimos cuando hablamos de tradición clásica, como ofrecer una breve disertación acerca de su pervivencia en la cultura occidental.

2. Cómo se presenta la influencia clásica

La cultura occidental es, en muchos aspectos, una continuación del mundo grecorromano, que es, a fin de cuentas, quien le dio origen. Las culturas griega y romana han prevalecido a través de los siglos, a pesar de haber sido sepultadas por terribles olas de barbarie que las mantuvieron en el más triste olvido hasta que comenzaron a resurgir, permitiéndole a la civilización occidental rehacerse y recrearse a partir de aquellos grandes sistemas de pensamiento y magníficas obras de arte que son parte de lo que la Antigüedad nos ha heredado⁶⁶.

La enorme difusión que la cultura grecorromana tuvo en la antigüedad permitió a las naciones de Europa, Asia menor y el norte de África convivir de manera más o menos pacífica en un ámbito de prosperidad y refinamiento a lo largo de varios siglos. Cuando el imperio romano alcanzó la cúspide de su poderío, el derecho, el orden, la educación y las artes eran cosa difundida y respetada casi universalmente. La escritura, utilizada en inscripciones, en libros de historia, en libros maravillosos de literatura, en la redacción de defensas judiciales, casi se perdió durante la Edad Oscura,

⁶⁶ HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, p. 11.

época en que la mayor parte de la población se encontraba sumida en la ignorancia y el analfabetismo⁶⁷.

A la caída del Imperio romano, la civilización se derrumbó casi por completo; esto ocasionó que la literatura y las artes quedaran prácticamente proscritas y, por lo mismo, ocultas en lugares extraños y remotos o bien al amparo de la Iglesia. Como se ha dicho, muy pocos de aquellos pobladores de Europa sabían leer durante la Edad Oscura, mucho menos, escribir libros. Pero los pocos que sí sabían hacerlo, lo hicieron con la ayuda de la lengua latina, considerada como lengua internacional, mezclando materiales cristianos con el pensamiento griego y romano⁶⁸.

De esta manera, tanto el griego antiguo como el latín sobrevivieron; el primero porque su difusión se extendía más allá de las fronteras de Grecia, pues era una lengua que se hablaba también en Egipto, Palestina y algunas otras regiones en que se le utilizaba como lengua común; por esta razón el Nuevo Testamento fue escrito en griego; a pesar de esto, aún antes del saqueo de Constantinopla, el griego había sido olvidado en Occidente, aunque continuó siendo la lengua oficial del imperio oriental hasta la conquista turca en 1453.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 7.

Sin embargo, los pocos islotes de griego hablado que permanecieron en Occidente quedaban fuera de las corrientes principales de la cultura. Así, ya en el Renacimiento, los sabios de Occidente aprendieron el griego de los bizantinos que visitaban Italia, y esta lengua, a pesar de tener parentesco con el griego clásico, no era griego clásico.

Por su parte el latín sobrevivió de dos maneras diferentes, que son, prácticamente, una misma. La primera, a través de siete lenguas modernas⁶⁹ y de varios dialectos que derivaron del latín más elemental, que era el empleado por soldados, comerciantes y colonos. Por otra parte, sobrevivió también gracias a la Iglesia católica que lo utilizó en un principio para entablar comunicación con los miembros de sus congregaciones, de tal forma que éstos pudieran entender los Evangelios y los sermones. La traducción de la Biblia al latín contribuyó no poco a la difusión del mismo, pues los miembros de la Iglesia debían tener conocimiento de la lengua para poder acercarse a la palabra de Dios. Es gracias a esto que muchas obras filosóficas y literarias han llegado hasta nuestros días. Es también gracias a la Iglesia que llegó a nosotros el derecho romano, pues ésta lo conservó para su uso⁷⁰.

⁶⁹ Éstas son, a saber: español, portugués, francés, italiano, rumano, catalán y provenzal

⁷⁰ HIGHET, Gilbert, *op. Cit.*, p. 17 y ss.

El redescubrimiento del mundo clásico en Europa occidental significó el enriquecimiento de las lenguas romances y también el perfeccionamiento y la ampliación de los estilos utilizados por poetas, prosistas y oradores. Es de todos sabido que los griegos crearon o inventaron casi todos los géneros literarios que se conocen hoy en día en el mundo occidental, tales como la tragedia, la comedia, la epopeya y aún la novela, entre otros. A lo largo de un desarrollo literario de dos mil años elaboraron infinidad de temas que heredaron a los romanos junto con los moldes literarios antes mencionados: éstos, a su vez, los desarrollaron, acrecentaron y enriquecieron con elementos de su propia cultura.

De esta manera, la erudición clásica volvió a florecer. Al fin comenzaban los hombres a conocer y entender a los antiguos, lo que terminó por derivar en una enorme simpatía. Las dificultades para interpretar, la confusión y revoltura de personajes, mitos y tradiciones, que habían prevalecido desde los embates de la barbarie y habían sobrevivido a través de los siglos por medio de glosas y malas interpretaciones, comenzaron a desaparecer rápidamente⁷¹.

La cultura que los españoles trajeron a estas tierras, que significativamente llamaron Nueva España, usó como vías de expresión

⁷¹ HIGHET, Gilbert, *op. cit.*, p. 36.

tanto la lengua latina, en el ámbito religioso, como la castellana, frecuentemente de manera simultánea, aunque ambas corrientes representaban dos cosas distintas; por una parte, a quienes consideraban que la perfección literaria se encontraba en la expresión latina clásica, y por otra a aquellos que elevaron las lenguas vulgares a la categoría literaria. Su uso tenía, sin duda, un matiz ideológico, de tal manera que en determinado momento, y hablando de manera muy generalizada, llegó a identificarse al castellano con la Reforma y al latín con la Contrarreforma⁷².

Así, algunos escritores novohispanos trataron de identificarse con el espíritu universal de los conquistadores, de tal modo que procuraban compartir con ellos las lenguas que les permitían acceder a la cultura y, a la vez, los dotaban de voz. El propio sistema educativo jesuítico así lo exigía, principalmente el de los religiosos, quienes utilizaron los textos clásicos como base de la enseñanza y la lengua latina como el mejor vehículo para ello; de tal manera que para el siglo XVII, época en que nuestro autor, Luis de Sandoval Zapata, vivió, estas obras se encontraban ya arraigadas en lo que podríamos llamar “planes de estudio” de la Universidad Real y Pontificia de México, así como en los diversos colegios que se encontraban a todo lo largo de la Nueva España.

⁷² OSORIO ROMERO, Ignacio, “*Jano o la literatura neolatina de México*” en Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, No. 17, México, UNAM, p. 13.

En el año de 1572 llegaron los jesuitas a la Nueva España, trayendo con ellos un nuevo método de enseñanza conocido como *mos romanus*, que colocaba la práctica por encima de la memorización. Para fines del siglo XVI, la lengua latina ya alimentaba los mecanismos verbales, tales como el uso de cultismos y del ablativo absoluto y la creación de neologismos, que enriquecieron el gongorismo, esto a la par de la modificación del método para adoptar el uso de la *ratio studiorum*⁷³.

Por lo anterior, podemos percatarnos de que fueron los jesuitas quienes, con sus colegios –San Pedro y San Pablo, San Miguel, San Bernardo y San Gregorio–, dirigen la mirada de los jóvenes estudiosos novohispanos hacia el mundo clásico; pues todos aquellos alumnos, que ya habían sido catequizados, sabían leer y escribir, y los que aspiraban al conocimiento, con la intención de obtener una profesión que exigiese cierta instrucción literaria, asistían a los colegios en los que se les enseñaba gramática, dialéctica y retórica (*trivium*), así como música, geometría, aritmética y astronomía (*quadrivium*). A partir de la fundación del colegio de San Pedro y San Pablo en 1574, el estudio de la cultura y lenguas clásicas cobró gran importancia, utilizándose para ello el sistema establecido por

⁷³ OSORIO ROMERO, Ignacio, *op. cit.*, p. 16 y ss.

Ignacio de Loyola, que ponía particular énfasis en la lectura e imitación de los autores grecolatinos⁷⁴.

Sin embargo, la relación que existe entre el mundo antiguo y nuestro mundo moderno no puede ser considerada solamente como una herencia o una supervivencia de la Antigüedad, pues debemos pensar no en una aceptación o rechazo de lo antiguo, sino en una fusión total y consciente de dos mundos que se retroalimentan y se complementan⁷⁵.

Dicho lo anterior, resulta conveniente abordar el tema de la traducción y también ahondar en el tema de la emulación y la imitación.

⁷⁴ ROJAS ÁLVAREZ, Lourdes, "Cultura clásica en José de Villeras y Roel", en Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, No. 17, México, UNAM, 1983, p. 272.

⁷⁵ CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media Latina*, México, FCE, 1998, p. 39.

2.1 Traducción, *imitatio* y *aemulatio*

La influencia clásica llega a la literatura principalmente a través de tres vías: la traducción, la *imitatio* y la *aemulatio*, –entendiendo la *imitatio* como la imitación de un modelo y la *aemulatio* como una invención inspirada por ese modelo–. Tal vez la vía más natural fuese la traducción, que, aunque no produce grandes obras, con frecuencia contribuye a su creación, por lo que fue particularmente importante en el Renacimiento. Ciertamente es que ya los romanos se habían valido de ella para acercarse a las obras griegas e incorporarlas en su cultura de manera definitiva. Este acercamiento permitió que la propia literatura latina se viera enriquecida al beber de aquellas fuentes. De la misma manera, las literaturas del mundo occidental han recibido esta influencia, muchas veces a través de la traducción, pues las lenguas originales en que han sido escritas las obras, –en este caso latín y griego–, no siempre se encuentran al alcance de la mayoría de los lectores, sino que se encuentran al servicio sólo de algunos estudiosos muy especializados⁷⁶. A pesar de que las obras que Luis de Sandoval Zapata escribió en lengua latina no han llegado hasta nuestros días, cabe hacer una breve mención acerca del uso del latín para la creación literaria y, como una

⁷⁶ HIGHET, Gilbert, *op. cit.* p. 170 y ss.

consecuencia de ello, su traducción a las lenguas romances, pues este proceso siempre implica el enriquecimiento de las dos lenguas involucradas, aunque muchas veces el resultado de una traducción no refleje completamente el pensamiento del autor por encontrarse “contaminado” por el pensamiento del traductor. A pesar de las enormes carencias que podrían achacársele a la traducción como instrumento, ésta nos ha permitido, desde la antigüedad, conocer y comprender textos, ideas, historias invaluable, que de otra manera habrían quedado fuera de nuestro alcance. Dicho lo anterior, exploremos los terrenos de la *imitatio* y la *aemulatio*.

Ya desde el renacimiento, muchos admiradores de la literatura clásica seducidos por la belleza y la fuerza de las obras latinas y griegas, habían dado por hecho que nunca podrían ser realmente superadas y que los modernos debían contentarse con respetarlas, admirarlas y, a lo mucho, tomarlas como modelo. Sin embargo, también tuvo sus detractores, pues otros tantos se negaron a aceptar esta teoría como verdad absoluta y argumentaron que aquello no era posible, pues los antiguos eran paganos y la literatura renacentista, ya creada por autores cristianos, estaba inspirada por emociones más nobles y servía a propósitos más altos⁷⁷. No obstante lo anterior, es por todos sabido que la literatura clásica fue tomada como

⁷⁷ HICHET, Gilbert, *op. cit.* p. 413.

modelo y, después, cristianizada, para servir como vehículo de la evangelización, no sólo desde la conquista espiritual del Nuevo Mundo, sino desde mucho tiempo antes⁷⁸.

A este fenómeno literario se le conoce como *imitatio* y es el resultado activo de la lectura reiterada. aunque por sí sola es insuficiente, pues debe ser potenciada para poder sobrepasar al modelo, así, aunque no se logre superarlo, por lo menos se conseguirá imitar las cualidades del modelo⁷⁹. A pesar de que Platón condena a los poetas imitadores, por considerar que la imitación de la obra de arte se aleja doblemente del modelo ideal⁸⁰, Aristóteles, en su *Poética*, invita a la imitación de la naturaleza, a la representación del movimiento; define el argumento dramático como la imitación de una acción; a partir de Aristóteles se considera a la imitación o mimesis como origen de todas las artes; la mimesis poética se sirve del lenguaje para mostrar la realidad de la vida, pero no trata de hacerlo de un modo verdadero o científico, sino de lograr la verosimilitud.⁸¹

En cuanto a los autores latinos, la *imitatio* es considerada como el reconocimiento de las técnicas literarias por excelencia y, por tanto, el

⁷⁸ Véanse, por ejemplo, los *Dramas* de Rosvita de Gandersheim, en la edición de Andrés José Pociña López, Ediciones Akal, Madrid, 2003; en los que se observa, ya desde el siglo X, la cristianización de las obras de Terencio.

⁷⁹ LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, tomo II, p.431.

⁸⁰ PLATÓN, *La república*, X, 596 a-597 b.

⁸¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1448 a.

mejor medio de asegurar, fuera de todo plagio, una creación afortunada. Se le ha definido como un medio para retener las lecciones de los grandes autores clásicos sin separar la empresa literaria de un sentido de emulación, indispensable para la formación de una obra de calidad⁸².

Dentro del ámbito de la poesía, se mantiene la idea de que el poeta verdadero, aquél tocado por un talento especial, nace, pues su labor no es tanto inventar como encontrar, tomar sus temas de inspiración de la naturaleza y contentarse con lo que ésta le ofrece, ya que el único camino posible para llegar a la belleza es la verdad; de esta manera, resurge la cuestión sistemática de la estética clásica, que busca la relación entre lo particular y lo universal, la regla y el caso, a la que siempre se le ha reprochado que carezca de sentido por lo individual, al buscar toda verdad y belleza en lo general. El aprecio y el respeto por la literatura clásica impedían la creación de géneros completamente nuevos. Cada forma literaria que se encuentra en la literatura antigua ha empapado de una u otra manera las literaturas posteriores, y la barroca no es la excepción; esto no podía haber sido diferente, pues a lo largo de los siglos la *aemulatio et imitatio veterum* fungió como principio básico de la literatura; pues los autores del Barroco no sólo imitaron los modelos antiguos, sino que

⁸² DEMOUGIN, Jacques, *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, p. 754.

pretendieron, en lo posible, sobrepasarlos⁸³. Esto no significa ninguna limitación del genio, porque sólo así se defiende de la arbitrariedad y se eleva a la única forma posible de libertad artística; esta libertad no se refiere al contenido como tal, sino a su expresión y representación; pues es ahí donde puede manifestarse lo que se llama originalidad, es ahí en donde el artista puede mostrar su fuerza individual; y el artista genuino preferirá la expresión que supere a las demás en seguridad, fidelidad y claridad. Aunque no puede negarse que la imitación de los modelos antiguos ha llegado a producir en varias ocasiones un gran número de volúmenes pesados y aburridos; esto no es achacable a la imitación en sí, pues, en todo caso, será responsable de ello la falta de virtuosismo del autor⁸⁴. De todas estas reflexiones surge la idea de que el autor no habrá de buscar la novedad por sí misma, sino la que sirva a las exigencias de sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión, en medida no alcanzada todavía, pues un pensamiento nuevo no es aquel que nunca antes fue pensado, sino el que todo el mundo ha pensado, pero que alguien logra ser el primero en llevar a cabo⁸⁵.

⁸³ IJSEWIJN, Jozef, *Companion to neo-Latin Studies*, p. 262 y ss.

⁸⁴ IJSEWIJN, Jozef, *op. cit.*, p. 265.

⁸⁵ CASSIRER, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, cap. 7.

Hoy en día existe la tendencia a malentender la originalidad y comprenderla como la simple infracción de lo tradicional o la búsqueda de nuevos materiales para la expresión artística; sin embargo, en épocas anteriores se reconocía que el valor artístico de un asunto o tema meramente original era escaso, se comprendía más acertadamente la naturaleza de la creación literaria y por ello se daba una enorme importancia al concepto de *imitatio*, “[...] ningún autor se sentía inferior o falto de originalidad por emplear, adaptar y modificar temas e imágenes conservadas por la tradición y sancionadas por la antigüedad... Trabajar dentro de una tradición dada y adoptar sus artificios es perfectamente compatible con la capacidad emocional y el valor artístico⁸⁶.” Así, debemos entender que la originalidad sólo puede desplegarse como un enriquecimiento de la tradición y que una obra literaria nunca podrá surgir por un golpe de azar. No cabe duda que para el poeta, antiguo, renacentista, barroco o ilustrado, sería desastroso no tener en la memoria los versos de un maestro al que admirar e imitar, a un *auctor*, fundador de un género o virtuoso de un estilo con quien rivalizar en ingenio y talento. Por ello, se hace necesario advertir, como ya se ha dicho, que la antigüedad desconfía de la innovación absoluta, mas esto no condena la idea de un progreso

⁸⁶ WELLEK, R y A. Warren, *Teoría literaria*, p. 311 y s.

posible en todos los campos, sino que esta idea de progreso se piensa en términos de perfeccionamiento; en la literatura, el progreso de la inspiración y de la estilística se limita al perfeccionamiento de la armonía canónica de las formas; así, la obra literaria, en prosa o verso, se inscribe en el pensamiento antiguo como un momento en una creación continuada, que no aporta una novedad radical y que se enriquece mediante el cultivo meditado de un modelo, de un maestro.

Por lo anterior, debemos comprender que los antiguos entendían el placer estético de un modo completamente diferente a nosotros. El placer literario exige que se conciba la obra literaria como una imitación de lo que existe o de lo que debería existir, y es el reconocimiento, en la representación, del vínculo que se crea así entre real e ideal lo que suscita el aprecio del lector.

Asimismo, cuando la obra literaria imita a una obra bella, participa también de esta belleza inicial y puede incrementarla mediante los méritos de un arte superior; la imitación de una imitación lleva en sí misma la belleza mimética de su modelo y su propia belleza mimética⁸⁷. Una mala apreciación de la imitación y el papel que juega en la creación literaria puede conducir a la falsa idea de que aquellos autores que la utilizan no son

⁸⁷ *Cfr.* Notas 74 y 75

más que despreciables plagiarios; sin embargo, la imitación debería desembocar no en un burdo calco, sino en una invención sutil estimulada por el modelo. A esta disposición de espíritu se le llama *aemulatio*, que no implica una competencia mezquina, sino la ambición de conjugar la admiración por los maestros con la intención de superarlos; pues es común que cuando un poeta o un prosista imita es consciente de ello y habitualmente exhibe públicamente su modelo, a menos de que por obvio lo omita; solamente cumpliendo con tales condiciones puede admitirse el espíritu de la *aemulatio*, y si ésta resulta brillante, se le reconoce su mérito. Cabe señalar que la *aemulatio* de modelos en prosa es más difícil que la de modelos poéticos, pues ahí el modelo ha explotado ya todas las posibilidades del *bene dicere*, sin embargo, es justamente esta dificultad la que puede llegar a constituir un incentivo, pues la *aemulatio* con modelos literarios en prosa nos enseña a valorar las cualidades de los modelos no solamente por fuera, como podría ocurrir con una simple lectura, sino también por dentro, al trabajar activamente sobre los detalles en concurrencia con el autor⁸⁸.

⁸⁸ LAUSBERG, Heinrich, *op. cit.*, p. 409.

2.2 Autores, mitos, personajes, temas

Se ha mencionado con anterioridad que los autores clásicos sirvieron de libros de texto en las instituciones educativas novohispanas del siglo XVII, sin embargo, tal vez fuera pertinente hacer mención de aquellos autores que por una u otra razón llegaron a influir en las obras literarias que habrían de producirse en la Nueva España.

Siguiendo la idea de que Vicente Lanuchi fue quien organizó los programas de gramática, retórica y poética de los colegios jesuíticos⁸⁹, podemos tomar como referencia algunas de las obras incluidas en el ambicioso proyecto de ediciones, inconcluso, que apoyaría la enseñanza del latín. Entre otros autores encontramos a Catón, Cicerón, Virgilio, Ovidio y Marcial.

Después de Lanuchi encontramos a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII muchos otros preceptistas que alentaron el aprendizaje de la lengua latina y la preceptiva literaria, entre ellos encontramos al poeta y dramaturgo Bernardino de Llanos, quien, en su afán de dotar a los colegios con libros que contribuyeran a la *Ratio studiorum*, preparó la impresión de varias antologías que contenían textos seleccionados de Cicerón, César,

⁸⁹ OSORIO ROMERO, Ignacio, "Latín y Neolatín en México" en *La tradición Clásica en México*, p. 19.

Salustio, Curcio, Valerio Máximo, Esopo, Tito Livio, Virgilio, Catulo, Claudiano, Silio Itálico, Ovidio, Séneca, Terencio, Horacio, Tibulo, Propercio y Marcial⁹⁰.

Siendo el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, como ya se dijo en el capítulo anterior⁹¹, uno de los más importantes fundado por la Compañía, no es de extrañar que su biblioteca destacara también por su importante acervo; en él se encontraban diversas obras de autores clásicos, pero es particularmente importante mencionar a Séneca, de quien se encontraban diversas obras en la mencionada biblioteca⁹², mismas que fueron conocidas y explicadas en el Colegio y que por lo tanto colaboraron en la educación de varias generaciones de novohispanos que se formaron en ese colegio, tanto religiosos como seglares, entre los cuales se encuentra Don Luis de Sandoval Zapata.

La imitación de los antiguos se ha dado, a lo largo de la historia de la literatura, de diversas formas y por diversas vías. Tal vez una de las más interesantes fuera aquella que se refiere a los personajes, pues este recurso admite la adaptación y asimilación de todas las características imaginables en un personaje, para la creación de otro; de tal manera que no

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ *Cfr.* Nota 25.

⁹² VIVEROS Germán, *Obra senecana en Nueva España*, en *Jornadas Filológicas*, pp. 83-88.

es extraño ni poco deseable encontrar personajes que muestren “...las astucias de Ulises, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la prudencia de Catón...”, como con toda precisión nos hace notar Miguel de Cervantes⁹³. Estos héroes, siguiendo las ideas de Cervantes, no fueron descritos por Homero y Virgilio tal y como eran, sino como debían haber sido, para poder servir de ejemplo a las futuras generaciones.

El héroe representa un ideal humano como podría representarlo también un sabio o un santo. La idea del héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de hechos nobles, es decir, hacia los valores vitales puros, cuya virtud fundamental es la nobleza de cuerpo y alma, determinándose así la grandeza de su carácter.

Asimismo cabría decir que los personajes, heroicos o no, de la literatura clásica, no solamente llegan a las literaturas posteriores fragmentados de manera que podamos distinguir en los hermanos Ávila, de quienes habla Sandoval Zapata en su *Relación fúnebre...*, el afán salvador de Prometeo; sino que logran muchas veces aparecer como verdaderos protagonistas por derecho propio. Baste como ejemplo de ello mencionar

⁹³ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, I, 47.

que, nada más en el Barroco, encontramos una Fedra, una Medea y un Polifemo, por mencionar solamente a algunos.

Es posible, asimismo, encontrar menciones a los personajes clásicos de manera alegórica, particularmente en el Barroco, de tal modo que, al hablar de Marte, se está hablando en realidad de la guerra o de un muy aguerrido varón.

También resulta particularmente socorrido el hecho de retomar temas o episodios mitológicos como fuente para posteriores recreaciones. Este recurso se ha utilizado desde la edad media y pervive aun en nuestros días (sirvan como ejemplo los textos dramáticos *Fedra y otras griegas* de la escritora mexicana Ximena Escalante, cuyo título resulta de sobra sugerente y *Blod* de Lars Noren que retoma el mito de Edipo y lo recrea en el ámbito de las dictaduras latinoamericanas del siglo XX.).

Sin embargo, esta influencia se da en dos vertientes. Por una parte, como se ha dicho, el mito o episodio mitológico es retomado como tal adaptándolo a las necesidades de la obra literaria de que se trate, como sucede, por ejemplo, con el pasaje de la *Jerusalén liberada* de Tasso, en que Rinaldo recibe una armadura en la cual se ven las hazañas de sus antepasados (XVII, 66 y ss); esta idea está tomada de la *Eneida*, VIII, 626-

731, aunque ésta, a su vez, toma la idea de la *Iliada*, XVIII⁹⁴. Ejemplos como éste abundan a lo largo de la historia de la literatura. Pero también existe, por otra parte, la posibilidad de retomar esas ideas a través de la recreación y reinterpretación de dichos pasajes mitológicos, como se verá más adelante en el análisis de la obra de Luis de Sandoval Zapata.

⁹⁴ HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica I*, p.243.

3. Influencia clásica en la obra de Luis de Sandoval Zapata

En la antigüedad, los temas utilizados en las obras eran, en sí mismos, un modelo compuesto de normas establecidas por la costumbre y el uso, de tal manera que un determinado tema implicaba el uso de ciertas expresiones, figuras retóricas, fórmulas o ideas que, fieles a la *imitatio*, traían a la memoria el paradigma del cual había partido el autor. Siguiendo la tradición latina y debido a la rigidez de las normas de la imitación, los temas se convirtieron por sí mismos en verdaderos tópicos, mismos que posteriormente, ya en el medioevo, fueron recuperados y mezclados con temas de origen bíblico. Algunos de los tópicos más utilizados en el barroco son el virgiliano *tempus fugit*⁹⁵, el horaciano *carpe diem*⁹⁶, el bíblico *vanitas vanitatum*⁹⁷. Nuestro autor no es, ni mucho menos, la excepción, pues se deja llevar por varios de estos tópicos, de tal manera que, acerca de la obra de Sandoval Zapata, algún estudioso ha dicho:

“...envueltos en una penumbra que a ratos despide chispazos de luz, hay acelerados relojes, resplandecientes o mortecinos candiles, mustios velones, muertes naturalistas, difuntos dignos de mejor fama, flores inocentes, insectos encandilados,

⁹⁵ VIRGILIO, *Geórgicas*, 3, 2, 84.

⁹⁶ HORACIO, *Odas*, 1, 11, 8.

⁹⁷ *Eclesiastés*, 1, 2.

mariposas escarmentadas y pajarillos audaces que reiteran con nostalgia casi pagana el desencanto del *omnia transit*, en una poesía que a través de densas imágenes conceptistas da forma a las lecciones más barrocas de la literatura mexicana”⁹⁸.

La obra de Luis de Sandoval Zapata se encuentra plagada de detalles que nos remiten a la antigüedad y que, por ello, nos hacen reflexionar acerca de la formación académica del poeta, pues no deja de ser curioso el hecho de que, a pesar de haberse formado con los jesuitas, no haya obtenido ni siquiera el título de bachiller, y esto cobra cierta relevancia cuando observamos la riqueza de su obra en cuanto a erudición y conceptos filosóficos, pues de estos asuntos se ocupaban principalmente los religiosos; sin embargo, Sandoval Zapata, a pesar de no haberlo sido, se desenvuelve con soltura al abordar estos temas y desarrollar los tópicos propios de la literatura clásica, adaptándolos a su época y sus necesidades expresivas.

Luis de Sandoval Zapata ha sido considerado por varios estudiosos como *conceptista*⁹⁹, de tal manera que parece pertinente dar una breve explicación del término. Tanto el *conceptismo* como el *culteranismo* surgen como términos a principios del siglo XVII, para satisfacer la necesidad lingüística de distinguir las nuevas corrientes literarias que estaban dándose

⁹⁸ HERRERA, Arnulfo, *op. cit.*, p.16.

⁹⁹ OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 254; José Joaquín Blanco, *Esplendores y miserias de los criollos*, p.35.

en ese momento. Ambos términos tuvieron origen en sus homónimos latinos: *conceptus* y *cultus verborum*¹⁰⁰, lo cual no es de extrañarse si se considera que el humanismo se caracterizó por profesar admiración a las civilizaciones griega y latina. Para concluir con celeridad un tema que nos resulta secundario, diré que el término culteranismo ha sido aplicado a la poesía docta que recurre a la extrañeza del lenguaje para apartarse de la manera de hablar del vulgo.

Por otra parte, el *conceptismo* ha sido relacionado con la agudeza del ingenio¹⁰¹, pues es la agudeza el ornato de las ideas, de los conceptos; esto se logra jugando, no tanto con las palabras, sino con los conceptos que éstas expresan, de tal manera que le pertenecen al conceptismo figuras como el símil, la paradoja, la contraposición; así, podemos decir que el *conceptismo* consiste en la estética de la idea, misma que se sitúa en el plano del intelecto, no de los sentidos.

Puesto que algunos estudiosos han querido relacionar la obra de Sandoval Zapata con la de Quevedo, conviene decir que tanto el *conceptismo* como el estoicismo han estado ligados a la figura de Francisco de Quevedo, quien fuera entusiasta traductor y glosador de la obra de

¹⁰⁰ ALBERTE, Antonio, "Fijación del conceptismo en Séneca" en *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Jesús María García González y Andrés Pociña Pérez (eds.), p. 11.

¹⁰¹ Véase: *Gracián*, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1987.

Séneca y cuyos escritos mezclan el estoicismo y el cristianismo con un estilo y agudeza de pensamiento y una búsqueda de la expresión que no han sido jamás atenuados por el paso del tiempo; de ahí que haya tenido cabida la idea de que “en el *Panegírico a la paciencia* (sc. de Sandoval Zapata) no hay de Quevedo sino la idea de unir el estoicismo con el cristianismo –una ascesis intelectual pagana que a su modo se empalma con las sagradas escrituras y la teología–, lo que por lo demás era una inquietud generalizada en toda Europa”¹⁰². Sin embargo, como se verá más adelante, las fuentes de Sandoval no deben buscarse en Quevedo, sino directamente en Séneca, aunque, en efecto, tenga la legítima pretensión de mezclar la filosofía estoica con el cristianismo.

Ahora bien, en gran medida se puede pensar que es posible asociar el *conceptismo* con los criterios estético-literarios de Lucio Anneo Séneca, conocido como el Joven o el Filósofo, pues de cierta manera, al rechazar las ideas ciceronianas del ornato retórico de forma y pronunciarse a favor de la *res* –entendida como concepto–, Séneca asume la réplica estoica en contraposición a los criterios académicos ciceronianos y define como

¹⁰² BLANCO, José Joaquín, *op. cit.*, p.36.

incompatibles la filosofía y la elocuencia, *res y verba*, razón y sentimiento¹⁰³.

Segundo hijo de Séneca el viejo, Lucio Anneo nació alrededor del año 4 a. C. en Córdoba, España, pero muy pronto fue trasladado a Roma, en donde creció y se educó, estudiando retórica y filosofía. Tuvo una importante carrera política que al final, bajo el gobierno del emperador Nerón, le costó el exilio y la vida¹⁰⁴. En su tiempo fue un reputado orador y escritor, su obra es bastante voluminosa, pues además de las obras que conservamos se conocen títulos o fragmentos de tratados sobre geografía, historia natural y ética, por mencionar sólo algunos de sus temas. Conservamos sus *Tratados filosóficos*, sus *Epístolas*, sus siete libros sobre *Cuestiones naturales*, una pieza satírica conocida como *Apokolokyntosis* y sus nueve tragedias escritas a partir de temas griegos. Durante la Edad Media, su obra fue utilizada con fines didácticos, pues se llegó a pensar en esa época que Séneca pudiera haber sido cristiano, e incluso San Jerónimo y algunos otros consideraron la posibilidad de que Séneca hubiera sostenido correspondencia con San Pablo. Su obra fue estudiada por Petrarca y conocida por Chaucer, y ya en el Nuevo Mundo, parte de su obra fue

¹⁰³ ALBERTE, Antonio, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁰⁴ KENNEY, E. J. y W. v. Clausen (eds), *Historia de la literatura clásica. II Literatura latina*, p.926.

incluida en las antologías que preparó Bernardino de Llanos para dotar a los colegios novohispanos con libros que contribuyeran a la *Ratio Studiorum*.

La obra de Séneca ha contribuido, sin duda, no sólo al desarrollo de literaturas posteriores, sino a la proliferación de ideas filosóficas que han sido, en cierto sentido, determinantes para el florecimiento de corrientes filosóficas posteriores que han retomado y reinterpretado sus planteamientos, a tal grado que se ha llegado a pensar que “la potencia metafórica de Séneca dotará a la argumentación filosófica de una estética que ha podido ser calificada de barroca¹⁰⁵.”

La posibilidad de que Sandoval Zapata haya conocido la obra de Séneca y haya sido influenciado por ella es alta, pues, como se verá más adelante, sus ideas filosóficas son muy semejantes a las del estoico cordobés y aun sus recursos literarios no dejan de recordarnos, por momentos, tanto el estilo, como los conceptos senecanos.

¹⁰⁵ GAILLARD, Jacques, *Introducción a la literatura latina*, p. 22.

3.1 Prosa

De la obra en prosa escrita por Sandoval Zapata conservamos apenas un *Panegrico a la paciencia*, en cuyo *advertimiento* el propio autor nos da noticia de varias otras obras que tenía escritas y preparadas para su publicación, pero que por desgracia no han llegado hasta nuestros días.

En este *advertimiento* se mencionan obras escritas en lengua española tales como unas *Misceláneas castellanas* que contienen versos humanos y divinos, pero que por alguna razón que desconocemos el autor prefirió mencionar en el contexto de su obra en prosa. Nos enumera también un *Tiberio César Político*, la *Apología por la novedad*, cuyo título resulta sumamente sugerente; la *Información panegirica por Orígenes* y el *Epicteto cristiano*, cuyos títulos nos hacen pensar en la posible riqueza de tradición clásica que hubiéramos podido encontrar en estas obras, pues son dignos de considerar los dos personajes a quienes hacen referencia estos títulos.

Cronológicamente, refirámonos primero a Epicteto (c. 50- c. 120 d.C.), filósofo estoico, nacido esclavo, que fuera propiedad de Epafrodito, el secretario del emperador Nerón. Liberado por su dueño, dejó Roma cuando Domiciano desterró a los filósofos en el 89 d. C. y se trasladó al Épiro en Grecia, en donde vivió hasta su muerte. Arriano, uno de sus seguidores,

tomó cuidadosas notas de sus lecciones y las publicó más tarde en cuatro libros de *Diatribai* o *Discursos* y un *Encheiridion* o *Manual*; estos trabajos, que contienen desde anécdotas y conversaciones imaginarias hasta serios comentarios acerca de varios escritos estoicos, tuvieron mucha influencia no sólo en el emperador Marco Aurelio, sino que han sido importantes fuentes de inspiración tanto en la antigüedad como en los tiempos modernos. Algunas de sus enseñanzas hablan de un universo gobernado por una Providencia omnisapiente en el que todos los hombres son hermanos. Epicteto gustaba de enseñar a los humildes, pues pensaba que sólo aquellos que conocían sus propias miserias y debilidades podían beneficiarse de los filósofos¹⁰⁶.

El hecho de que Sandoval Zapata haya escrito una obra relacionada con este personaje, pone de manifiesto su interés por el estoicismo como corriente filosófica. Es probable que cuando nos encontráramos frente a su *Epicteto cristiano*, nos enfrentáramos a una reinterpretación de las doctrinas filosóficas estoicas, pues ahí en donde el estoico no es virtuoso para obrar bien, sino que obra bien para ser virtuoso, pues es su virtud lo único que debe importarle¹⁰⁷, al darle un cariz cristiano a estas ideas, sería forzosamente necesario replantearlas. Sin embargo, sus ideas relacionadas

¹⁰⁶ HORNBLOWER, Simon, *et al*, *The Oxford Classical Dictionary*, p. 532.

¹⁰⁷ RUSSELL, Bertrand, *Historia de la filosofía*, p. 231.

con el sometimiento a Dios, el amor hacia nuestros enemigos e, incluso, el desdeñar el placer, son ideas que de ninguna manera se apartan del pensamiento cristiano; de tal manera que esto pudiera marcarnos una pauta en relación con las tendencias filosóficas de Sandoval Zapata, pues, a juzgar por sus títulos, sus temas y sus obras, conoció y recogió las ideas de los principales pensadores estoicos —Zenón, Séneca, Epicteto y Marco Aurelio—adaptándolas a su contexto histórico y religioso.

Por su parte, Orígenes (184–254 d.C.) fue guía de la Escuela Cristiana de Alejandría y el primer gran estudioso entre los Padres griegos de la Iglesia. Una renunciación ascética marcó su carácter, a tal grado que Eusebio de Cesárea, padre de la historia eclesiástica, habla de una tradición según la cual Orígenes se sometió a la castración con el fin de liberarse totalmente de las molestias de la carne¹⁰⁸. Pionero en la crítica textual bíblica, escribió numerosos textos teológicos que en su mayoría se han perdido; sin embargo, en su época, “su obra fue portadora de una considerable influencia, aunque posteriormente sus ideas fueron tachadas de heréticas y condenadas por la Iglesia. Para interpretar la Biblia, Orígenes explota, del Platonismo, la división tripartita del cosmos en materia, alma y mente, confiriéndole a las escrituras tres niveles: el sentido histórico literal,

¹⁰⁸ ZOLLA, Elémire, *Los místicos de occidente I*, p. 280.

el significado moral y la interpretación espiritual. Su planteamiento acerca de que la bondad y el amor de Dios son incompatibles con la idea del castigo eterno fue retomado, a lo largo del siglo XVII, por algunos autores cristianos, al margen de la ortodoxia, como platonistas, místicos protestantes y anglicanos liberales¹⁰⁹.

Entre las obras que nos hablan de la vida y enseñanzas de Orígenes, se encuentra una escrita por Gregorio Taumaturgo que es un panegírico en agradecimiento a Orígenes por sus enseñanzas, en el cual el autor describe los métodos de instrucción de su maestro. Tal vez no sería descabellado pensar que esta obra pudiera haber servido de inspiración a Sandoval Zapata, para la composición de su *Información panegírica por Orígenes*.

El autor nos habla también de algunos opúsculos latinos como *De Magia*, *Examen vanitatis*, *Doctrinae Gentium et haereticorum*, así como las *Quaestiones Selectae*, de las cuales no podemos más que adivinar el contenido basándonos en sus títulos.

No deja de resultar curioso que en una época en que la labor filosófica estaba casi reservada a las órdenes religiosas, un "lego cortesano", como llama José Joaquín Blanco a Don Luis de Sandoval Zapata, se ocupara de temas relativos a la literatura ascética, filosófica y teológica,

¹⁰⁹ MC MANNERS, John, *The Oxford Illustrated history of Christianity*, p. 282.

pues no sólo carecía de grados eclesiásticos, tampoco obtuvo nunca un grado académico.

Ahora bien, habiendo explorado un poco lo que fue su obra filosófica y moral, escrita en prosa, analicemos con mayor detenimiento la única de estas obras que tenemos a nuestro alcance: el *Panegírico a la paciencia*.

3.1.1 *Panegírico a la paciencia*

Tal vez, lo más pertinente sea comenzar este apartado con una breve explicación. La palabra “panegírico” surge de la palabra griega *panegyris*, que algunos estudiosos han llegado a interpretar como “adoración comunitaria en un santuario”¹¹⁰.

Esta palabra griega se usaba para designar tanto los festivales locales como los panhelénicos, ya fueran anuales o no, pero que generalmente se llevaban a cabo durante el plenilunio. La mayor parte de estos festivales tenían lugar fuera de las ciudades y eran de un antiguo origen agrario, pero gradualmente fueron incluyendo competencias musicales, dramáticas y atléticas. En ciertas ocasiones el público era entretenido por el discurso festivo de algún orador; a esta clase de discurso se le conocía como panegírico; posteriormente, esta palabra adquirió el sentido de discurso de alabanza.

El panegírico es una composición del género lírico, que se hace, como ya se ha dicho, en alabanza o encomio de algo o alguien. El género como tal tiene su origen en la antigua Grecia, con el orador Isócrates, quien, siendo defensor del panhelenismo, compuso un panegírico que pretendía buscar la

¹¹⁰ HOWATSON, M. C., *The Oxford Companion to Classical literature*, p. 301.

unión de las ciudades-estado griegas bajo la hegemonía de Atenas y Esparta.

Los orígenes del panegírico latino deben buscarse en la antigua institución de la eulogía funeraria o *laudatio funebris*; así como en la costumbre según la cual los cónsules, al tomar posesión del cargo, agradecían al pueblo por su elección¹¹¹. Esta tradición latina fue alimentada tanto por los preceptos de Menandro el retórico, como por las obras escritas por Cicerón en alabanza de Pompeyo, *Pro lege Manilia*; y de César, *Pro Marcello*¹¹².

El *Panegírico a la paciencia, donde se libraron las flores estudiosamente escogidas para la vida espiritual en la erudición de las Divinas letras, Santos Padres e Intérpretes*, escrito por Luis de Sandoval Zapata en el año de 1645, está dedicado al tesorero de la iglesia Metropolitana, consultor y ordinario del Santo Oficio, juez provisor y vicario general del arzobispado, Don Pedro de Barrientos Lomelín; y fue impreso, con licencia, por la viuda de Bernardo Calderón. El tiraje publicado debe haber sido muy pequeño, pues fue hasta hace muy poco tiempo que pudo localizarse algún ejemplar.

¹¹¹ HORNBLOWER, Simon, *The Oxford classical dictionary*, p.1105.

¹¹² *Loc. cit.*

Al texto en sí le antecede un brevísimo prefacio llamado *A los que leen*, en el que se “disculpa” por escribir acerca de estos temas siendo tan joven, pues por esas fechas habrá tenido alrededor de veinticinco años de edad. Enseguida aparece el *Advertimiento* en el que Sandoval Zapata enumera las obras que tiene ya escritas y que han sido mencionadas en el punto anterior; también agradece a su censor, Fray Alonso Díaz Priego, y, volviendo a referirse a sus pocos años, hace alusión a Pico de la Mirándola¹¹³. Después encontramos la aprobación del mencionado Fray Alonso, fechada el 25 de septiembre del mismo año, y la licencia otorgada por Pedro Barrientos con fecha del 2 de octubre.

El licenciado Luis Becerra Tanco, doctísimo astrónomo, le dedica a nuestro autor un epigrama latino, escrito en 19 disticos elegiacos, en el cual alude metafóricamente a la lucha moral del hombre para vencer las pasiones, a los misterios de la naturaleza, al afán del filósofo por desentrañar estos misterios y, finalmente, retoma la idea de la lucha moral, entendiendo la paciencia como la virtud fundamental para alcanzar la sabiduría¹¹⁴. A continuación, encontramos la dedicatoria de Luis de Sandoval

¹¹³ Véase la excelente introducción que hace José Pascual Buxó a la edición de los textos de Sandoval Zapata.

¹¹⁴ *Idem*.

Zapata a Don Pedro Barrientos Lomelín, seguida, finalmente, de lo que constituye el texto del *Panegirico a la Paciencia*.

Puesto que aquí se ha dicho que Sandoval Zapata seguramente conoció y, al menos, trató de seguir los principios estoicos planteados por Séneca, no debe extrañarnos que su panegirico comience hablando, en su primera línea, de los estoicos y sus “dogmas varoniles de virtud”, entre los cuales se encuentra la paciencia. Sandoval plantea, a la usanza estoica, que las penas y los sufrimientos son la fuente de donde mana la sabiduría, pues la bienaventuranza es mala escuela y la paciencia debe ser la herramienta que nos ayude a soportar el sufrimiento.

En la línea 31 habla de las prédicas de San Pablo a los corintios¹¹⁵, en donde les habla de la castidad, el ayuno y la contención en general, y al hacerlo realiza cierta analogía entre las ideas de San Pablo y los principios estoicos; a partir de este punto, Sandoval Zapata comienza a desarrollar la idea del sufrimiento como camino de sabiduría y, por lo tanto, de salvación, a un grado tal que en la línea 35 plantea que Cristo, al ser en sí mismo la encarnación de la sabiduría, eligió el sufrimiento y el martirio.

Más adelante, en la línea 59 encontramos una referencia a Tertuliano, lo cual es muy interesante, si se considera que dicho personaje tuvo gran

¹¹⁵ SAN PABLO, *Corintios*, 1, VI, 12s; 1, VII, 8, 28, 32; 1, IX, 25s.

influencia en la teología cristiana de occidente. Tertuliano (c. 160-c. 240 d.C.) utilizó su brillante talento en los campos de la retórica, la abogacía y la ironía a favor de las facciones más rigurosas del cristianismo cartaginés. Escribió diversas obras dedicadas a defender al cristianismo de la sedición, el ateísmo y el paganismo, sosteniendo que el único camino a la salvación era el martirio. Se dedicó con devoción al estudio de las cuestiones éticas del cristianismo. En uno de sus trabajos, a saber *De anima*¹¹⁶, cita a los estoicos, con aprobación, como la confirmación, no la fuente, de sus creencias. Buscando una nueva era del espíritu, se unió a los montanistas, para, finalmente, separarse de éstos y formar su propia secta de tertulianistas, aún más rigurosa que la de aquéllos.

En varios pasajes de su *Panegrico*, Sandoval Zapata hace referencia a la idea de que las virtudes y, por lo tanto, la sabiduría se adquieren a través del sufrimiento y las penas, como por ejemplo en las líneas 101 a 105, en donde dice: "...el primer tributo de la luz de la vida es el padecer... si las lágrimas declaran la pena, son el aprendiz del alivio, para decir quizá que vive con el desconsuelo la gloria." Unas líneas más abajo reitera este concepto: "...de nada se hace la virtud como de la pena...".

¹¹⁶ TERTULLIANUS, *De anima*, VI, 7; XVII, 4; XXV, 2; XLIII, 2; XLVI, 11; LIV, 1.

A partir de la línea 124 comienza a hablar de Séneca y sus principios: “No es grande, dijo bien Séneca, la tiranía de los pesares, pues de tenerlos se suavizan...grande mal es el de las venturas, pues siendo iluminados peligros y tropiezos hermosos, enamoran con el halago para matar con la posesión. Las penas engendran con el hábito el gusto, a quien se sigue la eternidad para la gloria.”Estas frases de Sandoval Zapata bien podrían relacionarse con la siguiente idea senecana:

*Quemadmodum corpus in procliui retineri debet, aduersus ardua inPELLI, ita quaedam uirtutes in procliui sunt, quaedam cliuum subeunt. An dubium est quin escendat nitatur obluctetur patientia fortitudo perseuerantia et quaecumque alia duris opposita uirtus est et fortunam subigit?*¹¹⁷

Ahora bien, aunque Sandoval recoge algunos de los principios estoicos con mucho fervor, no por ello se aparta de las características propias de su condición y tiempo y los replantea desde una perspectiva cristiana: “Siempre nos quiere Dios buenos y por eso nos quiere tener peligrados.”¹¹⁸ Siguiendo esta misma línea de pensamiento, un poco más adelante habla de Adán y lo relaciona, de alguna manera, con la edad de oro

¹¹⁷ SENECA, De vita beata, XXV. 6. Así como hay que retener al cuerpo cuando se baja una cuesta e impulsarlo cuando se sube, así hay unas virtudes que bajan la pendiente y otras que la suben. ¿Qué duda hay de que ascienden, se esfuerzan y luchan la paciencia, la fortaleza, la perseverancia y todas las otras virtudes que se enfrentan a cosas duras y doman la fortuna? La traducción es de J. M. Gallegos Rocafull.

¹¹⁸ SANDOVAL ZAPATA, Luis, *Panegrico a la paciencia*, líneas 140-141.

del mito de las edades de Hesíodo, pues en la línea 142, Sandoval se refiere a Adán como “oro primitivo de gracia”, y después dice: “Plomo vil fue la sucesión de sus hijos”. De ninguna manera podríamos decir que el mito de las edades de Hesíodo haya sido copiado con todo detalle, pero sí podríamos inferir que se hace, nuevamente una recreación cristiana de una idea pagana.

Hesíodo (ca. 700 a. C.), uno de los más tempranos poetas griegos conocidos y que junto con Homero es representante de la poesía épica griega arcaica, en su obra *Los trabajos y los días*¹¹⁹ hace una descripción de este mito en el que se habla de las cinco edades del hombre: una primera de oro, en la que el hombre, mortal, vivía como los dioses, ajenos al dolor y al sufrimiento; a ésta le sucedió una estirpe de plata formada por hombres, cuya infancia duraba cien años, mas su adultez era breve y llena de sufrimientos a causa de la ignorancia y, puesto que estos hombres se negaban a rendir culto a los dioses, fueron destruidos. Vino después una edad de bronce dedicada por completo a la guerra, pero también fue destruida. Zeus creó entonces una estirpe divina de héroes semidioses, que antecedió en la tierra a nuestra estirpe, la del hierro.

¹¹⁹ HESÍODO, *Los trabajos y los días* vv. 106-202.

Así, podemos encontrar relación entre aquel Adán que habitaba el Paraíso terrenal en un estado de felicidad permanente con aquellos hombres de la edad de oro que vivían como los dioses. De manera un poco abrupta, Sandoval pasa directamente a lo que podríamos llamar estirpe de Plomo y que, si damos crédito a lo que se ha dicho, se relaciona directamente con la estirpe de hierro, que no es otra que la nuestra; Sandoval Zapata dice:

“Bien así todos los humanos, plomo vil que se fraguó en las sombras de la tierra de la culpa, para oro nacieron de la eternidad; si sabemos resolver el cuerpo con las calcinaciones de la pena, volveremos la forma caduca en inmortal sustancia de resplandores¹²⁰.”

De este modo se nos explica que para poder recuperar aquella calidad solamente existe un camino, el del sufrimiento.

Más adelante, en la línea 220, encontramos otra referencia de origen clásico. Sandoval Zapata insiste en el tema de las penas y comienza a preparar el terreno para hablarnos acerca de la culpa y el pecado, cuando nos regala, de pronto, una sentencia que casi podría haberse encontrado de forma literal en la fábula *La zorra y las uvas* de Esópo¹²¹: “Más fácil es desdeñar lo que consigues que alcanzar lo que deseas.” La inclusión de esta sentencia en el *Panegírico...* tal vez no obedezca más que a un afán por

¹²⁰ Línea 157 y ss.

¹²¹ AESOP, *The complete Fables*, p.71.

mostrar su erudición, sin embargo, nuevamente mezcla un asunto cristiano con un tema pagano y, así, lo recrea.

A Pitágoras, Eurifamo, Epicteto y Arriano les atribuye Sandoval Zapata, en la línea 228, el haber pensado que el hombre había sido criado por Dios para aprender la enseñanza del sufrimiento, confirmando así, en el pensamiento de los antiguos, la validez y el peso de sus propias ideas.

Algunas líneas más adelante, retoma Sandoval el asunto del Paraíso terrenal y crea una pequeña parábola, en la que cuenta la historia del pecado de Eva y la expulsión del Paraíso, para ejemplificar el hecho de que se aprende en la pena lo que no se aprendió en la dicha. Después, sentencia: “por la impaciencia pecas: causa primera de todos los delitos, océano o cauce turbulento de donde por la tierra de nuestros corazones despiertan a correr los cristales amargos de la culpa.” Aquí son introducidos dos de los principios fundamentales del cristianismo: el pecado y la culpa. Estos conceptos marcan ya la franca tendencia a cristianizar las ideas que de los estoicos retoma Sandoval Zapata.

A partir de la línea 381, Sandoval Zapata empieza a plantear sus ideas sobre la muerte y en cierto punto indica que: “Ha habido batalla estudiantina si la vida sea más trabajoso mal que la muerte. Yo siempre me incliné a que la vida se alzó con las penas; la muerte dura menos, tanto que a una ambición alentada de penar siempre fue plaza corta para merecer, para tolerar los

golpes últimos del morirse.” Esta apreciación de la muerte es algo que Sandoval Zapata retoma constantemente a lo largo de su obra y que, como se verá con mayor detenimiento en el apartado dedicado a sus sonetos, tiene su origen en la interpretación que de la muerte hace el propio Sandoval a partir de las ideas de Séneca.

Inmediatamente después, nuestro poeta-filósofo habla de los sacramentos¹²²; especialmente se interesa por el matrimonio y sus tribulaciones, las cuales, explicadas por San Pablo¹²³ a través de la pluma de Sandoval, deben acercarnos al celibato. Considerando al celibato como una forma de contención, podremos relacionar las ideas de Sandoval, puestas en boca de San Pablo, con las ideas estoicas senecanas.

Para ejemplificar la relación existente entre el delito, el padecer y el pecado, Sandoval recurre al pasaje bíblico que relata la historia de Sansón y Dalila; con esta narración pretende demostrar que el hecho de cometer un delito implica en sí mismo un sufrimiento, de tal modo que, si no fuera porque la maldad es un pecado, delinquir pudiera considerarse incluso un mérito. Aparentemente, ésta es la muy barroca manera que tiene Sandoval Zapata de decirnos que en el pecado se lleva la penitencia y que, al estar conscientes de este hecho en el momento de pecar, estamos también

¹²² Línea 428.

¹²³ SAN PABLO, *Corintios*, 1, VII.

dispuestos a padecer el castigo que tal acción nos acarreará. Este planteamiento conlleva una idea por demás estoica, pues estaríamos hablando, en última instancia, de un sufrimiento voluntario.

Concluye el *Panegírico* con el planteamiento de que, si consideramos la vida de Cristo como un paradigma en el que "parece que el objeto fue penar y lo accesorio vivir", será la paciencia para soportar las penas lo que nos acercará a lo divino.

La inquietud que Sandoval Zapata manifiesta por relacionar el estoicismo con el cristianismo va más allá de la simple revoltura, pues pretende cimentar sus ideas cristianas a partir del pensamiento estoico que, aunque pagano, comparte muchos de sus principios con la esencia cristiana. Esta recreación filosófica en la que el estoicismo inunda el pensamiento cristiano nos permite ver con mayor claridad cómo una idea o un concepto originado en la antigüedad clásica logra, al ser recreado, conquistar un lugar importante dentro de la ideología cristiana de la época de nuestro autor.

3.2 Verso

Ocupémonos ahora de la faceta poética de nuestro autor. En cuanto a la obra versificada de Luis de Sandoval Zapata, como ya se dijo en la nota bio-bibliográfica, tenemos conocimiento de la composición de tres autos sacramentales: *El gentil hombre de Dios*, *Los triunfos de Jesús sacramentado* y *Perseo*, así como la comedia *Lo que es ser predestinado*, obras de las que sólo conocemos el título; de otras dos comedias conocemos solamente el tema: una sobre la ilustre Virgen y otra sobre Santa Tecla.

Sandoval Zapata se nos muestra como un poeta prolífico, pues conservamos de su pluma veintinueve sonetos de diversos temas entre los que destacan la muerte, el tiempo, el amor y lo efímero de la vida; conservamos también un soneto guadalupano, otro a María Inmaculada, otro a Francisco Corchero Carreño y otro más al arzobispo Feliciano de Vega; se le conocen dos décimas dedicadas a éste último y una más dedicada al anterior; así mismo, se conservan dos romances: uno dedicado a María Inmaculada y el otro a la trágica muerte de los hermanos Ávila.

En este apartado comenzaremos por analizar el romance conocido como la *Relación fúnebre*, que se ocupa de la injusta muerte de los

hermanos Ávila; en seguida se analizarán los 29 sonetos, para finalizar con el soneto guadalupano.

3.2.1 *Relación fúnebre*

La 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, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566. Escribióla Don Luis de Sandoval Zapata. es un romance que narra la ejecución de quienes según Niceto de Zamacois debieron llamarse Alonso de Ávila Alvarado y Gil González de Ávila¹²⁴, que encabezaron un movimiento que pretendía desembarazarse del yugo español. Tal vez, para la mejor comprensión e interpretación del poema fuera pertinente, antes de comenzar el análisis literario del mismo, hacer algunas consideraciones históricas que pueden resultar oportunas.

La lucha más importante en contra del derecho real a imponer su jurisdicción tuvo lugar casi medio siglo después de la caída de Tenochtitlán. La política de la Corona, impuesta a través de la administración virreinal, fue limitando de manera progresiva la influencia de los colonos españoles. En su calidad de árbitro político, la monarquía se interpuso cada vez más entre los peninsulares y los indios, usurpando lo que los europeos reclamaban como derecho propio. Las limitaciones a las encomiendas, al

¹²⁴ Véase de este autor la *Historia de México desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, en su tomo V, pp. 745-759.

igual que otros intentos por tratar de equilibrar la jurisdicción real, crearon un grupo de colonos resentidos, amargados y con una situación económica incierta. Su frustración los llevó a conspirar para instaurar un reino semifeudal independiente. La llegada de Martín Cortés en 1563, hijo del conquistador y su legítimo heredero, representó la oportunidad de los traidores. El segundo marqués del Valle de Oaxaca se convirtió en el héroe simbólico de los inconformes hijos de los conquistadores. Sin embargo, el haber heredado el apellido del conquistador de México, no bastaba para transformar a un pretencioso aristócrata inmaduro en un líder. La posibilidad de una traición se vio alimentada tanto por las disputas internas como por la abierta división dentro del gobierno virreinal a la muerte del virrey Luis de Velasco, el viejo. Para aumentar la confusión, un visitador real enviado a investigar sólo agravó las desavenencias.

La conspiración encabezada por Alonso y Gil González de Ávila, herederos de un conquistador-encomendero, preconizaba un golpe de Estado inmediato seguido de la proclamación de Martín Cortés como rey, quien sería legitimado por un parlamento de notables; a pesar de que el mismo Cortés vacilaba, los conspiradores tenían confianza en que los acontecimientos lo arrastrarían consigo. En el último momento, la enfermedad de uno de los conspiradores arruinó el plan. Insegura de su poder, la Audiencia permaneció paralizada hasta que la indecisión de Cortés

se hizo evidente y entonces hizo arrestar al joven marqués. Más tarde fueron capturados los dos principales instigadores, los hermanos Ávila, a quienes se juzgó por alta traición, siendo posteriormente decapitados, lo cual causó enorme pánico entre los involucrados, disolviéndose así la conjura. Cortés fue enviado de regreso a España por órdenes del nuevo virrey.

Felipe II, informado de estos hechos, comisionó a Alonso de Muñoz para que aplastara todo vestigio de traición. Investido con un enorme poder, Muñoz implantó un régimen de terror, haciendo arrestar y ejecutar a todos los sospechosos de complicidad, extirpando así las ambiciones políticas feudales de la Nueva España¹²⁵.

Lo anterior muestra los hechos históricos sin más, sin embargo, algunos estudiosos del tema¹²⁶ han considerado la posibilidad de que Sandoval haya retomado el tema de la muerte de los hermanos Ávila, no de manera gratuita, pues resultaría poco inteligente por parte del autor molestar a las autoridades novohispanas trayendo a colación acontecimientos que el propio gobierno consideraría más prudente mantener

¹²⁵ RODRIGUEZ O., Jaime E. y Colin M. MacLachlan, *op. cit.*, p. 111-112.

¹²⁶ En específico, me refiero tanto a Enrique Serna, quien en su tesis de licenciatura hace varias conjeturas que no carecen de fundamento histórico y es por eso que aquí se les menciona; como a José Joaquín Blanco que explora, en las páginas que le dedica a Sandoval en su libro *Esplendores y miserias de los criollos*, la posibilidad de relacionar estos hechos con los molinos criollos de 1624 y 1651

en el olvido (tan se encontraban estos hechos en el olvido, que Sandoval cometió varios errores a la hora de recordarlos, pues los Ávila no eran amigos de Pedro Cortés, sino de su padre, Martín; el oidor Puga no tuvo parte en este asunto, pues fue destituido un año antes de que los acontecimientos tuvieran lugar y, finalmente, los Ávila no fueron exculpados por el Concejo de Indias), sino tratando de relacionar el conflicto político que culminó con la muerte de los Ávila con el conflicto que se suscitó entre el hijo del Conde de Baños, virrey de la Nueva España, Don Pedro de Leyva, y el Conde de Santiago de Calimaya, Don Fernando de Altamirano y Velasco; pues en tiempos de Luis de Sandoval Zapata no hubo un acontecimiento que causara mayor furia e indignación entre los criollos.

No sabemos a ciencia cierta cuáles hayan podido ser las causas que despertaron en Don Pedro una gran animadversión hacia Don Fernando, pero podría tal vez pensarse que el hijo del virrey no se sintió ni cómodo ni satisfecho con el despliegue de lujo y riqueza que caracterizaba al Conde, pues siendo éste criollo y aquél peninsular, consideraría el último que el Conde no tenía ningún derecho a pasearse por las calles de Nueva España con tal pompa y gallardía siendo un personaje tan menor. Lo cierto es que, sea cual haya sido la causa que desató este conflicto, el virreinato del Marqués de Leyva y Conde de Baños (1660-1664) se vio marcado por

constantemente conflictos entre criollos y peninsulares, a tal grado que se ha hablado incluso de un incipiente criollismo¹²⁷.

La *Relación fúnebre...* muestra la continuidad del resentimiento entre los descendientes de los conquistadores contra la política española encaminada a disminuir o eliminar sus minúsculos privilegios, acentuando la brutalidad y la arbitrariedad de la justicia española a la que los novohispanos se encontraban sujetos. El poema encomia y ensalza a los descendientes de los conquistadores y señala su injusto y alevoso fin, insistiendo en la brutalidad, insolencia y prepotencia de los funcionarios españoles.

Cabría mencionar también el hecho de que este tipo de analogía literaria no es, ni mucho menos, una innovación, pues hay que recordar que ya desde tiempos de Aristófanes -cuya obra *Las Ranas* expresa literariamente el acontecer político de su tiempo, así como el sentir del pueblo en relación con estos hechos-, se utilizaba este tipo de literatura propagandística que pretende, de cierta manera, expresar el sentir popular; tal es, también, el caso de la *Medea* de Séneca, pues en ella el autor pretende denunciar la indignante proliferación de filtros amorosos,

¹²⁷ SERNA, Enrique, *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*, p. 19 y ss.

talismanes y amuletos que, gracias a la irreflexiva mentalidad popular, encontró un inesperado auge en la época del cordobés¹²⁸.

Dicho lo anterior, sería oportuno comenzar el análisis de la *Relación fúnebre*. En primer lugar, cabe decir que el romance es una composición estrófica típicamente española, en general octosilaba, de género épico, aunque a veces haya de género lírico: con rima asonante o parcial en los versos pares, y sueltos los impares. En cuanto a sus temas, hubo cierta predilección por el histórico, aunque también se encuentran composiciones de este tipo con tema novelesco o religioso. El hecho de que los romances fueran en general escritos en versos octosílabos no es casual, pues es éste el más importante de los versos de arte menor y por ser el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a la lengua española¹²⁹. En sus orígenes, a fines del siglo XIV, los romances formaban parte del repertorio juglaresco. Eran composiciones frecuentemente anónimas y de transmisión oral, por lo que los contenidos solían variar de un individuo a otro. A partir del siglo XV comenzaron a difundirse como manuscritos y a veces de forma impresa. A través del tiempo, se ha pensado que estas composiciones pudieran haber tenido su origen en los cantares de gesta, y éstos, a su vez, tuvieron su origen en la epopeya, siendo esta última una composición versificada del

¹²⁸ VIVEROS, Germán en su introducción a las *Tragedias* de Séneca, p. XXI.

¹²⁹ QUILIS, Antonio, *Métrica española*, p. 65.

género épico, que engloba algunas de las manifestaciones literarias más antiguas. Estas narraciones se servían de algunas fórmulas fijas, como el epíteto, la escena o el discurso¹³⁰. Las características del romance popular incluyen fragmentarismo, a veces diálogos, reiteraciones, componentes líricos, fórmulas juglarescas, alternancias verbales por exigencia de la rima, abundancia de verbos y escasez de sustantivos, así como moderación en el uso de adjetivos, tendencia a expresar ideas completas en un octonario, es decir en dos octosílabos, sencillez sintáctica, espontaneidad, elegancia y dinamismo.

El romance *Relación Fúnebre* consta de 368 versos octosílabos, de rima asonante en é-a; aunque cumple con casi todas las características del romance tradicional, carece de fragmentarismo, pues la narración de la historia llega hasta el final, sin dejarnos en suspenso; se encuentra en él un uso balanceado de sustantivos, adjetivos y verbos, lo cual le confiere una gran riqueza tanto poética, como semántica. Cabe aclarar que para la realización de este análisis se ha utilizado la edición de José Pascual Buxó, basada en el manuscrito original.

A lo largo del poema encontramos numerosas referencias clásicas. En primer lugar, salta a la vista que el poema comience con una invocación a la

¹³⁰ LESKY Albin, *Historia de la literatura griega*, p. 85 y ss.

musa (1-20 vv), en este caso Melpómene, a quien tradicionalmente se relaciona con la tragedia, lo cual nos anuncia, de manera bastante clara, cual será el tono del romance; de tal modo que cuando Sandoval dice:

Tú, Melpómene, sagrada,
que presides en la esfera
de los cristales del Pindo
al coturno y la tragedia;

podemos observar varias referencias clásicas, que acusan, por lo menos, un conocimiento amplio del mundo antiguo.

En el primer verso encontramos, como ya se dijo, la invocación a la musa, que sigue la tradición homérica y, por supuesto, virgiliana de comenzar una narración heroica pidiendo a la musa que inspire al poeta los versos que servirán para cantar las hazañas de algún héroe; baste recordar el primer verso de la *Iliada* :

La cólera, canta, diosa, del Périda Aquileo¹³¹,

con el cual ya nos ha sido anunciada la temática del poema completo. A Sandoval le ha llevado apenas unos cuantos versos más para hacernos el mismo anuncio, de manera que los primeros veinte versos del romance están dedicados exclusivamente a la musa. Ahora bien, podríamos también pensar que la senecana *Medea*, utiliza este mismo recurso, al haber bebido

¹³¹ HOMERO, *Iliada*, I, I, versión de Rubén Bonifaz Nuño.

de las mismas fuentes, sin embargo, en este caso se trata de una variación, pues Medea, más que invocar a las musas, convoca a las diosas para que le ayuden a llevar a cabo su venganza (1-18 vv), pero no por ello deja de ser interesante la comparación, pues el primero de estos versos dice:

Dioses conyugales, y tú Lucina de nupcial tálamo guardiana¹³²;

De la misma manera que Medea interpela directamente a la diosa Juno en su advocación de diosa protectora de los partos, así también Sandoval se dirige a la musa Melpómene por su nombre. Cada una de estas invocaciones corresponde perfectamente al personaje a quien están dirigidas, pues así como Medea apela a Juno para que le ayude en su venganza por ser la diosa protectora de las mujeres en general y particularmente de las casadas legítimamente como es el caso de la que invoca; del mismo modo Sandoval Zapata invoca a la musa Melpómene para que le ayude a cantar la tragedia de los hermanos Ávila por ser ésta la musa dedicada a la tragedia.

Regresando a los primeros cuatro versos del romance; la referencia al Pindo pudiera tener relación con el oráculo de Dódona dedicado a Zeus, que se encontraba en estas montañas en la región de Épiro, en Grecia, y que es considerado como el más antiguo oráculo consagrado a este dios¹³³. Tal vez Sandoval relacione a Melpómene con este oráculo porque ahí mismo se

¹³² SENECA, *Tragedias*, versión de Germán Viveros, p. 118.

¹³³ MORKOT, Robert, *Historical Atlas of ancient Greece*. p. 44.

veneraba, como diosa consorte de Zeus, a Dione, a quien en el siglo V a. C. se le consideró dentro del círculo de los seguidores de Dioniso, dios patrono del teatro¹³⁴. Asimismo, podríamos pensar que los “cristales” pudieran referirse a las artes adivinatorias que tenían lugar en aquel sitio.

Por otra parte, “coturno” es un tipo de bota de piel suave y delgada suela que, anudada con cintas, llegaba hasta la altura de la espinilla, cuya punta se doblaba un poco hacia arriba, un poco a la usanza de las babuchas árabes; este tipo de calzado lo utilizaban los actores que representaban personajes heroicos en la tragedia griega; por lo tanto se convirtió en el símbolo de la alta tragedia¹³⁵; de ahí que nuestro poeta haga referencia a este tipo de calzado.

A partir del verso 21 el poeta comienza a explicar el tema que tratará el poema, dicha explicación se extiende hasta el verso 49, no sin antes hacer referencia al rey de España y a los ejércitos que conquistaron para éste América, en los versos 28 y 29, de una manera muy característica del Barroco:

al más católico César
donde tanto español Marte...

¹³⁴ HORNBLLOWER, Simon, *et al*, *The Oxford Classical Dictionary*, p. 476.

¹³⁵ HOWATSON, M. C. *The Oxford companion to classical literature*, p. 158.

Estas mismas referencias alegóricas se encuentran frecuentemente a lo largo de todo el poema.

Sin embargo, el poeta no puede sustraerse a su contexto católico y en los versos 175 y siguientes compara el recorrido que realizan los hermanos Ávila para llegar al cadalso con el camino recorrido por Jesús para llegar al lugar donde habrían de crucificarlo en el monte Calvario:

Ya los doctos confesores
les intiman penitencia
y a un Cristo crucificado,
que entre lluvias tan sangrientas
es la nube del amor
que desató rojas perlas,
piden perdón de sus culpas.

No deben extrañarnos estas aparentes revolturas, pues no debemos olvidar que una de las formas de la tradición clásica —tal vez la más socorrida durante el periodo barroco— es la recreación y la reinterpretación de los mitos, los personajes y las circunstancias históricas de la antigüedad. En el caso de Sandoval Zapata podríamos decir que se vale de innumerables recursos, ya sean retóricos, históricos, estructurales o literarios, para tratar de darle a su *Romance* la solemnidad que requiere para poder describir estos hechos con un tono casi trágico.

Dentro del contexto de la reinterpretación de los mitos, resulta interesante valorar el papel que pudiera desempeñar la figura de Prometeo

en esta relación entre Cristo y los hermanos Ávila. Prometeo, hijo de un titán y una oceánide, es el bienhechor de la humanidad y por amor a ella se atrevió a engañar a Zeus en dos ocasiones; como consecuencia de esto fue castigado por Zeus, quien lo encadenó a una roca y lo condenó a que su hígado, que se regeneraba constantemente, fuera devorado por un águila eternamente. La primera vez que Prometeo engañó a Zeus, lo hizo para dar a los hombres lo mejor de los despojos de un buey sacrificado en Mecone; Zeus, molesto por su artimaña decidió no volver a enviarle fuego a los hombres; Prometeo se robó el fuego y lo devolvió a la humanidad.

La idea de que el fuego representa no sólo el calor y la luz, en el más estricto sentido, sino también el conocimiento, la libertad y la civilización, no es en absoluto descabellada; de tal manera que nos remite inmediatamente a la figura de Cristo, quien, como Prometeo, se sacrificó por amor a la humanidad y tuvo que soportar terribles tormentos para darle la salvación al hombre. Así mismo, los hermanos Ávila encarnan esta misma idea, pues al tratar de romper el yugo que sometía a la Nueva España, por amor a su Patria, fueron víctimas de una muerte espantosa como resultado de su rebelión en contra de la autoridad. Si tomamos a Zeus como figura de autoridad indiscutible y de la misma manera consideramos al gobierno virreinal en Nueva España, encontramos una imagen muy poderosa en la que los hermanos Ávila, castigados por su desacato a la autoridad,

representan a un Cristo-Prometeo portador de la salvación, el fuego, la luz y, por lo tanto, el conocimiento, la libertad y la civilización. Esta analogía permite al poeta transmitir un mensaje mucho más completo apelando al conocimiento de un concepto que podríamos, hasta cierto punto, catalogar como del dominio público.

Por otro lado, en cuanto a recursos retóricos de la tradición clásica, encontramos, por ejemplo, en los versos 74, 75 y 76, un tricolon anafórico:

a la pasión que gobierna,
a la envidia que os acusa,
a lo ciego que os procesa,

Este tipo de estructura fue muy socorrido en la antigüedad y se empleó sobre todo para crear un énfasis en los discursos políticos; por ejemplo, Cicerón en sus *Verrinas*¹³⁶, utiliza este recurso para poner de manifiesto los crímenes de Cayo Verres:

“Quod auri, quod argenti, quod ornamentorum in meis
urbibus...”¹³⁷

Esto nos hace pensar que tal vez no sea casual que Sandoval Zapata se haya valido de ello para enfatizar él mismo el contenido político de su poema.

¹³⁶ Conjunto de siete discursos que Cicerón escribió contra el pretor de Sicilia, Cayo Verres, acusado, por los sicilianos, de haberse enriquecido a costa del erario público, de mal gobierno y malversación.

¹³⁷ “Todo el oro, toda la plata, todos los ornatos que había en mis ciudades...” CICERÓN, *Verrinas*, *Actio prima*, V, 19.

Algunos versos más adelante (182-208 vv.), se describe la ejecución de los hermanos Ávila de manera particularmente macabra y explícita, lo cual podría remontarnos a la *Medea* de Séneca (967-1027 vv.), pues en ambos casos puede apreciarse la angustia y desesperación de quien es testigo de la muerte de un hermano, sabiendo que es su propia muerte la que se aproxima. Nos dice Sandoval:

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
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 alevés golpes
el otro hermano se queja
de mirar que en un cadáver
aún dure la rabia fiera.
Después de estar ya difunto
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 el caso de *Medea*, ésta mata a sus hijos para vengarse de Jasón, su esposo, que la ha abandonado para irse con otra mujer. La inocencia de los hijos de Medea en este asunto es total, sobre todo si pensamos que se trata de dos niños, que a pesar de no tener un solo diálogo en toda la tragedia, enriquecen enormemente la carga emotiva de la misma, pues permanecen al lado de su madre mientras ésta amenaza a Jasón con matarlos. A través de un largo parlamento vemos cómo Medea mata a uno de los hijos en presencia del otro, y sólo podemos imaginarnos el horror y el miedo que esto pueda provocar en el que aún vive, sabiendo que, como en el caso de los hermanos Ávila, su turno se acerca para ser víctima de la injusticia por mano de quien representa, en ambos casos, una vez más, la autoridad.

El poema continúa con una serie de lamentaciones y concluye con la equivocada idea de que al final los hermanos Ávila fueron exculpados, y hace un exhorto a que, después de que han recibido la justicia real, reciban también la justicia divina. Sin embargo, como ya se dijo al inicio de este

apartado, esta información es errónea, pues los Ávila nunca fueron exculpados del delito de traición.

Considerando todo lo anteriormente dicho, es relativamente fácil palpar la magnitud de la influencia clásica en este romance de Luis de Sandoval Zapata, pues, a pesar de la concisión del análisis, abundan los ejemplos que de una u otra manera testifican el hecho; de manera que, tal vez, sea prudente continuar con el análisis y adentrarnos en los sonetos.

3.2.2 Los 29 sonetos

El soneto es una composición lírica de origen italiano. En la métrica castellana sustituyó a la copla de arte mayor; en España sentó sus bases en la obra de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, en el siglo XVI. Un soneto clásico consta de catorce versos endecasílabos consonantes, los ocho primeros formando dos cuartetos y los seis restantes dos tercetos, pudiendo variar las combinaciones de sus rimas. Desde su creación, poetas de todos los tiempos han rivalizado en la construcción de sus sonetos; prueba de ello es que ya en el siglo de oro español pusieron a prueba su ingenio autores como Herrera, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón, por mencionar sólo a algunos. Algunos de estos autores incluso los incorporaron a sus creaciones dramáticas con fines líricos, introduciendo diversos artificios en el soneto con el fin de enriquecerlo.

El propio Fernando de Herrera decía que era el soneto la composición de mayor artificio y hermosura de las lenguas italiana y española; así mismo, consideraba que el soneto era la forma poética que se utilizaba en lugar de epigramas y odas griegas y latinas¹³⁸.

¹³⁸ Esta idea la recoge Bernardo Gicovate en *El soneto en la poesía hispánica*, p. 72, citando las *Anotaciones* del propio Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso de la Vega, en donde, con cierta perspectiva neoplatónica, define las cuatro cualidades de la obra poética, a saber, gracia, claridad, gravedad y honestidad.

Desde finales del siglo XVI y hasta bien entrado el XVII, dentro de la literatura española, el soneto se vuelve una composición tan popular que lo encontramos entremetido en comedias y en novelas, pero después de Garcilaso de la Vega adquiere extrema agilidad temática y una difusión mucho más amplia. Por otro lado, ya desde los primeros años de la colonización en América, comienzan a aparecer en las ciudades americanas tanto poetas peninsulares arraigados a esas tierras, como sonetistas nativos que llegarán a cultivar el género con gran maestría.

La enorme abundancia de versificadores en la Nueva España no debe cerrarnos los ojos a la existencia de importantes valores poéticos y culturales que nos allanan el camino para comprender mejor la realidad histórica y que, por otro lado, también servirán de guía a otros poetas. Tal es el caso de nuestro autor, Don Luis de Sandoval Zapata, quien, a pesar de no haber visto publicados sus sonetos en vida, compuso algunos de los versos más exquisitos de la poesía novohispana, haciendo magistral uso del recurso retórico de la sinestesia¹³⁹. Parece imposible lograr un conjunto de impresiones sensoriales más variadas, en las que ya no sólo participan el sentido de la vista y el sentido del oído, sino también el tacto, el gusto y el olfato, posibilitando al autor de la capacidad de extraer mayores

¹³⁹ GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica*, p. 120.

sensaciones de una idea; tal es el caso de su soneto número veintiséis en cuyo primer cuarteto habla de una “luz olorosa”.

A pesar de que el soneto puede tener variadas combinaciones de rima, Sandoval Zapata se mantiene constante en estos veintinueve sonetos, pues todos presentan la estructura ABBA ABBA CDE CDE.

Como ya se vio, en el análisis de la *Relación fúnebre*, la influencia del estoico Séneca en literaturas posteriores es innegable; particularmente en los sonetos compuestos por el autor objeto de este estudio podemos observar que su concepción de la muerte se acerca bastante a los términos expresados por Séneca, tanto en sus tratados filosóficos como en sus tratados morales: para Séneca la muerte significa un mal muy menor y completamente necesario; pregona el desapego a las cosas materiales como única vía para llegar preparado a ese momento que no debe ser temido por nadie:

“Non exiguum temporis habemus, sed multum perdimus. Satis longa vita et in maximarum rerum consummationem larga data est, si tota bene collocaretur; sed ubi per luxum ac negligentiam diffluit, ubi nulli banæ rei impenditur, ultima demum necessitate cogente quam ire non intelleximus transisse sentimus”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ SENECA, *Dialogorum libri duodecim*, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, 1977. *De brevitate vitae*, 1, 3. “No tenemos poco tiempo, sino que perdemos mucho. Bastante larga es la vida que se nos da y en ella se pueden llevar a cabo grandes cosas. si toda ella se empleara bien: pero si se disipa en el lujo y la negligencia, si no se gasta en nada bueno, cuando por fin nos

En cierto modo, Luis de Sandoval Zapata retoma esa idea de la relación entre tiempo y muerte y la hace suya al plantear que cada instante que transcurre nos acercamos más al inexorable momento de nuestra muerte. A este tema en específico Sandoval dedica por lo menos sus cuatro primeros sonetos: *Un velón que era candil y reloj*, *Al mismo asunto*, *Al mismo*, *A la materia prima*.

La idea de que, al tratar de evitar la muerte, consumimos un tiempo precioso, que de cualquier forma transcurrirá y nos llevará inevitablemente a la muerte, es explorada por Sandoval Zapata en varios sonetos, pero resulta de particular relieve en el soneto número nueve, *A un pajarillo*, pues en sus dos tercetos dice:

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!

lo que de alguna manera nos remite a una idea muy semejante expresada por Séneca en una de sus cartas:

aprieta la última necesidad, nos damos cuenta de que se ha ido una vida que ni siquiera hablamos entendido que estaba pasando" La traducción es de J. M. Gallegos Rocafull.

*"Cotidie morimur; cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque cum crescimus vita decrescit. Infantiam amisimus, deinde pueritiam, deinde adolescentiam. Usque ad hesternum quidquid transit temporis perit; hunc ipsum quem agimus diem cum morte dividimus."*¹⁴¹

Este mismo concepto se repite en varios sonetos, como, por ejemplo, en el último terceto del soneto titulado *Al mismo asunto*:

El soplo que antes te encendió, te apaga;
Aquella diligencia con que naces
Influye en el estrago con que expiras.

Por otro lado, Sandoval Zapata no deja de relacionar esta concepción de la muerte con la muy barroca imagen de la mariposa. Tanto en Sandoval Zapata como en Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros textos del Barroco tales como *Mariposa, no sólo no cobarde...* de Góngora, *Como la simple mariposa vuela...* de Villamediana, y el soneto satírico *Aunque presumas, Nise, que soy tosco* de Sor Juana, entre otros, encontramos la imagen de la mariposa relacionada con la muerte y, también, curiosamente con el amor. Ya sea por la fragilidad que la naturaleza misma de este insecto pone de manifiesto, ya sea porque no puede contenerse y, necia, se lanza a las llamas de una vela encendida a pesar de que va hacia su muerte,

¹⁴¹ SENECA, *17 letters, Ep. 24, 20*. "Morimos todos los días, pues todos los días perdemos una parte de nuestra vida, pues aun cuando crecemos, nuestra vida decrece. Perdemos la infancia, luego la niñez, luego la adolescencia. Hasta el día de ayer el tiempo que ha transcurrido, lo hemos perdido; incluso el mismo día de hoy lo compartimos con la muerte." La traducción es mía.

ya sea por su intrínseca belleza, este pequeño insecto se encontró en el gusto de los autores barrocos, como ya se ha dicho; véase, por ejemplo, el caso de Calderón:

...pensó que era su dama
y llegó mariposa de su llama
para abrasarse en ella...¹⁴²

De igual modo, Lope de Vega toma esta misma idea, expresándola de manera diferente, aunque el contenido sea el mismo:

...soy mariposa en llegarme
a la llama, y retirarme,
y tanto amor me desvela,
que doy tornos a la vela,
y no acabo de quemarme...¹⁴³

Sin embargo, Sandoval Zapata reelabora esta imagen y la convierte en algo mucho más relacionado con la muerte que con el amor, aunque este último no esté ausente en el soneto *Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa*:

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.

¹⁴² CALDERÓN . *La dama duende*, v 2960 y ss.

¹⁴³ LOPE DE VEGA, *Las bizzarrías de Belisa*, v 1028 y ss.

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

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

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

Ahora bien, en cuanto al contenido latente de este soneto, es evidente pensar que la mariposa es metáfora del joven enamorado que persiguiendo un amor apasionado es capaz de arriesgar su propia vida; sin embargo, algunos estudiosos¹⁴⁴ han llegado más allá y han propuesto interpretaciones más complejas al respecto; por ejemplo, se piensa que, si consideramos el contexto sociocultural de la Nueva España del siglo XVII, pues, primero que nada, es necesario tomar en cuenta que la relación que guarda la obra con la cultura y la historia de la época contemporánea de su autor parte de la manera en que está construida la obra misma para significar lo que

¹⁴⁴ BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, p. 26.

significa¹⁴⁵, el soneto podría referirse al alma humana atraída por el amor divino que la impulsa a menospreciar el riesgo de morir, ya que abre la vía del encuentro con Dios. Siguiendo esta idea, podemos desmenuzar el soneto y encontrar de nuevo un planteamiento estoico senecano en relación con la muerte, pues, tal vez, sea prudente evocar aquí que el estoicismo en su momento fue una receta de dicha individual, un método de transfiguración que, podríamos pensar, ayudó a Séneca a encontrar la fuerza necesaria para, cuando fue forzado a ello, morir con dignidad¹⁴⁶. A la vista de lo anterior, sería pertinente leer las siguientes líneas de Séneca, en las que queda claro que su concepción de la muerte de ninguna manera implica que desdeñara la vida:

“ ‘Molestum est’ inquis ‘mortem ante oculos habere.’ Primum ista tam seni ante oculos debet esse quam iuveni (non enim citamur ex censu); deinde nemo tam senex est ut inprobe unum diem speret. Unus autem dies gradus vitae est.’¹⁴⁷”

Del mismo modo, Sandoval Zapata hace hincapié en esta idea en el segundo terceto de su soneto número veintisiete:

¹⁴⁵ BERISTAIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p.19.

¹⁴⁶ VEYNE Paul, *Séneca y el estoicismo*, p. 12.

¹⁴⁷ SENECA. *17 letters*, comentary by C. D. N. Costa, Wiltshire, Aris & Philips, 1988. *Ep. 12, 6*. “Dices que es molesto tener la muerte frente a los ojos. Primeramente, un joven debe tener la muerte frente a sus ojos tanto como un anciano (pues no somos llamados de acuerdo con el censo); enseguida, nadie es tan viejo como para que fuera excesivo desear un día más; pues un día es un peldaño de la vida.” La traducción es mía.

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

En su soneto *Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa*, Sandoval nos sigue hablando sobre su punto de vista acerca de la muerte, idea que, nuevamente, expresa en el último terceto:

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

Séneca, por otra parte, desarrolló una idea semejante; puesto que no deja de ser interesante, a continuación se ofrece la transcripción que permitirá realizar una comparación entre ambos textos: “*Maximum malum iudicabis mortem, cum <in> illa nihil sit mali nisi quod ante ipsam est, timeri.*”¹⁴⁸

Esta preocupación constante por la muerte, esta recurrencia en su engrandecimiento, este regodearse en ella, no es, como ya se ha visto, una idea original de Sandoval Zapata; ya Séneca se había adentrado en el tratamiento de este asunto y es evidente que es esa la fuente de la que ha bebido nuestro autor para desarrollar sus propias ideas al respecto. La muerte para Séneca es un paso natural que el hombre sabio no debe temer:

¹⁴⁸ SENECA, *17 letters*. Ep. 104, 10. “Pensarás que la muerte es el mayor de los males, aunque no haya en ella nada malo, salvo lo que la precede: nuestros temores.” La traducción es mía.

*“Quantulacumque itaque abunde sufficit, et ideo, quandoque ultimus dies uenerit, non cunctabitur sapiens ire ad mortem certo gradu”*¹⁴⁹ ; la muerte para Sandoval Zapata es el complemento de la vida, es una presencia permanente, es, a fin de cuentas, como lo dice en el último verso del segundo terceto de su soneto diecinueve, la ventura misma.

¹⁴⁹ SENECA, *De breuitate uita*. XI, 2. Por pequeña que sea, abunda suficientemente, y así, cuando viniere su último día, el sabio no vacilará en ir a la muerte con paso firme. La traducción es de J. M. Gallegos Rocafull.

3.2.3 El soneto guadalupano

El soneto guadalupano existe, como se ha dicho, en dos versiones, ambas publicadas después de la muerte de su autor, Don Luis de Sandoval Zapata. La primera, es la edición de Francisco Florencia, publicado en la *Estrella del Norte de México* en 1668, cuyo título es *A la transustanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de Nuestra Señora de Guadalupe... Vencen las rosas al Fénix*, tal como aparece el encabezado del soneto en la edición de Antonio de Mendoza *Vida de Nuestra Señora*, publicado en Ámsterdam en 1725; la otra versión, la de Francisco de Castro, aparece en *La octava maravilla y sin segundo milagro de México*, publicado por la Viuda de Calderón en 1729 y que lleva por título *A la portentosa metamorfosis de las rosas en la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, en que se aventajaron con maravilla al Fénix*.

Las diferencias entre las dos versiones saltan a la vista principalmente en el segundo cuarteto, pues la versión del Padre Florencia dice:

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

Mientras que la versión de Castro dice:

En grande hoy metamorfosis se mira

cada flor, más feliz en cada asiento;
en lienzo aspira racional aliento
y nieve vive si color respira.

La estructura de la rima en ambas versiones es de ABBA ABBA CDE CDE, que es el tipo de rima predominante en todos los sonetos escritos por Sandoval Zapata.

En estos dos sonetos, que son en realidad uno mismo, Sandoval Zapata retoma el recurso de la recreación, en este caso, mitológica, haciendo una analogía entre el ave Fénix y la transubstanciación de las rosas en la imagen de la Virgen de Guadalupe. Este recurso, como se ha visto con anterioridad, aumenta en mucho la riqueza literaria y semántica de las obras.

El ave Fénix fue descrita por Heródoto (2.73), Ovidio (*Metamorfosis* 15. 392s) y Tácito (*Anales* 6.28) entre otros, variando las descripciones en algunos detalles. Se le atribuye a Lactancio —retórico pagano del siglo tercero de nuestra era, de quien sólo sobreviven las obras que escribió después de su conversión al cristianismo— la composición de un poema latino escrito en dísticos elegíacos llamado precisamente *Ave Fénix*, en el que describe esta mítica ave originaria de Etiopía y relacionada, en Egipto, con el culto al sol, cuya resurrección interesó tanto a los cristianos como a los paganos seguidores de las religiones místicas. La idea más difundida acerca de este pájaro es aquella en que se le asocia con un águila de tamaño considerable y de hermoso plumaje rojo y dorado, que, cada quinientos

años, según algunos, mil cuatrocientos sesenta y uno, o doce mil novecientos cincuenta y cuatro, según otros, cuando siente aproximarse su fin, hace una especie de nido formado por plantas aromáticas, incienso y cardamomo, en el cual muere consumido por las llamas de su pira funeraria, de cuyas cenizas renace¹⁵⁰; Lactancio, en su poema trata la historia de la mítica ave como símbolo de la resurrección de Cristo. El asunto de los perfumes, tan gustado por Sandoval Zapata, es abordado por Lactancio en los versos 59 a 68¹⁵¹, en ellos hace referencia a los perfumes de Arabia, a los jugos de Asiria y a la suave mezcla del nardo, la mirra y las propias lágrimas del Fénix. Es posible que Sandoval Zapata siguiera tanto la narración de Lactancio como la de Ovidio, que hace especial hincapié en los olores de nardo y mirra, y es también quien habla de que el Fénix “acaba su vida entre perfumes”, esto podríamos relacionarlo con la imagen que muestra en su primer cuarteto nuestro poeta:

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

Tal vez los insinuados perfumes que encontramos en esta “olorosa víctima” sean un anuncio de la transubstanciación que sufrirán las rosas, cuyo

¹⁵⁰ GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, p. 197.

¹⁵¹ LACTANTIUS, *De ave Phoenix*, en: www.forumromanum.org

perfume es muy socorrido por los poetas de todas las épocas; sin embargo, no parece que sea gratuito el hecho de que Sandoval haga referencia a los olores, no sólo porque al ser la sinestesia una de sus figuras más utilizadas, el poeta se encuentre muy familiarizado con el mundo de los sentidos, sino, tal vez, porque sus mismas fuentes, pensemos en Ovidio y Lactancio, así se lo hayan sugerido.

Por otro lado, la Virgen de Guadalupe es símbolo de la religiosidad mexicana; en ella se funden dos tradiciones que forman parte de la idiosincrasia de México¹⁵². Su imagen evoca el sincretismo entre la deidad de los antiguos mexicanos, Tonantzin, y María, la virgen madre de Cristo, de la religión católica. En la cosmovisión precolombina, Quetzalcóatl-Cihuacóatl representan el origen de la vida y de todas las cosas. En el pasado, Quetzalcóatl y Cihuacóatl son inseparables, aparecen ligados como las dos caras del principio dual, hembra y macho, creador universal. Tonantzin, como advocación de Cihuacóatl representa la parte femenina, la madre, del mismo modo que la Virgen de Guadalupe representa, como advocación, a la Virgen María del Cristianismo.

Los nativos de estas tierras venían a rendirle culto en el cerro del Tepeyac a la diosa Cihuacóatl, llamada también Tonantzin, que, según Fray

¹⁵² LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, p.339.

Bernardino de Sahagún, significa “nuestra madre”¹⁵³. Después de las apariciones de la Virgen al indio Juan Diego en el cerro del Tepeyac, la casa de Tonantzin se convirtió en la casa de la Guadalupeana, lo que con el tiempo hizo que también se convirtiera en “nuestra madre”. Esto ocasionó que poco a poco se hiciera un sincretismo entre Tonantzin y Guadalupe.

Durante el proceso de adoctrinamiento, los evangelizadores construyeron templos católicos sobre los que ellos consideraban paganos y utilizaron las mismas costumbres paganas con fines de devoción cristiana. Así, los lugares de peregrinación se conservaron y solamente sustituyeron la imagen pagana por una cristiana haciendo que los iconos fundamentales se adaptaran a la nueva visión del mundo. Un ejemplo de ello es el color verde-azul del manto de la Virgen de Guadalupe, idéntico al azul jade de Quetzalcóatl y color fundamental de la religión mexicana. La imagen de la Virgen María de Guadalupe se convirtió en objeto de devoción oficial y popular en la Nueva España.

El hecho de que la Virgen se le hubiera aparecido a un indio representa la dignificación e incorporación de esa raza, excluida por los recién llegados a la Nueva España. Así, criollos, mestizos e indios se unen, y la devoción

¹⁵³ SAHAGÚN, *Historia general*, libro I, cap. VI, p.46.

común ayuda a limar las diferencias de casta, mientras los une el mismo fervor religioso y nacional frente a los agentes de la dominación peninsular.

Entre 1648 y 1649 los propios representantes de la iglesia católica apoyaron la leyenda “aparicionista” y publicaron los escritos que confirmaban la existencia de una nueva devoción —vale citar aquí los dos textos más importantes al respecto, la *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México* del bachiller Miguel Sánchez en 1648¹⁵⁴ y la versión de ese mismo texto que en lengua náhuatl realizara el vicario de la capilla de Guadalupe, Luis Lasso de la Vega en 1649¹⁵⁵— en los cuales se reconoce la imagen de la Guadalupana como símbolo nacional mexicano. En 1648, Miguel Sánchez, predicador y teólogo, aprovechó sus conocimientos sobre teología patristica y exégesis bíblica, para la composición de esta obra; por ello, ésta debe ser considerada entre las más originales y audaces compuestas durante la época colonial por un autor mexicano¹⁵⁶; en ella, da a esta imagen de la Virgen de Guadalupe sustento teológico, basándose en el *Apocalipsis*¹⁵⁷ de San Juan: “Apareció

¹⁵⁴ LAFAYE, Jacques, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵⁵ *Idem*, p.347-350.

¹⁵⁶ BRADING, David, *Orbe Indiano*, p. 387.

¹⁵⁷ LAFAYE, Jacques, *op. cit.*, pp. 345-346.

en el cielo una señal grandiosa: una mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y en su cabeza una corona de doce estrellas”¹⁵⁸.

Sin duda, la imagen venerada en el Tepeyac es una mujer “cubierta de sol” a cuyos pies yace una luna creciente, pero en el mismo *Apocalipsis*, algunos versículos más adelante se puede leer: “Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande para que volase al desierto, a su lugar, donde es alimentada por un tiempo, y dos tiempos, y medio tiempo lejos de la vista de la serpiente.”¹⁵⁹ En este pasaje puede advertirse muy fácilmente el sincretismo hecho entre la imagen de la Virgen y el águila devorando a la serpiente de lo que ha llegado a ser nuestro escudo nacional, como lo indica claramente Jacques Lafaye¹⁶⁰. pero podríamos, tal vez, observar también en esta descripción la presencia de aquella ave legendaria nacida en Etiopía: el ave Fénix. Esto no resultaría nada difícil, si consideramos que, con certeza, Luis de Sandoval Zapata, habiéndose formado con los jesuitas, conocía las Sagradas Escrituras y, probablemente, incluso conociera la obra de Miguel Sánchez, pues Sandoval era aún un hombre joven cuando el “aparicionismo” se encontraba en su apogeo.

¹⁵⁸ *Apocalipsis*, 12, 1-2.

¹⁵⁹ *Apocalipsis*, 12, 14.

¹⁶⁰ LAFAYE, Jacques, *op. cit.*, p. 346.

Ahora bien, hay dos fechas significativas que dan cuenta de la evolución del culto a la Virgen de Guadalupe¹⁶¹. La primera en 1629, cuando se apareció en una catástrofe por lluvias, lo que le da reconocimiento como la principal protectora contra las inundaciones; la segunda en 1737, cuando, a causa de sus apariciones imprevistas y misteriosas, la guadalupana logra ganar la batalla contra una epidemia que, según sus devotos, sólo podía ser remediada mediante el conjuro colectivo de las fuerzas sobrenaturales. En ese año se creó el lazo sagrado entre los mexicanos, siervos de Guadalupe, en reconocimiento del prodigio salvador, de una victoria sobre la hidra epidémica que había sido la réplica perfecta de la victoria sobre la bestia del *Apocalipsis*¹⁶².

Con estos antecedentes, la Virgen de Guadalupe se transforma en la madre protectora de todos los mexicanos, unidos en su condición de hijos de Tonantzin. La Virgen de Guadalupe se convirtió en la representación colectiva del pueblo mexicano y también en símbolo de la independencia con respecto de España y sus representaciones sagradas. El culto alcanzó su máxima expresión en 1746 cuando se reunieron todos los delegados de las

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 412.

¹⁶² *Apocalipsis*, 12.

diócesis de Nueva España para proclamar a la Virgen como su patrona universal, decisión ratificada por la Santa Sede en 1754¹⁶³.

Por otra parte, cuenta la tradición guadalupana que un día el indio Juan Diego caminaba por el cerro del Tepeyac, cuando escuchó unos cantos. Sorprendido, escuchó una voz suave que le llamaba por su nombre. Llevado por esa voz llegó a la cima, vio allí a una señora que estaba de pie rodeada por un resplandor. Juan Diego se postró delante y escuchó la voz que le anunció que ella era la virgen María y demandaba que se le construyera un santuario en ese sitio. Mandó a Juan Diego a dar la noticia al obispo Fray Juan de Zumárraga; pero éste no le creyó y le dijo que, para que su palabra se tomara como cierta, tenía que traer una prueba. Posteriormente, la Virgen le ordenó que regresara al día siguiente, para que le entregara la prueba que quería el obispo. El indio llegó a su casa y encontró a un familiar muy enfermo, por lo que en la madrugada buscó un confesor; tratando de evitar a la Virgen bordeó el cerro, pero no lo logró, ya que ésta volvió a aparecer. Afligido, Juan Diego le contó la enfermedad de su pariente y le dijo que en otro momento cumpliría con su encargo; sin embargo, la Virgen lo consoló y le prometió que ella sanaría al enfermo¹⁶⁴. En pleno invierno, mandó a Juan Diego a buscar flores, y aquél creyó que no las encontraría.

¹⁶³ BRADING, David, *Orbe indiano*, pp. 377-380.

¹⁶⁴ LAFAYE, Jacques, *op. cit.*, p.321.

Sin embargo, encontró rosas de Castilla, las cortó y las puso en su tilma y partió hacia el palacio del obispo con la prueba que le habían exigido. Cuando Juan Diego descubrió su tilma frente al obispo, en ella en lugar de flores estaba la imagen de la Virgen morena parada sobre las rosas de Castilla¹⁶⁵.

Así, casi todo lo que sabemos acerca de la Virgen de Guadalupe y sus apariciones, lo debemos a la obra de Miguel Sánchez. El relato de las apariciones de la Virgen es de origen popular; sin embargo, es Sánchez el primero en ponerlo por escrito y es de ahí de donde otros autores, tanto contemporáneos como posteriores, han tomado los elementos necesarios para recrear el relato. La idea de realizar una analogía entre la transustanciación que en la misa católica transforma el pan y el vino sacramentales en la sangre y el cuerpo de Cristo con la transustanciación de las rosas en la imagen de la Virgen de Guadalupe en el sayal de Juan Diego, la debemos a Sánchez. También es suya la idea que nos habla de que la imagen profética que describiera San Juan en su *Apocalipsis* es precisamente la imagen de la Virgen María y que por tanto su aparición es en sí misma una revelación para asegurar la salvación de los pueblos del Nuevo Mundo; lo anterior convierte a México en una nueva Jerusalén y al

¹⁶⁵ BRADING, David, *op. cit.*, p. 375.

dragón apocalíptico en el monstruo de la idolatría; así, la tercera gran época de la Ciudad de Dios comenzaba en México al auspicio de Nuestra Señora de Guadalupe¹⁶⁶.

Ante tal entusiasmo, no es difícil comprender cómo y por qué aún hoy en día la imagen de la Virgen de Guadalupe es objeto de devoción y adoración ilimitadas por parte del pueblo de México. Retomemos ahora la obra de Sandoval Zapata, pues en ella podemos encontrar varias referencias relacionadas con ambos relatos: el de Guadalupe y el del ave Fénix.

Con base en lo anterior, podríamos plantear la posible relación entre el ave Fénix y Quetzalcóatl, mítica serpiente emplumada que desapareció y, prometiendo un retorno glorioso, se convirtió en la estrella de la mañana¹⁶⁷. Esta ave, que desaparece y retorna, bien podría estar relacionada con el ave Fénix, que muere y renace, en el imaginario de Sandoval Zapata. Pero, para poder establecer con mayor claridad esta relación, es importante saber de qué manera entendieron los peninsulares la figura de Quetzalcóatl.

Durante el siglo XVII, existió la creencia de que los apóstoles tenían que haber difundido la palabra de Dios en el Nuevo Mundo, pues las Escrituras hablan del “mundo entero” y no pueden estar equivocadas, de manera que la evangelización apostólica tendría que haber tenido lugar;

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 393.

¹⁶⁷ LAFAYE, Jacques, *op. cit.* p. 216.

prueba de ello eran el conjunto de ritos indígenas que evocaban, vagamente, el cristianismo, esto es, la confesión, el ayuno, la circuncisión, la creencia en un Dios único y creador, la creencia en una virgen que concibe prodigiosamente, la creencia en el diluvio¹⁶⁸. Siguiendo este principio, se generalizó la idea de que Santo Tomás apóstol había estado en la Nueva España, pero los indígenas, ignorantes, le llamaban Quetzalcóatl¹⁶⁹. Así, encontramos una relación sincrética entre Quetzalcóatl-Santo Tomás, Tonanzin-Guadalupe, su acepción femenina, y el ave Fénix, que no es, a fin de cuentas, más que una premonición de la venida de Cristo, si hemos de hacer caso a las tendencias cristianas que toman toda referencia a la resurrección como una premonición de la resurrección del Salvador.

Es posible pensar que Sandoval Zapata echara mano de todas estas tradiciones cuando compuso su soneto guadalupano, pues en su época eran ideas bastante difundidas y que a un erudito como él difícilmente le resultarían ajenas. Posiblemente sea en este soneto en el que Sandoval Zapata demuestra una mayor influencia clásica, pues no se limita a recoger ideas o frases expresadas por los antiguos griegos y latinos, para presentarlas solamente como tópicos, sino que de una manera más audaz, se atreve a intentar una fusión, un sincretismo. Al retomar la idea del ave

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 276.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 260-300.

Fénix y relacionarla con la transubstanciación de las rosas en la Virgen de Guadalupe, recrea el mito de origen clásico y se sirve de él para describir un hecho y una figura cristianos, que, a su vez, son también producto de una mezcla de tradiciones, en este caso la cristiana y la indígena. De esta manera, encontramos en el soneto guadalupano de Sandoval Zapata una riqueza enorme en la que no solamente se encuentra la recreación de un tema clásico, sino la recreación de una idea pagana proveniente del mundo grecorromano y una idea pagana proveniente de la cultura precolombina, ambas a la luz de una visión cristiana. Así, Sandoval Zapata agrega un ingrediente más a la mezcla existente entre la esperanza escatológica de los aztecas y el milenarismo de los evangelizadores católicos: la tradición clásica.

4. Conclusiones

A lo largo de este ensayo se ha podido observar la riqueza de la influencia de la tradición clásica en la obra de Don Luis de Sandoval Zapata. Esta influencia, como se ha visto, se desarrolla en varias vertientes. Por una parte encontramos la mera referencia que tal vez no acusa mayor cosa que la erudición del autor, misma que no debe extrañarnos tomando en cuenta su formación jesuítica y sus inquietudes filosóficas que nos permiten visualizar al autor como un hombre culto, preocupado por la política y la vida social novohispanas, que dedicó su vida a la creación artística y la investigación filosófica, convirtiéndose, tal vez, en un precursor del hombre ilustrado poseedor de una conciencia criolla, a pesar de que este sentimiento no se vería completamente desarrollado sino muchos años más adelante en los albores independentistas encarnados por el movimiento del criollismo.

Por otro lado, nos hemos topado con un conocimiento nada despreciable de las teorías estoicas y su aplicación a los lineamientos cristianos imperantes en aquella época. El uso de este tipo de recurso no es en absoluto original, pues ya desde las épocas del más incipiente cristianismo se utilizó con el fin de afianzar las entonces endebles creencias cristianas, al tomar elementos de antiguas teorías filosóficas que

permitieran la reafirmación, confirmación y fortalecimiento de la que llegaría a ser la religión oficial del imperio romano, mismo que permitió su expansión por toda Europa y, a partir de ahí, por el mundo. La totalidad de su obra, tanto filosófica como poética, se encuentra perfumada por esta esencia estoica que forma parte fundamental de su ideología; en ella podemos ver influencia de diversos autores clásicos, pero es innegable la preponderancia de Séneca como su mentor y su guía.

Luis de Sandoval Zapata explota todos los recursos que tiene a su alcance para enriquecer su obra literaria y filosófica; en algunas ocasiones encontramos el recurso de la *aemulatio*, como por ejemplo en la *Relación fúnebre*, en cuyos primeros versos hallamos la homérica evocación a la musa, o en los versos 74, 75 y 76 en que el autor se vale de un tricolon ciceroniano para enfatizar una idea, o en los versos que dedica a la ejecución de los hermanos Ávila que de alguna manera evocan la *Medea* senecana. No deja de lado en ningún momento las menciones alegóricas a personajes mitológicos o las analogías entre los personajes importantes de su propia época y los personajes de la antigüedad, ya sean mitológicos o históricos. Así mismo, recrea, a partir de sus características y virtudes, personajes de la antigüedad clásica, transformándolos, de alguna manera, en héroes de su tiempo; sirva de ejemplo el caso de los hermanos Ávila

relacionado con el mito de Prometeo que a su vez nos lleva a la figura de Cristo.

En sus sonetos no podemos dejar de observar una cierta evocación, aunque sea indirecta, a los tópicos clásicos. Está presente con insistencia el *carpe diem*, pues al recurrir incesantemente a la muerte, nos recuerda que debemos aprovechar lo que de vida nos quede; siguiendo esa misma idea, la presencia de la muerte nos obliga a recordar el *tempus fugit* y lo efímero de la vida. Por otro lado, al deplorar la vacuidad de las cosas terrenas, nos remite al *vanitas vanitatum*, y a pesar de que este último sea de origen bíblico y no pertenezca a la antigüedad clásica pagana, de alguna manera nos hace pensar en los principios estoicos que están tan arraigados en la obra de Sandoval Zapata.

Finalmente, la recreación mitológica que logra en su soneto guadalupano involucra tantas tradiciones, de orígenes tan diversos, que pareciera increíble que la complejidad de tantas ideas pueda estar expresada en dos cuartetos y dos tercetos; pues reimaginar el mito del Fénix y trasladarlo al ámbito guadalupano requiere de una visión muy amplia para que esta recreación resulte exitosa. Así, podemos decir que la obra de Luis de Sandoval Zapata se nutrió de las fuentes clásicas, principalmente de la obra de Séneca, para enriquecerse y dotar a la literatura novohispana de

su tiempo de una originalidad surgida de imitación, que habría de dejar huella en autores posteriores.

A partir de este estudio, podemos afirmar que la percepción de la literatura novohispana puede verse enormemente enriquecida, si para ello se recurre al estudio de la cultura clásica, ya que, sin duda, ésta tuvo una gran influencia en nuestra literatura, puesto que su desarrollo estuvo en manos de laicos y religiosos, tanto peninsulares como criollos y mestizos, que habían recibido de manera directa una educación basada en la lectura y el análisis de los clásicos y el conocimiento y comprensión de las lenguas antiguas.

Ahora bien, el esplendor del barroco mexicano ha sido intensamente estudiado y discutido por los especialistas, sin embargo, su interés se ha centrado mayoritariamente en las magníficas obras de Sor Juana y en las no menos loables de Sigüenza y Góngora; por esta razón las obras de Luis de Sandoval Zapata, Agustín de Salazar y Torres, entre muchos otros, no han sido suficientemente estudiadas, por ello mismo no se les ha valorado con justeza, y el público en general ni siquiera sabe de su existencia, lo cual representa una profunda laguna en la comprensión de nuestra cultura.

Es indudable que involucrar la filología clásica con la literatura mexicana puede dar origen a un nuevo acercamiento a nuestra literatura virreinal, tanto castellana como neolatina; pues es del dominio público que

existe una gran cantidad de documentos, manuscritos e impresos, que no pueden ser estudiados sin el dominio de la lengua latina, pero no resulta tan evidente la importancia de la influencia clásica presente en diversas obras escritas en castellano y que hasta ahora no ha sido estudiada.

Debe considerarse que la investigación filológica en la literatura novohispana es en sí misma un campo muy amplio de trabajo y que es en detrimento de nuestra cultura, como país, el menospreciarla, puesto que la influencia clásica estuvo presente como fiel testigo de una época de consolidación de identidad nacional y cultural; es por esto que realizar un análisis de la literatura novohispana desde la perspectiva de la cultura clásica debe enriquecer el aprecio y la preocupación por nuestro pasado colonial.

5. Bibliothemerografía y documentos

ABELLAN, J. L., *Historia crítica del pensamiento español, tomo 3, Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

AESOP, *The complete Fables*, London, Penguin books, 1995.

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975.

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo, *Manual de crítica literaria*, Bogotá, Plaza y Janés, 1980.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza, 1984.

_____*Historia de la literatura Hispanoamericana*. México, FCE, 1987.

_____, *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960.

ANDRADE, Vicente de P., *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. México, Museo Nacional 1899.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1979.

ARISTOTLE, *Poetics*, London, Loeb Classical Library, 1995.

ARNAIZ Y FREG, Arturo *et al. México y la cultura*, México, SEP, 1961.

- AULLÓN DE HARO, P. (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique y Óscar Rivera (editores), *De palabras, imágenes y símbolos, Homenaje a José Pascual Buxó*, México, UNAM, 2002.
- BECCO, Horacio Jorge, ed., *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- _____, *Diccionario de literatura hispanoamericana: autores*, Buenos Aires, Huemul, 1984.
- BELLINI, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.
- BENASSAR, Bartolomé, *La España del siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BERISTAIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1997.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997.
- BERISTAIN DE SOUZA, José Mariano. *Biblioteca hispano americana septentrional*, México, Instituto de estudios y documentos históricos y UNAM, 1981.
- BLANCO, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España*, México, Cal y Arena, 1992.

- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BLÜHER, K. A., *Séneca de España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.
- BRAVO, María Dolores, *La literatura de la colonia*, México, PROMEXA, 1985.
- _____, *La excepción y la regla: Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, UNAM/ Investigaciones Bibliográficas, 1997.
- BRADING, David, *Orbe indiano*, México, FCE, 1993.
- BUCK, August, *Literatura universal: Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1983.
- BUSTILLO, Carmen, *Barroco y América latina, un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1988.
- CABRALES, ARTEAGA, J. Manuel, *Literatura hispanoamericana del descubrimiento al siglo XIX*, Madrid, Playor, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, México, REI, 1988.
- CAMPA, A. R. de la y R. Chang Rodríguez (eds.), *Poesía hispanoamericana colonial, Historia y Antología*, Madrid, Alhambra, 1985.

CARILLA, Emilio, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983.

CASSIRER, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984

_____, *La literatura barroca en hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972.

CASTRO, Francisco de, *La octava maravilla*, México, 1729.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, 2005.

CHECA, Jorge, *Barroco esencial*, Madrid, Taurus, 1992.

CHOREN, Josefina et al, *Historia de la literatura mexicana y latinoamericana*, México, Cultural, 1984.

CICERÓN, *Las paradojas de los estoicos*, traducción de Julio Pimentel Álvarez, México, UNAM/ Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 2000.

_____, Verrinas, versión de Rafael Salinas, México, UNAM/ Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, 1987.

CLARK DE LARA, Belem y Fernando Curiel Defossé, *Filología Mexicana*, México, UNAM, 2001.

COSIO VILLEGAS, Daniel, et al. *Historia general de México*, 2vv, México, Colegio de México, 1976, 2ª reimpresión 1997.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 1998.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Historia general de las literaturas hispanoamericanas*, Barcelona, Barna, 1949.

_____ y Francisco Monterde. *Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 1981.

DOMINGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985.

EGUIARA Y EGUREN, Juan José. *Biblioteca mexicana. Monumenta eguiareense*, comp., prólogo y notas de Ernesto de la Torre Villar, México, UNAM, Humanidades, 1986-1990.

_____, *Prólogos a la Biblioteca Mexicana*, México, FCE, 1944.

FLORENCIA, Francisco de, *Estrella del Norte*, México, 1688.

GAILLARD, Jacques, *Introducción a la literatura latina*, Madrid, Acento Editorial, 1996.

GALLEGOS ROCAFULL, José M., *El pensamiento filosófico mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 1974.

- GARCÍA GONZALEZ, J. M. y Andrés Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- GARIBAY, Ángel María (dir), *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, Porrúa, México, 1995.
- GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica*, México, UNAM, 1992
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, *Panorama general del humanismo español. (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- GLANZ, Margo, *Borrones y borradores: Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura: ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana*, México, UNAM/ Eds. El Equilibrista, 1992.
- GOIC, Cedomil, *Historia y Crítica de la literatura Hispanoamericana, I Época colonial*, Barcelona, Crítica, 1988.
- _____, *Los mitos degradados: Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- GONZALEZ CASANOVA, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, SEP, 1986.
- GONZALEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*, 15ª ed., México, Porrúa, 1984.

- GRACIAN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vv, Madrid, Castalia, 1987.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, México, Paidós, 1991.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Historia de la cultura en la América hispana*, México, FCE, 1947.
- _____, *Las corrientes literarias en la América hispana*, México, FCE, 1949.
- HERÓDOTO, *The persian wars*, 4vv, London, Loeb Classical Library, 1924.
- HERRERA, Arnulfo, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, México, UNAM, 1996.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio, *Historia del humanismo mexicano, sus textos y contextos neolatinos en cinco siglos*, México, Porrúa, 2000.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica* . 2 vv, México, FCE, 1996.
- HOMERO, *Ilíada*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana/UNAM, 1996.
- HORACIO, *Odas*, versión de Alfonso Méndez Plancarte, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana/UNAM, 1985.

HORNBLOWER, Simon, *et al*, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University press, 1996.

HOWATSON, M. C. *The Oxford companion to classical literature*, Oxford, Oxford University press, 1995.

IJSEWIJN, Jozef, *Companion to neo-Latin Studies*, Netherlands, North-Holland Publishing Company, 1977.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis *et al*, *Historia de la literatura hispanoamericana. T1:Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1982.

IRIGOYEN TRACONIS, Martha Patricia (comp.), *La Universidad Novohispana. Voces y enseñanzas clásicas*, México, UNAM, 2003.

ISRAEL, Jonathan I., *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, México, FCE, 1980.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana, 4ª edición, Ediciones Botas*, México, 1946.

_____, "Documentos para la historia del teatro en la Nueva España" en *Boletín del Archivo General de la Nación*, XV, 1, 1944.

_____, *Historia de la cultura en México. El virreinato*, México, Cultura, 1951.

KENNEY, E. J. y W. v. Clausen (eds), *Historia de la literatura clásica, II Literatura latina*, Madrid, Gredos, 1989.

LACTANTIUS, *De ave Phoenice*, en: *Corpus scriptorum latinorum/*
www.forumromanum.org

LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, FCE, 1992.

LANDÍVAR, Rafael, *Rusticatio mexicana*, traducción de Octaviano Valdés
México, Jus, 1965.

LAUSBERG, Heinrich., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1983.

LAZO, Raimundo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Porrúa,
1983.

LEONARD, Irving A, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE,
1986.

LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1989.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, traducción de Rubén Bonifaz Nuño,
México, UNAM/ Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum
Mexicana, 1984.

_____, *On the nature of things*, translated by W. H. D. Rouse, London,
Harvard University Press, 1992.

- LUZAN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- MAZA, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, SEP, 1968.
- MC MANNERS, John (ed.), *The Oxford Illustrated History of Chistianity*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas Novohispanos, 2º siglo*, parte primera, México, UNAM, 1944.
- _____ "Don Luis de Sandoval Zapata (siglo XVII)", en *Ábside*, I, 1, México, enero 1937.
- MENDOZA, Antonio de, *Vida de Nuestra Señora*, Amsterdam, 1725.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispanoamericana vol.I*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1911.
- MIRANDA, José, *Estudios novohispanos*, México, UNAM, 1995.
- MOLINER, Maria, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1994.
- MONTERDE, Francisco, *Bibliografía del teatro en México*, México, Monografías bibliográficas mexicanas, 1933.

_____, *Aspectos literarios de la cultura mexicana: poetas y prosistas del siglo XVI a nuestros días*, México, Seminario de cultura mexicana, 1975.

_____, *Aspectos literarios de la cultura mexicana*, México, UNAM/ Coordinación de difusión cultural, dirección de literatura, 1987.

_____ y O.Valdés, “La antología de poetas mexicanos”, en Boletín de la academia mexicana, número 1, México.

MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 10ª ed. México, Porrúa, 1985.

_____, *La literatura en sus fuentes*, México, Porrúa, 1983.

MORENO, Rafael, “La filosofía moderna en la Nueva España”, en *Estudios de Historia de la filosofía en México*, 2ª ed. México, UNAM, FFyL, 1973.

MORKOT, Robert, *Historical Atlas of ancient Greece*, London, Penguin books, 1996.

NACAR-COLUNGA (traductores), *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1985.

OROZCO DIAZ, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.

OSORES Y SOTOMAYOR, Félix, *Noticias bibliográficas de los alumnos del Colegio de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso de México*, México, Viuda de Bouret, 1908.

OSORIO ROMERO, Ignacio, *Conquistar el eco, la paradoja de la conciencia criolla*, México, Biblioteca de letras, UNAM, 1989.

_____, “Luis de Sandoval Zapata, poeta de dos ingenios”, *Sábado*, suplemento del Uno más Uno, 22 de marzo 1986.

_____, *et al.*, *La tradición clásica en México*. México, UNAM, 1991.

_____, *et al.*, *Cultura clásica y cultura mexicana*, México, UNAM, 1983.

OVIDIO, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

OVIDIO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*, Madrid, Alianza, 2001.

PASCUAL BUXÓ, José, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 1975.

_____, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial, s. XVII*, Xalapa, Universidad veracruzana, 1959.

_____, “Sobre la relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros, de Luis de Sandoval Zapata”, en *Anuario de Letras*, IV, México, UNAM, FFyL, 1964.

_____ (editor), *La producción simbólica en la América colonial*, México, UNAM, 2001.

- _____, *La cultura literaria en la América virreinal*, México, UNAM, 1996.
- _____, Arnulfo Herrera (editores), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, UNAM, 1994.
- PAZ, Octavio, *Las peras del Olmo*, México, UNAM, 1957.
- PEÑA, José F. de la, *Oligarquía y propiedad en Nueva España 1550-1624*, México, FCE, 1983.
- PIMENTEL, Francisco, *Historia crítica de la poesía en México*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
- _____, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*, México, Enseñanza, 1885.
- PLATO, *The republic*, London, Loeb Classical Library, 1930.
- POILENZ, Max, *La stoa. Storia de un movimento spirituale*, 2 vv, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1978.
- PORTUONDO, José Antonio, *Teoría y crítica de la literatura*, México, Nueva Imagen, 1984.
- QUILIS, Antonio, *Métrica Española*, Madrid, Alcalá, 1982.
- RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Austral, 1951.

- REYES, Alfonso. *Letras de Nueva España*, México, FCE, 1986.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio, *Texto y Fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.
- RODRÍGUEZ O. Jaime y Colin MacLachlan. *Hacia el ser histórico de México, Una reinterpretación de la Nueva España*, México, Diana, 2000.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, *Temas literarios del virreinato*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1981.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *La Nueva España*, México, CONACULTA, 1999.
- _____, *La plaza, el palacio y el convento*, México, CONACULTA, 1998.
- RUBIO MANE, José Ignacio, *El virreinato*, 4vv., México, FCE, 1992.
- RUSSELL, Bertrand, *Historia de la filosofía occidental*, Madrid, Aguilar, 1973.
- SABAT-RIVERS, Georgina, *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Madrid, Cátedra, 1998.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1981.
- SALAS, Pedro de, *Thesaurus poetarum. In gratiam juventutis poetices studiose defossus*, México: Francisco Robledo, 1641.

SANCHEZ, Luis Alberto, *Historia de la literatura Americana*, 2ª Edición,
Ercilla, 1940.

_____, *Nueva historia de la literatura Americana*, 5ª Edición,
Asunción, Guaranía, 1950.

SANCHEZ MARÍN, José y Manuel López Muñoz (eds.), *Humanismo renacentista
y mundo clásico*, Madrid, Eds. Clásicas, 1991.

SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*, est. y ed. de José Pascual Buxó, México,
FCE, 1986.

SAUCEDO RUIZ, Ángel, *La literatura española*, Madrid, 1916.

SCHILLING, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM,
1958.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Tratados morales*, traducción de José M. Gallegos
Rocafull, México, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum
Mexicana/UNAM, 1991.

_____, *Dialogorum libri duodecim*, Scriptorum Classicorum
Bibliotheca Oxoniensis, Oxford, 1977.

_____, *17 letters*, comentary by C. D. N. Costa, Wiltshire, Aris &
Philips, 1988.

- _____, *Tragedias*, tomo I, versión de Germán Viveros, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana/UNAM, México, 1998.
- SERNA RODRÍGUEZ, Enrique, *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*, Tesis de licenciatura, México, FFyL, UNAM, 1985.
- TACITUS, *Annals*, London, Loeb Classical Library, 1937.
- TERTULLIANUS, *De anima*, London, H. J. Paris, 1933, English version by Peter Holmes, The Ante-Nicene Fathers, Buffalo, The Christian literature publishing company, 1885-96.
- TORRES RIOSECO, A. y Ralph Warner, *Bibliografía de la poesía mexicana*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.
- TORRES, Gerardo, "Un texto desconocido de Luis de Sandoval Zapata", en *Vuelta*, 102, mayo 1985.
- URBINA, Luis G., *La vida literaria de México*, Madrid, 1917.
- VALBUENA, Ángel, *Historia de la literatura española*, 1937.
- _____, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1969.
- VALDÉS, Manuel Antonio, Gaceta de México, México, 11 de diciembre, 1805.
- VEGA, Lope de, *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1991.

- VEGA, Miguel Ángel (Ed). *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994.
- VEYNE, Paul, *Séneca y el estoicismo*, FCE, México, 1995.
- VIGIL, José María, *Reseña histórica de la literatura Mexicana*, (inconclusa), México, 1900.
- VIRGILIO, *Geórgicas*, versión de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1963.
- VIVEROS, Germán, *Obra senecana en Nueva España*, en Jornadas Filológicas, UNAM, 1996.
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.
- WINDELBAND, Wilhelm, *Historia de la filosofía II*, México, Antigua librería Robredo, 1945.
- XIRAU, Ramón, *Lecturas: ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, México, UNAM, 1983.
- ZAID, Gabriel, “*Soneto desconocido de Luis de Sandoval Zapata*” en *Vuelta*, 106, septiembre, 1985.
- ZAMACOIS, Niceto de, *Historia de México desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días*, Barcelona-México, 1878.
- ZOLLA Elémire, *Los místicos de occidente I. Mundo antiguo pagano y cristiano*, Barcelona, Paidós, 2000.

La tradición clásica en la obra de Luis de Sandoval Zapata

1	Estudio Preliminar	1
1.1	Contexto histórico: La Nueva España en el siglo XVII.	1
1.2	Contexto literario	19
1.3	Nota bio-bibliográfica de Luis de Sandoval Zapata	35
2.	Cómo se presenta la influencia clásica	39
2.1	Traducción, <i>imitatio</i> y <i>aemulatio</i>	46
2.2	Autores, mitos, personajes, temas	54
3.	Influencia clásica en la obra de Luis de Sandoval Zapata	59
3.1	Prosa	65
3.1.1	Panegírico a la paciencia	70
3.2	Verso	81
3.2.1	Relación fúnebre	83
3.2.2	los veintinueve sonetos	99
3.2.3	El soneto guadalupano	109
4.	Conclusiones	122
5.	Bibliohemerografía y documentos	127
6.	Índice	144

82010

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ana Sofía
Garza Gómez

FECHA: 21.10.05

FIRMA: [Signature]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

8202211