



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA LLAMA MÍSTICA EN LA POESÍA DE LUIS DE SANDOVAL ZAPATA
ANÁLISIS SIMBÓLICO DESDE UNA PERSPECTIVA DE LA MÍSTICA CONTEMPLATIVA

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
DRUSILA TORRES ZÚÑIGA

ASESORA
DRA. ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

MÉXICO D. F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 mis padres, Rosario y Rubén;

a mi madre Catalina;

a Marco Ángel.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la realización y culminación de este proyecto.

Agradezco a mis padres, Rosario y Rubén por su paciencia. A la doctora Rocío Olivares Zorrilla por su total apoyo, atención, consejo y guía durante cada una de las etapas de este proceso. A los doctores que participaron como sinodales: la doctora Dolores Bravo, el doctor Arnulfo Herrera y las doctoras Nieves Rodríguez y Wendy Phillips, quienes aportaron enriquecedores comentarios para la conclusión de esta investigación.

Asimismo, agradezco a mi gran amigo, el doctor Manuel S. Garrido por su incondicional apoyo en todos los momentos de mi vida. Y, finalmente, agradezco a mis amigos sin quienes hubiera sido imposible la escritura de esta tesis: Paulina Paredes, Jazmín Ramos, Berenice Cervantes, Jesús Pérez, Fabricio de Rubín, Martha Medina, Helio Reyes, Luis Huitrón y Roxana Fuentes.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1 Luis de Sandoval Zapata en su contexto histórico: hacia su clasificación como poeta contemplativo y metafísico	14
1.1 El ethos barroco, dominante cultural	15
1.2 La Compañía de Jesús y el “Panegírico a la Paciencia” de Sandoval Zapata.....	16
1.3 Desde la Biblia, Séneca hasta la tradición renano-flamenca presentes en el Panegírico a la Paciencia.....	19
1.4 La paciencia como práctica criolla	22
1.4 Luis de Sandoval Zapata: poeta metafísico y contemplativo.....	27
Capítulo 2 La poesía mística de Luis de Sandoval Zapata	31
2.1 El pacto simbólico	33
2.2 Llamas místicas	38
2.2.1 Luz.....	45
2.2.2 Deseo	48
2.2.3 Movimiento.....	52
2.3 Aves místicas	55
2.3.1 Vuelo.....	58
2.3.2 El Sol	62
2.3.3 La muerte	64
Capítulo 3 Dos metamorfosis: el Fénix y el olivo en María	67
3.1 La recurrencia simbólica.....	72
3.2 Pertinencia de la simbología del Fénix y el olivo para la cultura novohispana barroca	76

Conclusiones.....80

Introducción

Cuando hablamos de poesía novohispana del siglo XVII la referencia obligatoria es Sor Juana Inés de la Cruz. No importa el transcurrir de los siglos ni los cuantiosos estudios que se hayan realizado sobre la época para eliminar esta primera y, a veces, única referencia que tenemos de la poesía barroca mexicana. En los cursos de literatura así como en el imaginario de la cultura popular, no existen indicios de otros poetas coloniales y novohispanos más allá de Francisco de Terrazas¹ y Sor Juana Inés de la Cruz, a pesar de las antologías que nos muestran más de una decena de autores diversos.

Es reciente el rescate de otros poetas novohispanos que pudieron estar acompañando a sor Juana o que sembraron en el camino las imágenes y temáticas poéticas que ella magistralmente desarrollaría a lo largo de su creación literaria. Estrictamente hablando, apenas el siglo pasado Méndez Plancarte daba a conocer a una serie de autores que participaron en los famosos certámenes literarios que se llevaban a cabo en la Nueva España durante el siglo XVI, XVII y XVIII². También del siglo pasado es la antología de Margarita Peña sobre autores del siglo XVI³. Mucho más reciente es la investigación que ha llevado a críticos como Rocío Olivares a emprender un viaje a través de las poesías del obispo Palafox, Agustín de Salazar y Torres y Gutierre de Cetina⁴. Sin embargo, hubo en la

¹ Al que conocemos por su soneto “Dejad las hebras del oro ensortijado” ejemplo paradigmático de la metáfora.

² Nos referimos a su antología *Poetas novohispanos*. Ver bibliografía.

³ Peña, Margarita. *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI* (pról. y ed. Margarita Peña). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁴ Quien aunque nació y murió en España se considera creador de poesía de carácter novohispano, Méndez Plancarte lo incluye en su antología. Para los estudios mencionados ver bibliografía.

Nueva España un poeta distinto a la generalidad de los que se apuntan en las antologías, ya que es y no poeta religioso, es y no poeta mundano, disyuntiva que se encrucece por la poca obra que se conserva de él, además de los relativamente pocos estudios que se han llevado a cabo, siendo estos de tan sólo una parte de su obra. Estamos hablando de Luis de Sandoval Zapata, quien, para el desarrollo de esta tesis, ocupará un lugar intermedio entre poeta profano o divino: diremos, pues, que es un poeta contemplativo y metafísico.

Los críticos que han analizado la creación de Luis de Sandoval Zapata son José Pascual Buxó (2005), quien ha publicado la obra completa con un estudio introductorio en el que brinda un esbozo biográfico, al mismo tiempo que analiza minuciosamente la “Relación fúnebre...”, observa algunos tópicos de los sonetos y comenta el *Panegírico a la paciencia*, asimismo observa la variada gama de temas de investigación que pueden surgir de la lectura de la obra de Luis de Sandoval Zapata.

Arnulfo Herrera (1996) dedicó una tesis magisterial para analizar la función del tiempo y su relación con los tópicos *vanitas vanitatum* en la obra de este poeta, así como también describe la tradición literaria de estos mismos temas en la literatura española de los siglos de oro. Por su parte, Rocío Olivares Zorrilla (2003, 2007 y 2008) ha dedicado varios sustanciosos estudios al poeta, en los cuales trata, entre otros temas, la relación de las poesías con los emblemas de Sebastián de Covarrubias, que eran una referencia cotidiana en la cultura novohispana; además de señalar los reflejos de los cancioneros populares en los sonetos del poeta, y también brinda el significado de los símbolos florales que el autor trata en los 12 sonetos que ostentan dicha temática, además de otros señalamientos con respecto a su poesía que serán destacados más adelante en la presente investigación.

Para conocer la biografía y obra de Luis de Sandoval Zapata se han revisado dos estudios, el primero es el artículo publicado por Ignacio Osorio Romero en el suplemento *Sábado de Unomásuno*, del 22 de marzo de 1986. Ahí se encuentra una de las sentencias más ciertas sobre el pensamiento de nuestro autor: “un intelectual comprometido en la reflexión sobre la existencia y su sentido en el mundo; la obra de un hombre que inserta el desamparo y la angustia de su propia existencia en la problemática de social de su grupo criollo” (Osorio, 1986: 1).

La fecha de nacimiento de Luis de Sandoval Zapata no se sabe con certeza, pero podría ser en el año 1618 o 1620. De su vida se sabe que ingresó al Colegio de San Ildefonso en 1634, a los catorce o dieciséis años de edad, en donde estudió filosofía y teología, materias que durante su vida fueron de su completo interés, así como la creación literaria. A pesar de que estuvo ligado a la Compañía de Jesús, para la cual escribió la mayor parte de su obra y quién lo consideraba uno de sus autores más queridos (Méndez, 1937: 41) Luis de Sandoval Zapata nunca tomó el hábito sino que llevó una vida lega; contrajo matrimonio en 1642 o un poco antes y se dedicó a administrar un ingenio de azúcar en Cuernavaca (Osorio, 1986: 3). No obstante, Sandoval siempre mantuvo una arraigada inclinación por los estudios y prácticas intelectuales, situación que lo hizo padecer tanto como nos muestra en su *Panegírico a la Paciencia*, ya que, al no poseer el estatus económico imprescindible para dedicarse a la vida intelectual ni tampoco la habilidad para administrar una empresa azucarera, Luis de Sandoval Zapata llevó a su familia a una grave decadencia económica.

No se sabe tampoco la causa de su muerte, únicamente que ésta acaeció el 29 de enero de 1671, cuando contaba con cincuenta o cincuenta y dos años.

En el estudio *Tiempo y Muerte* (1996) de Arnulfo Herrera, el crítico anota el testimonio de los títulos de las obras perdidas de Sandoval Zapata: la comedia titulada *Lo que es ser predestinado* (Herrera, 1994:39), “dos autos sacramentales (*Andrómeda y Perseo* y *Los triunfos de Jesús Sacramentado*, una comedia representada en la fiesta de *Corpus Christi* en 1569 (*Gentil hombre de Dios*) y dos comedias más sobre ‘la ilustre virgen y mártir Santa Tecla’” (41), un soneto fechado en 1664 y 1665 que aparece en el libro de Juan Francisco de Montemayor de Cuenta titulado *Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres... de Aragón* (43). Para este crítico, Sandoval Zapata es uno de los más importantes poetas de Hispanoamérica en el tema del desengaño y recuerda que, a pesar de ser poca la obra que podemos leer actualmente de este poeta

es más lógico pensar que un autor tan prolífico y sapiente (como el que tempranamente se revela en ese prólogo [del *Panegírico a la Paciencia*], o como el importante autor de autos y comedias que fue, o como el poeta que con frecuencia aparece elogiado en los certámenes) debió abordar en su obra todos los asuntos que estaban al alcance de su siglo. (22)

Conociendo la fecha aproximada de nacimiento y muerte de Luis de Sandoval Zapata, se puede afirmar que pertenece a la época barroca del México colonial (que se circunscribe aproximadamente entre los años 1580-1700)⁵. Este autor fue poeta, dramaturgo e incluso algunos lo llaman filósofo y teólogo. Actualmente de él se conservan veintinueve sonetos, un romance y un soneto a María Inmaculada, la “Relación Fúnebre”,

⁵ Siguiendo el mismo periodo que se marca para España del Barroco: Raquel Chang-Rodríguez. “Poesía lírica y patria mexicana” en *Historia de la literatura mexicana* (2), p. 160; no obstante, sabemos que en América el barroco se extendió hasta mediados del siglo XVIII.

tres versiones del soneto guadalupano, un soneto y dos décimas al arzobispo Feliciano de la Vega, un soneto y una décima a Francisco Corchero Carreño y el *Panegírico a la Paciencia*⁶, obra en prosa, además de las referencias de brinda Arnulfo Herrera (1996).

La presente tesis tiene como objetivo desarrollar la siguiente hipótesis: Sandoval Zapata puede ser considerado un autor contemplativo y metafísico y desarrollar de qué manera se relaciona su investigación intelectual con la poesía mística.

Se ha decidido recurrir al análisis simbólico de su obra ya que se considera que el lenguaje simbólico constituye la esencia de la experiencia poética y se relaciona estrechamente con la mística, pues este tipo de discurso es la prueba de la inefabilidad de la experiencia mística (Cilveti, 1974: 52). En la misma línea, afirma Rocío Olivares:

la naturaleza de la poesía metafísica, que también tiene como objeto el absoluto o el mundo conceptual, y como reto la inefabilidad, en torno a la cual los poetas metafísicos se valen de ciertos símbolos que, a lo largo de la historia, han compartido con los poetas místicos. (Olivares, 2004: s/f)

La búsqueda de la verdad por medio del lenguaje es el principal motor de la poesía metafísica. En este caso la verdad a la que aspira acceder Luis de Sandoval Zapata en los poemas que se analizarán en los capítulos siguientes (sobre todo en el capítulo 2) es la verdad de la Divinidad.

A continuación surgen las siguientes preguntas: ¿qué es un poeta contemplativo?, ¿qué es un poeta metafísico? Es necesario tomar como primicia que se entiende como un poeta contemplativo aquél que emprende una búsqueda a través del conocimiento, puede decirse que es un poeta-filósofo o un poeta teólogo que pretende “vislumbrar” por

⁶ Todos estos textos se pueden consultar en: Sandoval Zapata, Luis de. *Obras*. Ed. José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

completo el mundo que no puede comprender racionalmente, para ello, el poeta debe buscar un momento de reposo en sí mismo y en aquello que desea conocer. (Weber: 1944: 433). El poeta metafísico es aquél que por medio de la lírica describe la esencia primera del ser y de todo lo existente, su meta es alcanzar lo trascendente por medio de la poesía. En este sentido es donde un poeta contemplativo y metafísico emparenta con el místico pues ambos pretenden expresar la unión entre lo sensorial, lo físico, lo terrenal o lo humano, con lo esencial, lo eterno o lo trascendente.

El lenguaje que utiliza el poeta contemplativo o metafísico y el místico están relacionados. Ángel Cilveti (1974: 15) resalta cinco características particulares: 1. Sentimiento de objetividad (realidad) de lo divino, es decir, se tratará el tema como si hubiera pasado en el mundo actual, 2. Pasividad, 3. Inefabilidad de la experiencia de conocimiento y amor (y por ello el recurso de la “investigación del lenguaje”), 4. Terminología paradójica para expresar lo inefable y 5. Preparación ascética (16).

En la siguiente investigación se comprobarán estas características en la poesía de Luis de Sandoval Zapata.

En este momento es preciso señalar que se denominará a Luis de Sandoval Zapata un poeta contemplativo y metafísico y no un *místico* porque para ser un *místico* el primer requisito es haber vivido la experiencia para después intentar describirla. Con los datos biográficos que se conservan sobre Sandoval Zapata, no se puede asegurar que haya dedicado su vida a la contemplación espiritual ni a las prácticas ascéticas, por el contrario, llevó su vida como cualquier otro laico con la diferencia de que se comprometía a escribir obras para la orden con la que tenía un fuerte apego; sin embargo, esto no quiere decir,

como llegó a afirmar Méndez Plancarte, que Sandoval Zapata hable sobre temas vulgares, ni únicamente conceptistas, ni tampoco que no sea un autor religioso (Méndez, 1937: 37-54).

El mismo Sandoval Zapata asume en el prólogo de su *Panegírico a la Paciencia*, que su escrito busca, en primera instancia “[Enseñar] la eternidad de las venturas sólo en Dios, para que en los que fuera de Dios se llaman venturosos emplee todas sus lástimas la compasión, aliñe el estilo para suavizar su sentencia” (Sandoval, 2005: 141). Asimismo, justifica la hazaña de escribir sobre poemas divinos al compararse con Pico de la Mirandola que a sus veintitrés años ya había escrito obras de carácter teológico. El análisis de esta obra en prosa es importante para esta investigación porque es se puede comprobar la inclinación del autor por los estudios teológicos, además de que utiliza metáforas que estarán presentes en su poesía, por ejemplo.... Asimismo, el *Panegírico* brinda una visión de la ideología del grupo criollo al que pertenecía Sandoval Zapata y para quien estaba dirigida su obra.

En el capítulo correspondiente a las poesías metafísicas o místicas, se observará la manera en que Sandoval construye una poética propia que, sin embargo, no deja de tener relación con sus precedentes literarios. Lo más importante será determinar que la simbología de la poesía metafísica de Sandoval se relaciona con la poesía mística, por lo que nuestro poeta se enmarca como un explorador del lenguaje por medio del cual desea asir la verdad última.

Inmerso en su siglo, el poeta también exaltará la imagen religiosa más importante para la comunidad criolla: La Virgen de Guadalupe, ya que, como se explicará en su debido

sitio, el siglo XVII se caracteriza por ser en el que la comunidad criolla construyó todo un sistema de pensamiento gracias al cual pudieran sentirse no sólo nacidos en el Nuevo Continente, sino legítimos hijos y dueños del mismo.

La pertinencia de esta tesis en el contexto actual de la literatura es que no sólo se analizará la obra poética de Luis de Sandoval Zapata que en otras investigaciones no se ha tratado, sino que además, se señalará que el imaginario poético de nuestro autor es también parte del imaginario colectivo. De igual manera se brindará una importancia suprema al valor del símbolo en la poesía, ya que el conjunto de símbolos son los que conforman lo que se denomina imagen poética y enmarcan la realidad completa y autosuficiente del poema. Además, siguiendo la línea de interpretación de la obra de Luis de Sandoval Zapata, la presente investigación aportará una interpretación del famoso soneto guadalupano en contexto con la problemática de la casta criolla.

En general, los tres capítulos que conforman la presente tesis servirán para ampliar la visión sobre la obra de Luis de Sandoval Zapata y hacerlo digno antecedente de la Décima Musa.

Capítulo 1

Luis de Sandoval Zapata en su contexto histórico: hacia su clasificación como poeta contemplativo y metafísico

La literatura novohispana ha tenido varias formas de concebirse, incluso muchas veces conviven varias posturas en el mismo momento; por ejemplo, hay quienes han elogiado la elocuencia de los poetas y demás autores barrocos novohispanos mientras otros los menosprecian simplemente por lo incomprensible de su discurso. En este mismo dilema se haya el autor que es tema de esta tesis: Luis de Sandoval Zapata.

Frente al olvido que su persona y creación literaria sufrió el autor por muchos años e inclusive siglos, pues cabe recordar que Alfonso Méndez Plancarte lo publicó formalmente hasta el año 1943; no se olvida que algunos más lo llamen un “cantor de la muerte”, un autor perturbado y obsesionado con escribir versos henchidos de un fuerte simbolismo sobre la caducidad de la vida (Herrera, 1996: 17-18); no obstante, también existió la postura de sostenerlo como el “Fénix inmortal de la América”⁷, el único Fénix, antes de sor Juana y, más cautelosamente, un “gran poeta”, llamado así por Méndez Plancarte.

⁷ Llamado así por el padre Florencia. Citado por Méndez Plancarte (1937: 53)

1.1 El ethos barroco, dominante cultural

La obra completa de Luis de Sandoval Zapata está enmarcada por la reiteración de la dominante cultural de la época, denominada por la crítica cultural contemporánea “*ethos barroco*” el cual fue vivido por la cultura hispánica hasta sus más extremos límites durante el fin del siglo XVI y durante todo el XVII e incluso, en la Nueva España, durante algunas décadas del XVIII. Dicha dominante cultural engloba una serie de características comunes en distintos ámbitos de la cultura: filosofía, espiritualidad, sociedad y artes. Esta nueva manera de concebir el mundo⁸ es, principalmente, fruto de la crisis de la civilización: crisis económica, política y cultural. La postura que la sociedad en general adoptó ante este contexto proponía “vivir la destrucción de lo cualitativo”. Era una filosofía del vacío, una ideología nihilista; en el ámbito artístico, las creaciones se caracterizaban por crear los procesos necesarios que “estetizaran la vida cotidiana”, lo cual se logró en la mayoría de las ocasiones por medio de un camino rebuscado, de manera indirecta y a través de la exageración⁹.

Mediante el análisis del *Panegírico a la Paciencia* y de las poesías de Sandoval Zapata, se podrá apreciar de manera detallada cada una de las características del *ethos barroco* que, si bien se encuentran presentes en la obra de nuestro poeta, son además el

⁸ “Nueva” y también “progresiva” con respecto a la época del Renacimiento, pues mientras esta es considerada una época en la que el arte guardaba los conceptos de proporción perfecta, acabada en sí misma, con tendencia a representar lo sensible, lo real, un arte ligero, con continuidad y total, una expresión racional; las expresiones artísticas del Barroco son consideradas carentes de reglas y caprichosas, dentro de lo cual cabe destacar que es un arte progresivo, ya que en el Renacimiento se buscaba la sencillez, lo claro, lo manifiesto y en el Barroco lo complicado, lo oscuro y lo velado, una idea de infinito e inacabable que permeaba la cultura y las artes.

⁹ Estos conceptos se explican ampliamente en el conjunto de ensayos vertidos en: Echeverría, Bolívar (comp.). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM-El equilibrista, 1994.

producto estético de la ideología de una cultura. Tanto el *Panegírico* como su obra poética subrayan un vuelco hacia el interior del ser humano y el deseo de acabar con los deseos de las cosas exteriores. Ya sea por medio de una práctica ascética, como en el *Panegírico*, en el cual recalca los beneficios de la constancia en la fe y el autocontrol; o por medio de la contemplación y la metafísica, es decir, en la búsqueda de lo infinito a través de lo finito, el acceso a lo divino a través de lo humano: la búsqueda interna, el amor, la devoción y la poesía en última instancia como documento prueba de ello.

1.2 La Compañía de Jesús y el “Panegírico a la Paciencia” de Sandoval Zapata

No resulta casual la presencia del *ethos* barroco en Luis de Sandoval Zapata ni mucho menos la veta religiosa que marca su creación artística, dado que se sabe que fue miembro de la Compañía de Jesús en donde adquirió sus conocimientos, aunque no vistió la beca de religioso, porque tuvo familia e hijos y que de esta manera llevó su vida. Sin embargo, su educación, su talento como poeta¹⁰ y la crisis espiritual de su época fueron seguramente los impulsos que lo llevaron a escribir de esta manera.

Michel de Certeau, en su libro *La Fábula Mística* (Certeau, 1994) argumenta que durante el siglo XVII la Compañía de Jesús vivió una crisis espiritual. Con la llegada inminente de la Modernidad en Europa, los intereses giraban en torno al ámbito de lo exterior, de lo adquisitivo pero, no obstante que los jesuitas vieron un aumento de sus

¹⁰ Méndez Plancarte lo llama, poeta con toda la boca, del nivel de Quevedo o Lope, uno de los poetas máximos de la Nueva España (1945: XXIX-LXVIII).

miembros en considerable número (más de 13 000 en 1615) y extendieron su influencia en el orbe latino, “los religiosos aparecen como muy dispuestos a sobresalir en las ciencias y más preocupados por los trabajos intelectuales que por la práctica de las virtudes” (Certeau, 1994: 290). La principal preocupación que surgió en los miembros de la Compañía que se interesaban en salvaguardar la vida religiosa era que “la ley del trabajo superara a la de la contemplación” (291), por lo cual, en Francia específicamente, pero también en España y por supuesto en América por influjo europeo, se llevó a cabo una reforma en la orden jesuita que repercutió en dos ámbitos: el administrativo y el doctrinal. En el ámbito administrativo destaca la regulación de las autoridades y de la ejecución de las reglas, pero en el ámbito espiritual es más notoria esta reforma porque inició una tradición de textos de carácter teológico que buscan ocuparse “del hombre interior” (291)¹¹.

Entre las reformas espirituales, destacan “el conocimiento y desprecio de uno mismo, la unión con Dios y andar en su presencia, fidelidad a las mociones del corazón, una conducta que se origine en la afección interior del espíritu y no en la sensibilidad, la costumbre o la ambición. [También se recomienda] un examen permanente de uno mismo y la lectura asidua y cotidiana de las obras espirituales” (Certeau, 1994: 292). Todo lo cual remarca el aspecto de enriquecer el espíritu frente a los intereses objetivos o materiales.

En este contexto se sitúa la creación del *Panegírico a la Paciencia*, obra que, al igual que las poesías de Sandoval Zapata, pudo haber estado dirigida únicamente a la Compañía de Jesús; sin embargo, dada la ideología predominante de la época, se puede

¹¹ El autor más destacado en Francia es Pierre Coton, el que empieza esta tradición, le siguen autores como Lallemand, Surin, Caussade y Grou (Certeau, 1994: 291).

decir, como afirma José Pascual Buxó, que está destinada a cualquier lector novohispano (Buxó, 2004: 67) y pretende hacer evidente las ilusiones que representan tanto las delicias de la vida cortesana como las comodidades que se pueden obtener en la vida seglar.

Como se ha señalado, la producción de textos de corte espiritual es uno de los medios por los cuales se buscaba que los fieles concentraran su atención en el estado de su espíritu. Es así como encontramos en el *Panegírico* de Luis de Sandoval Zapata que el autor reflexiona acerca de las virtudes que otorga la paciencia como práctica de todo buen cristiano. A esta práctica me atrevo a llamarla ascética¹², si por este término se entiende, como lo denomina Ángel Cilveti “una disposición para la vida contemplativa” (Cilveti, 1974: 13) que no sólo requiere de la voluntad sino también de esfuerzo y constancia: en su práctica, ante cualquier pena, el espíritu debe estar impasible, inamovible, en serena contención de sus deseos y control de sus congojas, puesto que la paciencia se pone a prueba en todos los momentos de la vida, sobre todo cuando caemos en la cuenta de que la vida humana se ha hecho para penar. “Hombre, para la pena madrugas”¹³ (2005: 153) nos dice nuestro autor, porque el hombre, desde su nacimiento, es polvo consumado, sólo un momento en la tierra, pero un momento lleno de sufrimientos. Éste era el pensamiento de la época, una ideología pesimista¹⁴, como muchos quieren verla, aunque también se puede

¹² La Paciencia, la Bondad, La Inocencia y la Humildad son virtudes que los mundanos desprecian, ya que no se relacionan con el honor, valor que fue exaltado en la cultura hispánica durante los siglos XIII hasta el XVII. Sin embargo, estas virtudes de orden puramente religioso son indispensables para combatir la desgracia de este mundo por medio de una disciplina de oración, quietud y paciencia (Green, 1969 y 1972).

¹³ Al citar el *Panegírico a la Paciencia*, únicamente pondré entre paréntesis el número de página, según la edición de José Pascual Buxó, 2005.

¹⁴ Esto observa prudentemente Fernando R. de la Flor en España, pero es posible incluirlo en la vida de la Nueva España, sin dejar de lado la prodigalidad con la que se celebraba en aquellos años cualquier hecho ya fuera político, aristocrático o religioso. Sobre este tema hay cuantiosos estudios que tratan la “fiesta barroca”

llamar realista, pues ellos, en el siglo XVII, como nosotros en el XXI, observamos únicamente un mundo decadente. Allá los poetas vivían desengañados de las riquezas de un Imperio que cada día se veían más como espejismo; buscar la salvación del alma por medio de la enseñanza del evangelio cristiano era una ilusión. Un continente entero recién descubierto vivía catástrofes cotidianas: epidemias, inundaciones, desigualdades, represión de unos estamentos y castas sobre otros, pues el poder político y militar permanecía en manos de los peninsulares; aquí, un Estado que se desmorona en sus simulacros institucionales, los valores modernos que cada día son menos efectivos, todas las utopías aniquiladas, no hay justicia, ni legalidad, menos igualdad y solidaridad. Allá los poetas y otros intelectuales preocupados por haber perdido su lugar en el la escala noble, aquí los intelectuales preocupados porque han perdido su lugar en el mundo.

1.3 Desde la Biblia, Séneca hasta la tradición renano-flamenca presentes en el Panegírico a la Paciencia

He ahí el mundo. Desde que amanece hasta que anochece la vida del hombre está llena de sufrimiento. En el contexto de esta situación decadente nació la ideología Contrarreformista, la cual abogaba hacia el ensimismamiento, apoyado éste en la ideología

tanto en España como en Hispanoamérica. Sin embargo, es importante resaltar asimismo la otra cara de la moneda, que vemos claramente en Sandoval Zapata, así como en otras manifestaciones ascéticas como múltiples biografías de monjas y otros religiosos, por ejemplo: Fernando de Córdoba y Bocanegra (1565-1589), Fernán González de Eslava (1534-1601) y Catarina de San Juan (1602-1688). La mayor exponente de la poesía novohispana barroca: Sor Juana Inés de la Cruz, en su variada y prolija obra da muestra del carácter dialéctico del arte barroco; por un lado, algunos sonetos, obras de teatro y demás divertimentos cortesanos que realizaba por encargo y, por el otro, su poesía metafísica, intelectual y espiritual como lo es el *Sueño* y otros poemas.

de un filósofo latino bastante leído en la época: Séneca. Se adoptaron muchas de sus posturas ante la vida, como la que dice: “no encuentro con quien estuvieses mejor que contigo mismo” (Séneca, *Cartas*, X: 3); de ahí que se retomaran costumbres eclesiásticas fomentadas desde la Edad Media como las de las órdenes de clausura y los votos de silencio. También influyó de manera decisiva el estoicismo de Séneca porque era una filosofía que promovía “la sumisión (sumisión a lo inevitable del destino, a los azares de la vida), pero de un tipo de sumisión que anula la derrota. Lo que dicta el destino se transforma en voluntad propia” (Bénnasy, 1994: 181-182). Aunque pareciera que el cristianismo debiera rechazar las propuestas estoicas de Séneca dado su carácter mundano no sucedió así pues la postura del dominio de las emociones proveniente del estoicismo es una característica que se apropió el espíritu español, así como la voluntad ante las adversidades: la paciencia. De esta manera se puede percibir una fuerte presencia de Séneca en las obras espirituales de la España de los Siglos de Oro (Green, 1969: 356-360).

Asimismo, en el contexto de la reforma jesuita que se ha señalado, se recurrió a los grandes textos espirituales de las diferentes escuelas, ya sea la renano-flamenca o la escuela carmelita (Certeau, 1994: 296). Se adoptan muchos conceptos, métodos espirituales y posiciones teológicas de estos cánones pasados.

Tales serían la idea del recogimiento, desnudamiento o desprendimiento del mundo exterior, el énfasis en la *scintilla animae* que Santo Tomás explica en la *Suma* y que reformula Eckhart, la metáfora de los *tocamientos* o *toques sustanciales* de Dios en el hondón del alma, la inmersión o acumulación de la individualidad en el absoluto divino o deificación y, en general, lo que se conoce como *devotio moderna* y que consiste en un regreso a la vida sencilla que evoca el cristianismo primitivo y que tanto se reflejó en las observancias de las órdenes mendicantes que vinieron a América (Olivares, 2004: 169).

Las reformas religiosas en la orden jesuita que se llevaron a cabo durante la última parte del siglo XVI y principios del XVII (Certeau, 1994: 295), pudieron haber influido en la creación de diversos textos teológicos en la Nueva España ya sea de la misma orden o de otras. De esta manera, el *Panegírico a la Paciencia* de Luis de Sandoval Zapata surge como un texto de dirección espiritual en el que se exaltan los valores cristianos de la paciencia, la resignación ante las tribulaciones, la oración y el retorno al interior del espíritu.

Con respecto a las *Sagradas Escrituras*, en el *Panegírico* se encuentran obras del libro sagrado de *Job*, el *Eclesiastés* y las cartas de Pablo. También, cabe mencionar, que José Pascual Buxó afirma que en este texto “se insinúan cada una de las etapas del programa formulado por Pico [de la Mirandola] en el discurso *De la dignidad del hombre*” (Buxó, 2005: 67) por cuanto habla del refinamiento y dominio de las pasiones, la inclinación a la vida contemplativa, el conocimiento “mágico” de la naturaleza, la piedad divina, el amor hacia Dios como medio de alcanzar la sabiduría y la regeneración del hombre, así como su perfeccionamiento y victoria sobre las contingencias.

Llegado este punto, es pertinente mencionar que la literatura de las “postrimerías”¹⁵ afectó posiblemente en la escritura del *Panegírico a la Paciencia*; dichos textos resaltaban la concepción cristiana del destino final del hombre que es la muerte y su paso a una vida en el Más Allá. Estas creaciones tenían la finalidad de convocar a la meditación sobre la

¹⁵ Por ejemplo: Alejo Venegas, *Agonía y tránsito de la muerte, con los auisos y consuelos que cerca della son prouechosos* (Toledo, 1553); Juan E. Nieremberg, *Partida a la eternidad y preparación para la muerte* (Madrid, 1645); hay una obra del obispo de Puebla, Juan Palafox y Mendoza, que versa sobre el tema de la muerte: *Luz a los vivos y escarmiento en los muertos* (Madrid, 1661-668). Suponemos que tanto nuestro autor como sor Juana conocieron estas obras.

muerte, como el clásico castellano *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno y crisol de desengaños* del padre Eusebio Nieremberg que hace énfasis en la ignorancia del hombre hacia las cuestiones divinas y su enajenamiento en las mundanas y llama la atención sobre la concentración en la oración de quietud que sirve al alma para acercarse a la gloria después de las tribulaciones (Nieremberg, 1640: 1-73). Los tratados de las postrimerías abundaron durante el siglo XVII y XVIII, servían también como textos teológicos de dirección espiritual y doctrinarios de prácticas cristianas; las *Honras fúnebres* y *Sermones* o los tratados destacan que el camino para partir de este mundo sin aferrarse a las posesiones terrenas es por medio de la consolación en Dios, la remisión de los pecados, el amor a Dios, al prójimo y sobre todo, la paciencia y fe a lo largo de toda la vida (García Fernández, 1993: 71-82).

1.4 La paciencia como práctica criolla

El mundo de Luis de Sandoval Zapata vivía una época que irremediabilmente se volcaba hacia la reflexión y la contemplación meditativa. La renuncia a lo mundano era una de las prácticas a las que más se inclinaba la gente espiritual en la España del siglo XVII. Los novohispanos, inmersos también en la cultura europea, se alojaban en este sentimiento, más profundamente acogido por la comunidad criolla que buscaba forjar su identidad dentro de los valores europeos, ellos también compartían esta ideología y aunque no la pudieron manifestar en el ámbito político, sí lo hacían en el afectivo, religioso y artístico (Paz, 1982: 53). La religiosidad era el único medio por el cual los criollos y los

peninsulares acriollados podían hacer manifiesta la presencia de lo divino en su tierra, eso era su orgullo, su seguridad y parte importante de su identidad (Rubial, 1997-1998: 46).

Ángel Cilveti destaca que el concepto de *ascesis* significaba también un esfuerzo que disponía para la contemplación y la vida perfecta que eran esenciales en la espiritualidad cristiana (Cilveti, 1974: 13); en este sentido se inserta también la vida del poeta novohispano, ya que se sabe que Sandoval Zapata estudió con la orden jesuita (la cual contribuyó en el terreno ideológico a que los criollos aspiraran a una identidad) y, a pesar de no haber tomado los hábitos sacerdotales, guardaba un sentimiento religioso, del cual son testimonio sus veintinueve sonetos recogidos de un convento jesuita. Como menciona José Pascual Buxó, Sandoval Zapata se puede considerar un criollo lego que llegó a ser filósofo, lo cual es insólito puesto que para su siglo los autores de tema religioso tenían que estar vinculados con el clero o con la Academia (Buxó, 2005: 56). Este no parece haber sido un impedimento para que nuestro autor participe del fervor religioso, de hecho, el que Méndez Plancarte haya encontrado sus sonetos en un convento jesuita (además de los que se hayan en los certámenes poéticos) quiere decir que el poeta era uno de los autores preferidos de la época para resaltar la virtud que ensalza en su *Panegírico* y que también era un poeta que destacaba en otras meditaciones a las que eran afectos los alumnos de San Ignacio de Loyola, como la contemplación en todo momento de la muerte, que la vida era caduca y efímera y que este mundo terreno era tan sólo un engaño.

El *Panegírico* asimismo, resalta de entre las obras de Luis de Sandoval Zapata, porque es un compendio de la filosofía de su época histórica. En esta obra se encuentra presente el senequismo que fundamenta muchas de las concepciones estoicas de la cultura

novohispana; aunque Sandoval considere, como seguramente toda la comunidad religiosa de su tiempo, que Séneca y sus discípulos erraron porque sus dioses eran paganos, mientras que el estoicismo de san Pablo, por ejemplo, era el del verdadero Dios. Los estoicos senequistas, dice Sandoval, también ocuparon muchas de sus preocupaciones en la contemplación del padecer: “siempre pensaron que despertó la sabiduría en los regazos de la tribulación” (150) y veían, como lo ve nuestro autor, que la paciencia ante el sufrimiento es la mejor manera de alcanzar la sabiduría. Otros de los textos más leídos hacia esta época eran las epístolas de San Pablo, que contrariamente a Séneca, rechazaban el camino del estudio y la razón por considerarlos un obstáculo para el conocimiento de Dios (Rodríguez de la Flor, 2002: 95), pero esta medida fue, como ya se dijo, uno de los extremos en los que cayó el barroco, adoptada posteriormente por Molinos el quietista.

Sin embargo, para Sandoval Zapata la sabiduría estaba lejos de ser un obstáculo para acceder a la divinidad, por el contrario, exaltaba esta virtud como el mejor camino para el autoconocimiento. En el mismo San Pablo, encontraba Sandoval, se resaltaba la sabiduría juntamente con las vigiliias, el ayuno y la castidad: “Cuando el Predicador grande aconsejó a los corintios vigiliias, ayunos y castidad y sabiduría para el compendio del padecer, ésta puso última, como que en el sudor inmaterial del alma fuera menos supeditar los afectos que concebir las noticias.” (151). Dios mismo es sabiduría, así entonces, la sabiduría en los hombres debe de utilizarse como un camino para el mérito, precisamente porque ella es una de las vías que más dificultades y sufrimiento traen consigo. De ahí que otro de los textos de los que se nutriera Sandoval Zapata y toda la intelectualidad novohispana fuera el *Eclesiastés*, precisamente de los versículos donde Salomón dice que

“en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor” (*Ecl.* 1:18).

“Examinarse en la pena” (155), pide Sandoval Zapata, es una virtud que se gana con la sabiduría, conocer a fondo los beneficios que conlleva su padecer para sacar el mejor provecho de ella. Pero la mejor de todas las virtudes es la facultad que tiene la sabiduría de acercar al hombre a Dios, y el mejor camino para ello es por medio del sufrimiento.

Dicho esto se puede concluir que, tanto España como la Nueva España estaban vistas, desde esta perspectiva, como el lugar elegido por Dios para las penas: “Dios castiga a los que ama, pone a prueba los pueblos elegidos, sitúa al límite su paciencia y, en definitiva, se dirá entonces, los aniquila, los pulveriza, porque al fin ése es el único camino para alzarse con una condición celeste y establecerse en una dimensión suprahistórica.” (Rodríguez de la Flor, 2002: 40). Desde las dos latitudes se alzaba el pueblo elegido por Dios; los criollos también tenían conciencia de esta situación y la exaltaban, por lo que su religiosidad se encontraba a flor de piel.

Los novohispanos se sentían orgullosos de que en sus tierras habitaran hombres y mujeres apegados a la vida santa, muestra de ello son los obispos ejemplares Juan de Palafox y Mendoza, Manuel Fernández de Santa Cruz y Francisco de Aguilar y Seijas, de quienes contamos con su biografía, Así también, las biografías del siglo XVII, impresas por los padres Oviedo, Balthasar, Ansaldo y otros, muestran a los jesuitas entregados a la mortificación, a la oración, a la predicación y a la virtud que se refleja en cada una de sus acciones. Sus vidas resaltan la paciencia, la templanza, la humildad y la castidad, así como también las virtudes sociales de la pobreza, la caridad. Todo ello constituía las bases para la

conciencia colectiva que pretendía mostrar a la Iglesia novohispana como parte de la Iglesia universal (Rubial, 1997-1998: 47-52).

“En las altas esferas es donde mejor truenan los peligros” (152). La clase criolla no estaba exenta de ellos y la práctica ascética de la paciencia servía como el mejor vehículo para esperar a que esta condición alguna vez fuera reconocida como legítima. La vida religiosa se consolidaba como el camino más provechoso para los criollos de este siglo, quizá por ello Sandoval Zapata se esmera tanto en su escritura religiosa, quiere ser un teólogo criollo, como lo quiso sor Juana; quiere, como él dice, convertirse en un heroico ejemplo de virtudes con una prosa y poesía dedicada por completo a la exaltación de lo eterno, pues sabe que el único camino que puede legitimar su circunstancia, es el dedicar su vida a la religión: “¡Oh penas más allá de las orillas humanas! ¡Vivid, celestiales esferas! No os empleéis sino en los héroes de la virtud, que el talento de vuestras glorias sólo le merece quien le logra con actividad de paciente para los usufructos de divino.” (167).

Fernando R. de la Flor opina sobre el ascetismo en España que: “La vivencia infeliz, el hábito triste, la materia oscura determinan enteramente por entonces los productos artísticos de la vida nacional, los cuales predicán en aquel momento la derelicción, el abandono de la mundanalidad como gran figura ésta del ejemplarismo a potenciar en el inconsciente.” (Rodríguez de la Flor, 2002: 40). Esta sentencia es completamente equiparable a la situación de los criollos de la Nueva España del siglo XVII.

1.4 Luis de Sandoval Zapata: poeta metafísico y contemplativo

Por sus circunstancias sociales y además por acto de voluntad, Sandoval Zapata se convirtió en un escritor de carácter contemplativo y en un metafísico; esto se puede fundamentar aun con la poca producción conocida de él. En ella exhorta al lector a abandonar lo mundano, como lo hace en sus sonetos dedicados a la brevedad de la vida y ya analizados por Arnulfo Herrera¹⁶.

Mientras que la práctica del ascetismo “era un medio místico para mantenerse en la oración y la contemplación al debilitar el cuerpo, y con ello las pasiones” (Rubial, 2009: 6), que consistía en imitar a Cristo, en hacer del cuerpo un autosacrificio, una penitencia por los pecados propios y por los ajenos, una manera de suprimir los deseos. Los criollos sumergidos en su religiosidad pudieron ver en la escritura de carácter contemplativo, como lo es el *Panegírico a la Paciencia*, una de las guías que brindaba las características propias que concordaran con este ascetismo cristiano.

Los poemas y la prosa de Sandoval son vastos de palabras que ostentan la frugalidad de las pasiones y de las acciones. Sus escritos llaman a la renuncia al dolor, no padecer el dolor con la pena, sino a través de la oportunidad que proporciona para alcanzar un estado de santidad: “Si sabemos resolver el cuerpo con las calcinaciones de la pena, volveremos la forma caduca en inmortal sustancia de resplandores. Detenerse en la dicha es pararse metal vil, como examinarse en la pena es ser oro inmortal.” (155)

¹⁶ Herrera, Arnulfo. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. México: UNAM/IIIE, 1996.

En su obra se puede apreciar el carácter de algunas prácticas ascéticas. Plantea a lo terrenal como efímero, todo lo material como ilusión y al mundo como a un sueño.

Describe el secreto y la paradoja de vivir inmerso en la mundanidad:

Desdeñas lo eterno porque apeteces lo temporal. Si no han de durar, y lo sabes, has de vivir temeroso; si no lo sabes, no eres feliz, porque vives con ignorancia; por cualquier lado vives infeliz en la ventura; yo te hago lisonja en concederte que las penas no hagan venturosos, que sí hacen con la paciencia, no has de negarme dos ventajas: alivia a los desconsuelos lo momentáneo que duran y se hace de las penas la virtud alhaja, que no está en la jurisdicción de la fortuna; luego mejores son las penas que las venturas. No sabes comprarle a la fortuna los puestos: el alma le das por los deleites del cuerpo, por el poder, por la vida, por las honras; compras con una eternidad una corrupción, por un deleite que en sus mismas entrañas concibe el enemigo que te mata. Quebrada copa es tu corazón. (156)

Toda su poesía conservada se inclina hacia la exclamación de la renuncia de los goces terrenales y a la meditación sobre la muerte y la espera de la verdad después de ella (de estos temas se hablará en los capítulos siguientes). No obstante, para seguir estableciendo las razones que sustentan a Sandoval Zapata como poeta metafísico y contemplativo, se debe continuar el análisis del *Panegrico a la Paciencia*.

Dentro de este contexto de empeño en la renuncia, destaca Sandoval Zapata por ser un poeta del que cada poema es un testimonio que aspiraban al infinito. Este “pensamiento del fin” (Rodríguez de la Flor, 2002: 95) es el que lleva a Sandoval y otros poetas a crear una multitud de figuras metafóricas de acabamiento y de finitud. Uno de los caminos para alcanzar la vida eterna era por medio del sufrimiento de las penas, pero no sólo padeciéndolas sino también regocijándose en el padecer: “Las penas engendran con el hábito al gusto, a quien se sigue la eternidad para la gloria.” (154). Es por esta razón que

muchos han querido llamar a esta etapa una época de masoquistas extremados; sin embargo, todo estaba fundamentado en las *Sagradas Escrituras*. Quién sino el mismo Job para aguantar el sufrimiento hasta la llegada de Dios: “no menosprecies la corrección del Todopoderoso. Porque él es quién hace la llaga y él la vendará. Él hiere, y sus manos curan.” (*Job* 5: 17-18)

Porque esa era su meta última, detenerse en el penar como la mejor manera de conocer a Dios que también vino al mundo a sufrir en el cuerpo de su Hijo. “En el conocimiento de Dios está el fin último de los hombres; nada da luz para esta contemplación remontada como las penas.” (157). Desde la perspectiva de la mística, el deseo de conocer a Dios se puede traducir como el deseo de la muerte. San Juan de la Cruz lo expresa de esta manera: “Pero ahora en la ley de la gracia, que, en muriendo el cuerpo, puede ver el alma a Dios, más sano es querer vivir poco que morir por verle” (San Juan de la Cruz, *Cántico*, XI, 10). El mismo deseo de muerte se manifiesta en el poeta: “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” (161-162).

Entonces, Sandoval Zapata, se circunscribe como poeta contemplativo, ya que se enfoca a tratar los temas del conocimiento de la vida y la muerte y de las profundidades de las prácticas cristianas, y también es un poeta metafísico, en el mismo orden la *mística especulativa*, puesto que se dedica a la “investigación de la experiencia unitiva” (Cilveti, 1974: 14), como se aprecia sobre todo en su poesía. Siguiendo algunas ideas de Fernando R. De la Flor, Sandoval Zapata actuó como muchos poetas místicos, pues renunció a la

crítica del mundo aunque de él obtuvo su lenguaje inspirativo, sin quererlo, sirvió a los propósitos de la Contrarreforma y, sin quererlo también, se sometió dulcemente a las imposiciones de la existencia hasta traspasar la barrera carnal e histórica en que se inscribe y se sobrepone a ella (Rodríguez de la Flor, 2002: 29-30). Además, si aplicamos con más precisión el término *místico*, éste contiene en sí mismo el término *contemplativo* o *espiritual*, ya que el adjetivo místico, no fue utilizado sino hasta el siglo XVIII para aquellos que se dedicaban a exponer las Escrituras; durante el siglo XV hasta el XVII el adjetivo adecuado para el tipo de textos como el que produce Sandoval, que promulgan el abandono de lo mundano, la renuncia al cuerpo y la unión con lo divino, es *contemplativo* (Certeau, 1994: 114-115).

Capítulo 2 La poesía mística de Luis de Sandoval Zapata

Si eres amigo de Dios el fuego es tu agua,
deberías desear tener mil pares de alas de mariposa
para así poder quemar un par cada noche.
La mariposa ve la luz y se dirige al fuego.
Tú debes ver el fuego y dirigirte hacia la luz.

Jalaludin Rumi

Antes de iniciar el análisis simbólico de la poesía de Luis de Sandoval Zapata, el cual confirmaría la pertinencia de la hipótesis de esta investigación –cuyo fin es considerarlo como poeta contemplativo y metafísico- es pertinente realizar una justificación de cómo serán leídos sus poemas para llevar a cabo su análisis. Se llevará a cabo una lectura con base en los símbolos, es una *lectura simbólica* y también *comparativa*.

Dicha lectura es simbólica porque pretende examinar cada uno de los símbolos de los poemas (contenidos en los lexemas conformados por sus respectivos semas y sememas¹⁷). En este contexto, se revisará la función y el papel que juegan los símbolos en cada soneto. También será una lectura comparativa porque la principal referencia mística a la que se aludirá será el poeta carmelita San Juan de la Cruz en su obra poética y teológica

¹⁷ La teoría semántica que utilizaremos se basa principalmente en las propuestas de François Rastier, *Semántica interpretativa*, 2006. Además de apoyarnos en las definiciones de los diccionarios de Helena Beristáin (2004) y de Elizabeth Luna (2007). Ver bibliografía.

Rastier considera a los semas y sememas en un mismo nivel de análisis cuando se trata de un análisis isotópico (2006: 114).

Entendemos por *sema*: rasgo semántico, unidad mínima con valor significativo que al combinarse con otras determina el significado de una palabra; *semema*: conjunto de rasgos semánticos indispensables que constituyen el significado léxico de un morfema o de una palabra, según las definiciones de Luna (2007: 203-204).

(en especial en las obras *Subida al Monte Carmelo*, *La Noche Oscura*, *El Cántico Espiritual*).

Como se abordará más adelante, Luis de Sandoval Zapata comparte léxico poético con el santo, de manera que, al configurar las imágenes poéticas, éstas muchas veces evocan los mismos conceptos que San Juan de la Cruz poetiza y describe a lo largo de su obra; así, se observará que algunas imágenes y metáforas son semejantes en ambos. Esto sirve para realizar una interpretación de la obra del poeta con base en las interpretaciones hechas a los textos del místico carmelita; no obstante, cabe señalar que Sandoval no es un simple imitador, sino que, además de ser un continuador de la tradición mística hispana, reviste los conceptos místicos de un tapizado lenguaje, rico en figuras, imágenes y metáforas que invitan al lector a relacionarse estrechamente con su poesía para descubrir lo que ella manifiesta.

El parentesco de las imágenes poéticas o de los símbolos en la obra de ambos autores no es simple coincidencia. Como se explicó en el capítulo primero, la orden jesuita -para la que escribía Luis de Sandoval Zapata- acudió, en su reforma interna, a la lectura de obras teológicas cuyo acervo estaba conformado también por autores carmelitas, entre los cuales se encontraba San Juan de la Cruz, cuya obra se publicó por vez primera en el mismo año en que se supone nació Luis de Sandoval Zapata (1618).

Con lo anterior se deduce que para la época en que nuestro poeta escribió los sonetos aquí tratados, San Juan de la Cruz ya era un autor bastante conocido y admirado en la Nueva España, por ello, para los escritores y poetas espirituales coetáneos a Sandoval, y

para él mismo, sirvió como modelo a imitar¹⁸. La poesía de San Juan de la Cruz había inflamado a los católicos criollos, por lo tanto, hay razón suficiente para afirmar que Sandoval utilizó los símbolos con la misma intención poética; además, cabe señalar que los símbolos religiosos utilizados por Sandoval Zapata son arquetípicos¹⁹ o “universales”.

Por último, no debemos descartar el carácter “inefable” de la experiencia mística, ya que es un fenómeno que no puede ser comprendido ni comunicado por el místico, para describirlo éste se vale de la investigación a través del lenguaje. “El lenguaje místico es lenguaje simbólico [...] El símbolo místico intenta, pues, dar una visión de la actividad mística, que es espiritual, en la pantalla de lo sensible” (Cilveti, 1974: 54), es decir, en la experiencia estética.

2.1 El pacto simbólico

Mircea Eliade, en *Tratado de la historia de las religiones* (1979), brinda importancia especial al símbolo, puesto que lo considera una prolongación de la *hierofanía*, término que el mismo acuña en este tratado y lo define como “la revelación de lo sagrado”. El símbolo, desde su punto de vista, prolonga la realización de la hierofanía y, en ciertas

¹⁸ Se debe notar aquí que, juntamente con la poesía de San Juan de la Cruz, llegó a la Nueva España la influencia de los teólogos alemanes del siglo XIV, a los que San Juan de la Cruz era afecto e influyeron en su poesía, por ejemplo, Ruysbroeck, Tauler y Suso. Metáforas como las del leño encendido, utilizadas por Tauler, aparecen en obras como *Subida al Monte Carmelo*, *Noche oscura del Alma*, *Cántico Espiritual* o *La llama de amor viva*. De él mismo es la figura de Dios como un sol que sobreinforma al alma (Martín: 1990: 225), metáfora utilizada por Luis de Sandoval Zapata en los sonetos que se analizarán en el apartado de este mismo capítulo denominado “Aves místicas”.

¹⁹ Jung entiende por arquetipo “cierta disposición innata a la formación de las representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique[...] Una imagen en sentido lato, puede ser considerada como un arquetipo cuando a través de la historia humana conserva un núcleo significativo semejante o análogo, esto es, que le otorga una validez temporal y universal.” (Mancho, 1990b)

ocasiones, se convierte él mismo en una hierofanía, porque revela una realidad sagrada o cosmológica.

En la poesía, las palabras son símbolos²⁰ en tanto refieren a una imagen que representa una idea. Las palabras conforman el denominado *lenguaje simbólico*. Dicho lenguaje impera en la poesía mística, ya que por este medio el místico puede describir su experiencia, considerada por la tradición y por él mismo como inefable. La poesía permite, mediante el uso de las imágenes, símbolos, alegorías y demás figuras retóricas, torcer el lenguaje y desentrañar las experiencias más íntimas del hombre, en el caso de la mística: la unión con el Absoluto.

Para el poeta místico, la poesía es *el* lenguaje, pues “es una penetración real, aunque parcial, del misterio. Y el paradigma de todos los misterios es Dios” (Mancho, 1990b)²¹. Con sus creaciones, el poeta místico pretende transmitir y explicar la experiencia, hacer partícipe activo al lector, puesto que la poesía provoca una experiencia estética en el receptor. De esta manera, en la poesía el símbolo constituye el lazo que une al hombre con la sacralidad (Elíade, 1979: 399) y se convierte en el revelador de su propia existencia y su propio destino (407) porque lo une con el cosmos, con lo infinito; la poesía enajena al hombre, lo saca de sí mismo (*ex-tasis*). La poesía se convierte, por tanto, en una

²⁰ “Un símbolo es aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo por referencia al objeto [...]. Los signos lingüísticos, como la mayoría de las palabras o las oraciones, son, respecto a su objeto, signos convencionales o símbolos, los más socializados y los más abstractos. [...] Jakobson concluye esta idea y concluye que todos los signos verbales son símbolos por su convencionalidad y porque contienen elementos icónicos e indiciales.” (Beristáin, 2004: 468.)

²¹ La referencia Mancho: 1990b, no tiene foliación pues es un artículo que se localizó en internet. Ver bibliografía.

prolongación de la experiencia mística; en este sentido es como escribe el poeta metafísico, ya que él no ha vivido la experiencia en su vida concreta, trata de experimentarla por medio del juicio estético, mediante la creación artística, en este caso, mediante la poesía.

Sin embargo, antes de continuar, se deben hacer algunas precisiones en cuanto al símbolo en general y su función en la poesía. En primer lugar, a pesar de que el símbolo se utiliza para “evocar, sugerir, implicar”, nunca podrá “señalar con precisión” siempre será un acercamiento a la verdad que el poeta quiere transmitir. El destinatario, lector, oyente, sabe que “no es posible abarcar todas las significaciones” y que no es lícito reducirlas a una generalidad. Lo segundo, consiste en destacar la *dinamicidad de los símbolos*, es decir, que estos, al ser polisémicos, también son progresivos, sus posibles significaciones se amplían y se desarrollan dependiendo del contexto del que participen o del nivel de lenguaje en el que se encuentren. En tercer lugar, se debe considerar el carácter bipolar del símbolo, su actuación de manera dicotómica, es decir, que su significado oscila entre el plano de lo material y lo espiritual, lo concreto y lo abstracto, lo subjetivo y lo objetivo (Mancho, 1990b). Por lo que es posible asumir que cualquier lectura que se haga desde el punto de vista simbólico incluye, necesariamente, diferentes interpretaciones de carácter igualmente diverso; entonces, en el caso específico la presente tesis, para que sean válidas las interpretaciones aquí vertidas, será indispensable hacer uso de otros recursos tales como el fundamento bíblico, la tradición literaria y las analogías con otros poetas.

Se considera pertinente realizar la lectura de los sonetos y poemas que conforman el corpus de esta investigación a partir del modelo de los cuatro niveles de interpretación – literal, alegórico, moral y anagógico o místico- establecidos por Dante en su obra *El*

Convivio (Tratado II, canción I)²². Este proceso de lectura pretende profundizar en la interpretación del texto literario, alejándose gradualmente de la objetividad hasta “alcanzar el tipo de conocimiento que sólo puede describirse como espiritual en tanto que abarca tanto lo interno como lo externo, o la realidad psíquica y la material en un solo acto de percepción” (Voss, 2003)²³. Las palabras o símbolos aquí analizados serán interpretados en uno de los niveles hasta llegar al último que es el nivel anagógico. En este contexto, el símbolo se enmarca como el elemento más importante de la interpretación, pues se considera el vínculo que une los planos literal²⁴ (que está vinculado con el mundo perceptible, sensible) y el anagógico²⁵ (el mundo del misterio y la dimensión teológica), sin dejar de pasar por el nivel alegórico²⁶, que se percibe en el análisis de las figuras poéticas, y el moral²⁷, que tiene implicaciones y efectos en la forma en cómo actuamos.

La penetración de la interpretación al nivel anagógico permite acceder a la verdad última que guarda la literatura, al conocimiento de “la cosa misma”, de su esencia. Esto significa trascender el arte hasta alcanzar el plano divino, donde el lenguaje poético (*simbólico*) no es una imitación de la palabra divina, sino que “deviene la palabra divina” (Voss, 2003). Como se escribió líneas arriba: es la prolongación de la experiencia mística o también la experiencia mística misma.

²² Se revisó la edición: Dante Alighieri, *El convivio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948 (Col. Austral).

²³ La referencia Voss: 2003 no tiene foliación pues es un artículo que se encontró en internet. Ver bibliografía.

²⁴ “Aquél que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata.” *Idem*.

²⁵ “Llámase el cuarto sentido *anagógico*, es decir, superior al sentido, y es éste cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna.” *Idem*.

²⁶ “Llámase el otro el alegórico, y éste es aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira. [...] Según es usado por los poetas.” *Idem*.

²⁷ “El tercer sentido se llama moral; y éste es que el que los lectores deben intentar descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus descendientes.” *Idem*.

Ahora bien, para llevar a cabo el análisis semántico en cada nivel de interpretación, se han establecido varios *haces* isotópicos o polisotopías, que son un conjunto de semas “ligados por una relación de conjunción o implicación” (Rastier, 2005:148). En otras palabras, el *haz* de isotopías se ha definido como la asociación de las isotopías²⁸ en el discurso, construida como una red de categorías semánticas en una oración y que garantizan la permanencia tópica, por lo que, además dentro del campo isotópico se incluyen también las alotopías, es decir, los temas opuestos de la isotopía, los que dan lugar al oxímoron, la paradoja y la antítesis, basadas en el contraste de elementos, ya que su significado pertenece, aunque recubierto y mediante un giro, al mismo campo (Beristáin, 2004: 288-290). Lo anterior procede de haber realizado una lectura *tabular*, es decir, aquella lectura que

superpone los resultados de diferentes lecturas correspondientes a diferentes isotopías respectivamente. Este procedimiento permite hallar las ‘unidades dadas’ por el texto en el nivel de las figuras mismas, una vez corregidas las impertinencias, como las ‘unidades proyectadas’ que provienen de una relectura retórica posterior y retrospectiva, que permite pasar, sobre la base de la poli-isotopía, a la construcción de nuevos tropos en otro nivel. (Beristáin, 2004: 290).

La lectura de un texto no se limita a una sola lectura, menos en el único sentido literal, por el contrario, el concepto de isotopía permite realizar una lectura uniforme en un solo sentido semántico, aunque si el texto es polisémico y polisotópico, la interpretación tendrá que ser compleja y variada “puesto que las conexiones entre sus isotopías

²⁸ “Es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia” (Beristáin, 2004: 288-289).

constitutivas no son de la misma naturaleza. Y no se las opera del mismo modo para evaluar su plausibilidad: la de cada constituyente de un haz refuerza acumulativamente la de los demás” (Rastier, 2005:149).

La lectura de los sonetos se realizará a partir de estos *haces* de isotopías que conforman el mundo simbólico de Luis de Sandoval Zapata.

2.2 Llamas místicas

El título de este apartado se ha otorgado arbitrariamente para el análisis de los sonetos 3 y 16 de la edición de José Pascual Buxó²⁹. Se ha denominado “Llamas místicas” porque los dos sonetos versan sobre la vida de la flama. Ya sea la flama de un velón y su progreso hasta su extinción o completa fusión en la luminosidad -como en el caso del soneto 3-, o una simple luz o lumbre, como el soneto 16, aunque, cabe destacar que en este último soneto la verdadera protagonista es la mariposa llamada “vidrio animado”, que a su vez pertenece a la metáfora de un galán que se deja morir de amor, tal como el título del soneto ostenta: “Riesgo grande de un galán en metáfora de una mariposa”.

No obstante el tema central de cada soneto, se han delimitado tres haces de isotopías para llevar a cabo el análisis. El sema principal que encabeza las isotopías en los dos sonetos es el de la ‘luz’, el cual juega el papel primordial, puesto que puede abarcar el espectro de significados de lo finito (el humano) y lo infinito (la divinidad). Posteriormente

²⁹ Sandoval Zapata, Luis de. (2005) *Obras*. (J.P. Buxó, ed.) Fondo de Cultura Económica, 2005.

se describe el campo isotópico perteneciente al sema 'deseo' en donde se pone énfasis en el aspecto verbal que enmarca esta unión llevada a cabo a través del amor y de ello deriva el tercer campo que se enfoca al sema 'movimiento' en donde se implica la unión con lo divino y la transformación en el objeto del amor.

Sonetos:

[3]³⁰

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

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

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

Juzgo es la vida llama numerosa;
te empiezas a abrasar cuando despiertas,
te acabas de abrasar cuando agonizas.

[16]³¹

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

³⁰ *Ibidem*, p. 98.

³¹ *Ibidem*, p. 111.

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

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate el *fuego*³² que buscabas.

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

La crítica especializada ha aportado varias interpretaciones para ambos sonetos, una de las lecturas que se ha realizado tiene que ver con la perspectiva de las postrimerías. Como se señaló en el capítulo primero, este género fue desarrollado extensamente en la literatura hispana del siglo XVII. Dentro de este contexto, Arnulfo Herrera sostiene que el soneto 3 habla sobre la “fragmentación del tiempo que se consume, inexorable y velozmente en meses, días, horas, etc.” (Herrera: 1996, 160). Ya que este soneto dedicado a “Un velón que era candil y reloj” en sus tercetos habla sobre las “horas inciertas” de la vida, donde el velón participa en el poema como metáfora de esa vida que se consume a sí misma desde que empieza hasta su extinción total. En la misma línea se encuentra Méndez Plancarte, al argumentar que el poema de Sandoval es de la misma vertiente que los poemas metafísicos de Quevedo, en tanto que ambos hablan sobre las meditaciones en torno a la muerte (“y no hallé otra cosa en qué poner los ojos/ que no fuese el recuerdo de la muerte”)

³² Adoptamos la enmienda de Méndez Plancarte: *fuego*, y no *riesgo* como sugiere Buxó (2005, 111), por considerarse el primer término más pertinente y en contexto con la antedicha palabra *abrásate*.

donde Sandoval no sólo pone los ojos sólo en las mariposas nocturnas, sino también en los velones como motivo poético (Méndez: 1945, 148).

Ciertamente, el aspecto de la caducidad de la vida es un tema en el que Sandoval Zapata estaba muy interesado. Este aspecto se destacó en el primer capítulo, donde se mencionó la veta ideológica criolla que promulgaba el próximo fin de los tiempos y la templanza con que los habitantes de este orbe tenían que afrontar la situación. En la obra de Sandoval, este aspecto se puede corroborar en sus sonetos, es la materia predominante en los dedicados a las flores. Son doce poemas que tratan sobre las flores, en los que, además de cifrar con palabras el emblema de cada flor, repite el tópico de la condición breve de la belleza de la flor y de su vida misma (Olivares, 2007). Asimismo, los sonetos que son parte del corpus analizado en este capítulo han tenido una interpretación similar.

El soneto 16, el cual habla de una mariposilla que finalmente se deja fundir por la luz que la atrae, ha sido comentado por varios críticos. Arnulfo Herrera (2003), afirma que el tópico de la mariposa que se acerca al fuego, para el momento literario en el que Sandoval Zapata lo recrea, tiene detrás una amplia tradición en dos vertientes, la profana y la divina; dentro de la tradición profana, según la investigación de Alan S. Trueblood (1977) el antecedente más lejano se encuentra en “Zenodoto, escritor alejandrino del siglo tercero a.C. [quien conserva] un verso de Esquilo en que la frase *πυράστου μόρος* (el destino de la mariposa –más exactamente, del insecto que se quema en el fuego) es proverbial ya como advertencia contra el daño que uno acarrea neciamente a sí mismo” (829); asimismo, en la mitología griega se tiene el encuentro de Psique (del alma) con Eros, mito que por un lado simboliza que “la llama en que moría quemada la mariposa era un

emblema de un amor según la razón, y por consiguiente, la autoinmolación del insecto simbolizaba la regeneración del alma” y por otro lado representa la pasión sensual en donde el alma se sumerge en la mera carnalidad (830).

Por su parte, Arnulfo Herrera encuentra este tópico literario en Petrarca, Diego Hurtado de Mendoza, el portugués Camões, el sevillano Gutierre de Cetina y Fernando de Herrera, así como en la tradición emblemática, desde Carlo Rancati hasta Picinelli (Herrera, 2003: 211). A través de la descripción del progreso de este símbolo, sostiene Trueblood que la mariposa se convierte en un insecto emblemático cuyo “simbolismo se polariza en *iluminar* y *calentar* espiritual y pasionalmente, respectivamente” (1977: 830).

En la concepción temporal o efímera de la mariposa, Arnulfo Herrera parafrasea el soneto 16 que según él dice: “«como padezco gozo», que se aplica a quien se consume en el «fuego de la felicidad» o se sacrifica para obtener un beneficio anhelado” sentencias que van dirigidas al hombre sensual que persigue a una mujer impúdica. Lo anterior está fundamentado en comparación con el emblema 264 de Sebastián de Covarrubias, en donde el fuego es interpretado como símbolo de la muerte³³, con lo que concluye que el estímulo provocado en la mariposa por la luz de la vela es “un engaño que conduce a la muerte y no a la felicidad.” (Herrera, 1998: 223).

La tradición emblemática de este soneto también ha sido señalada por Rocío Olivares (2008), quien argumenta que el título del soneto parece circunscribir la

³³ El epigrama del emblema dice: “Creó al hombre Dios, y dióle luego\libertad de albedrío, e hidalguía,\su ley, no con imperio, mas con ruego\le representa ese mesmo día.\Y pónle delante el agua, y fuego,\la mano extiende a do el crer la envía,\el mal, o bien escoja, vida, o muerte,\por su cuenta habrá de ir, yerre, o acierte.” Covarrubias Horozco, Sebastián. *Emblemas morales*. Madrid: Impresor Luis Sánchez, 1610. Emblema 64-Libro 3. Se consultó la edición digital alojada en: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/EmblematicaHispanica/>

interpretación del poema al concepto de amor humano: el caballero, deslumbrado por lo que ama, desea ser destruido y muerto por aquello en lo que ha puesto su deseo (Olivares, 2008: 186). Allí mismo, la autora apoya la interpretación que se pretende realizar en la presente tesis, Olivares destaca que el soneto se refiere al amor divino y que los últimos dos tercetos pueden ser interpretados a la luz de un texto que pudo haber sido del interés de Sandoval Zapata, así como lo fue de otros autores barrocos americanos y españoles: *Diálogos de amor* de León Hebreo, en donde el personaje Filón explica a Sofía cómo Amor puede cortar los vínculos con el mundo material, lo cual remonta a las Sagradas Escrituras en la escena donde Aarón muere por el beso de Dios (*Éx.* 4: 27). Así también, el soneto de Sandoval hace énfasis en el tema espiritual y se pueden apreciar en él las fuentes cabalísticas y místicas como León Hebreo o Maimónides que pertenecen a la tradición filosófica española (Olivares, 2008: 188).

Con base en lo anterior se puede afirmar que la interpretación anagógica o mística del soneto es un tema apenas esbozado sobre el que es preciso seguir trabajando. Alan Trueblood ofrece algunas notas para continuar el análisis del tópico de la mariposa que se acerca al fuego, éste puede ser interpretado como el alma del místico (Trueblood, 1977: 829) que, así como las mariposas que buscan la luz del fuego, el místico únicamente busca el aniquilamiento de su ser físico para llegar a conocer a esa luz que es Dios. Esta comparación la establece Santa Teresa al describir la tercera etapa de la oración en la cual

las potencias del alma están quietas y el alma queda volando, desasosegada, de un lado a otro en busca de la luz³⁴ (1977: 829) de la llama que significa la divinidad.

Sobre este mismo punto, José Pascual Buxó agrega que en el juego de antítesis y aliteraciones de que se vale Sandoval Zapata para recrear el simbolismo de la mariposilla permiten visualizar a esta última “anulada en su ser individual, alcanzará una nueva y superior existencia al convertirse en lo que amaba y superará, nuevamente, la pugna de contrarios [...]. Mariposa y amante, anulados en su ser contingente, se habrán identificado con el espíritu inmortal que les dio forma, es decir, vida” (Buxó, 2005: 43). La anterior explicación indica la búsqueda de la trascendencia por medio de la muerte del alma amante, proceso que se vincula de manera directa con las vías místicas, en particular con la vía purgativa³⁵, en donde el alma busca la autoaniquilación por medio de la renuncia a la carnalidad y la vida, para poder acceder al contacto con lo divino.

34 “Digo que me acaece a veces [...] que veo deshacerse mi alma por verse junta donde está la mayor parte, y ser imposible, sino que le da tal guerra a la memoria y imaginación que no la dejan valer; y como faltan las otras potencias, no valen, aun para hacer mal, nada. Harto hacen en desasosegar. Digo ‘para hacer mal’, porque no tienen fuerza ni paran en un ser; como el entendimiento no la ayuda poco ni mucho a lo que le representa, no para en nada, sino de uno en otro, que no parece sino de esas maripositas de las noches, importunas y desasosegadas: así anda de un cabo a otro.” Santa Teresa de Jesús. *Libro de la vida*. Madrid: Castalia, 2001, XVI, 6.

35 El periodo purificativo o vía purificativa se caracteriza por los siguientes aspectos: la conversión, la renuncia a las criaturas, “el despertar a una conciencia nueva de la realidad divina, de la imperfección propia [...] El alma se vuelve a Dios <<con ansias en amores inflamada>> y resuelta a salir de la <<casa>> de los apetitos.” (Cilveti, 1974: 17)

2.2.1 Luz

El *campo isotópico* conductor de ambos poemas es el sema-tropo ‘luz’, que en el soneto 3 se conforma por los lexemas o frases siguientes: *luce, plumas de esplendor, antorcha, líquida y dorada, humor blanco, llamarada, luces, alumbra, luz, llama y abrasar*, así también por el conjunto de alotopías: *pavesas, tiniebla y pálidas cenizas*.

En el soneto 16 el campo isotópico se conforma de: *lumbre, luz, enciende, ardías, abrásate, fuego, ardes*, y las alotopías: *tinieblas, oscuras ruinas, fúnebre noche*.

Para el soneto 3, la protagonista del primer cuarteto es una “antorcha”, es decir, la llama de una vela, a la que también la voz lírica denomina “ave callada” y además “líquida avezuela”. Hay un sema que se refiere al concepto de *vuelo* (ave, avezuela), pero también convive con el campo isotópico *luz* presente en los lexemas *luce, esplendor, antorcha y dorada*. En una primera interpretación, lo que este cuarteto expresa es que esa “antorcha” es la flama de un velón cuyo brillo o destello es excesivo, a pesar de que la llama parezca “inmóvil” o pequeña (“avezuela”).

Pero el nivel que se aspira aquí es el espiritual, para el que se puede decir que la *luz* de la antorcha significa el punto álgido de la contemplación, vinculado con la “oración de quietud” de la que habla Santa Teresa en *El libro de la vida*³⁶ en donde el alma es como una

³⁶ “Esta quietud y recogimiento del alma es cosa que se siente mucho en la satisfacción y paz que en ella se pone, con grandísimo contento y sosiego de las potencias y muy suave deleite. [...] Ya he dicho que en este primer recogimiento y quietud no faltan las potencias del alma, mas está tan satisfecha con Dios que mientras

“centella” que está unida a Dios y gozando de ello busca que este juego de amor no se termine; pero al ser este punto un lugar de quietud y de silencio, Sandoval Zapata dirá que la antorcha “inmóvil luce, que es un “ave callada”, porque la luz ha invadido el alma humana y la “ilustra”, momento en el cual no se necesita más que la pura contemplación en Dios, por eso el alma debe estar “inmóvil”. Dado que el movimiento conlleva algún tipo de actividad, ya sea física o mental, cuando el alma se encuentra en esta unión con la divinidad no necesita movimiento, prescinde tanto de él que incluso las potencias del alma parecen ausentes.

La importancia de este momento se destaca en el verbo “lucir” (‘brillar, resplandecer, sobresalir, comunicar’: DRAE), lo cual da a entender que esta luz de la antorcha no sólo pertenece al alma, sino que es juntamente la luz de Dios y del alma. Del mismo modo en que San Juan de la Cruz ocupa el lexema *lucir*³⁷ que corresponde “a una manifestación del conocimiento o sabiduría divina en el entendimiento sumido en las fases negativas u oscuras del proceso místico, esto es, siendo él ‘tinieblas’” (Mancho, 1982: 203). Dios se comunica, infunde o regala un poco de sí, de su omnisciencia, al alma humana a través de la luz; para explicar esto nos remontaremos hasta el Antiguo Testamento, a la escena de la zarza ardiente, donde el símbolo de la luz significa conocimiento, purificación, unión o presencia de lo divino: “Y apareciósele el Ángel de Jehová en una llama de fuego

aquello dura, aunque las dos potencias se desbaraten, como la voluntad está unida con Dios, no se pierde la quietud y el sosiego, antes ella poco a poco torna a recoger el entendimiento y memoria. Porque, aunque ella aún no está de todo punto engolfada, está tan bien ocupada sin saber cómo, que por mucha diligencia que ellas pongan, no la pueden quitar su contento y gozo, antes muy sin trabajo se va ayudando para que esta centellica de amor de Dios no se apague.” (Santa Teresa, *El libro de la vida*, XV, 1)

³⁷ “La luz del sol priva otras cualesquier luces, de manera que no parezcan luces cuando ella *luce*.” (San Juan de la Cruz, II *Subida*, III, 1)

en medio de una zarza; y él miró, y vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía” (*Ex.3:2*).

Más adelante los versos “esa antorcha que, líquida y dorada/bebe humor blanco, líquida avezuela”, en los que ambos colores (dorado y blanco) pertenecen a una escala relacionada con lo divino. El blanco lleva consigo el significado de ‘perfección’ (espiritual) y el dorado es el color de la realeza, de lo más alto, de lo supremo, de lo que habita el empíreo, por lo que la llama que “bebe humor blanco” se encuentra en el goce de la perfecta unión con Dios y se diluye en Él.

En el verso “en poco mar de luz ve oscuras ruinas”, del soneto 16, en un primer nivel semántico, el literal, la luz significa: ‘agente físico que hace visibles los objetos’ (DRAE). Aquí, lo que la luz permite ver son las “oscuras ruinas”, es decir, lo decadente lo que no se puede apreciar; sin embargo, para explicar el segundo nivel que estaría vinculado con lo intelectual, *luz* significa ‘esclarecimiento o claridad de la inteligencia’ (DRAE) que hace ver, o reconocer el otro sema, su altopía: las ‘ruinas’, que vendrían a significar, en este nivel semántico, la misma vida humana en su condición efímera. Para el nivel moral, las “ruinas” significan, además de los sentidos antes expresados, la miseria en la que se envuelve la vida desde su inicio hasta su fin, que se expresa como angustia, ya que la vida se consume a sí misma desde siempre, como insiste el último terceto: “Juzgo es la vida llama numerosa; / te empiezas a abrasar cuando despiertas, / te acabas de abrasar cuando agonizas.”; y en este mismo contexto, la *luz* significaría la conciencia de lo que es la vida, el vivir siempre con el recuerdo de la muerte. De ahí que, el verso “en poco mar de luz ve oscuras ruinas” es una paradoja que señala que la misma brevedad de la vida debe servir

para no olvidar que cada paso conduce a la muerte. Pero más allá, en el nivel anagógico, la luz tiene significados inagotables que van desde las actividades intelectuales de orden sobrenatural (la oración de quietud), la fe, Dios y su Sabiduría, los modos de conocimiento entre el alma y Dios y el entendimiento y unión en Él (Mancho, 1982: 119-120).

Por lo que “en poco mar de luz ve oscuras ruinas” significa, sumado a lo que se dijo líneas arriba, que el alma humana, aunque sólo vea, mientras se acerca, un atisbo de esa Luz que es Dios, se percata de sus “tinieblas”, de sus defectos e imperfecciones, por eso la nave (del alma) emprende el acercamiento, como una toma de decisión frente a la imponente y atrayente luz, el alma se “enciende” y busca esa unión definitiva en Él.

2.2.2 Deseo

Otro sema que desarrolla el poeta es el *deseo*, para el que se destacan las siguientes frases y lexemas, para el soneto 3: *bebe humor blanco, anhela, invocando*, y para el soneto 16: *atinas, tu vida yelas, anhelas, desplegaste, avecinas, dichosamente, amabas*.

La unión entre el alma y la divinidad sólo se puede producir por un factor y éste es *el deseo* de ambas partes, del alma que quiere llegar a la luz y de Dios que da su gracia para que dicha unión ocurra³⁸. Esto se encuentra presente en el soneto 16, donde verbos como

³⁸ San Juan de la Cruz lo explica en múltiples ocasiones, aquí sólo transcribo las que aportan más a la interpretación de nuestros sonetos: “Para guarnecer con él a la esposa, es menester que ella sea puerta, es a saber, para que entre el Esposo, teniendo ella abierta la puerta de la voluntad para él por entero y verdadero de sí amor.” (San Juan de la Cruz, *Cántico*, XX-XXI, 2)

“Cuando Dios ve al alma graciosa en sus ojos, mucho se mueve a hacerla más gracia, por cuanto en ella mora bien agrado” (XXX, 7)

atinar, desplegar, avvicinar o *anhelar* indican la pretensión, en este caso, del “vidrio animado” de acercarse a la lumbre por medio de un acto volitivo de movimiento. Este conjunto de lexemas y las ideas que se desarrollan con ellos, recuerdan expresiones propias del amor ciego, del amor sin objeto, como las liras de Quevedo³⁹, “Túmulo a la mariposa” al que hace referencia Alan Trueblood, para explicar el simbolismo de la mariposa como un amante que trasciende el tiempo cuando se entrega para sublimarse en la pasión amorosa;

³⁹ Yace pintado Amante,
De amores de la Luz muerta de amores,
Mariposa elegante
Que vistió rosas y voló con flores;
Y codicioso el fuego de sus galas
Ardió dos primaveras en sus alas.

El aliño del prado
Y la curiosidad de Primavera
Aquí se han acabado,
Y el Galán breve de la Cuarta Esfera
Que con dudoso y divertido vuelo
Las lumbres quiso amartelar del Cielo.

Clementes hospedaron
A duras Salamandras llamas vivas;
Su vida perdonaron,
Y fueron rigurosas, como esquivas,
Con el galán idólatra que quiso
Morir como Faetón, siendo Narciso.

No renacer hermosa,
Parto de la ceniza y de la muerte,
Como Fénix gloriosa
Que su linaje entre las llamas vierte,
Quien no sabe de amor y de ternura
Lo llamará desdicha, y es fineza.

Su tumba fue su Amada,
Hermosa sí, pero temprana y breve;
Ciega y enamorada,
Mucho al Amor y poco al Tiempo debe;
Y pues en sus amores se deshace,
Escríbbase: *Aquí goza, donde yace.*

(Quevedo, Francisco de. *Obras*. Tomo IV. Madrid: Impresor Joachin Ibarra, 1772, p. 135-136 (facsimil))

pero el mismo amor sin objeto y ciego, que abandona todo lo que tenga que ver con lo cuantificable, con el tiempo y el espacio, un amor que está por encima de los límites corpóreos, es el amor al que todo místico aspira.

Gracias al acercamiento a la luz, el alma-mariposa logra obtener, aún con miedo, una parte de la sabiduría que le permite ver aquello de lo que está hecha. En este momento el poeta advierte que la mariposa se encuentra “en pavesas abrasada” o que ve las “oscuras ruinas”, es decir que esta lumbre le muestra al alma-mariposa todas y cada una de las vilezas en las que se encuentra atrapada, por lo que ella ahora deseará la muerte corpórea. Es un deseo de amor como el deseo de muerte, tal como lo describe Denis de Rougemont en *Amor y Occidente* al hablar del amor de los místicos: “«Muero porque no muero» dice Santa Teresa, pero es de no morir tanto como para vivir toda la vida nueva y obedecer sin tormentos” (Rougemont, 2001: 135). Donde la muerte trae consigo la redención del alma ante aquello que ama: “Para el cristiano la muerte de sí mismo es el principio de una vida más real en este mundo, no la catástrofe de este mundo” (139). Morir es, entonces, el fin último de amar.

Se puede agregar también que, para el contexto de este soneto, amar lo desconocido precipita al alma hacia la muerte, por eso el amor es una duda, un recelo: “la más fúnebre noche que recelas”. Es parecida a la primera noche de San Juan de la Cruz en la que el alma se siente abandonada y temerosa.

Llamamos aquí noche a la privación del gusto en el apetito de todas las cosas; porque, así como la noche no es otra cosa sino privación de la luz, y, por el consiguiente, de todos los objetos que se pueden ver mediante la luz, por lo cual se queda la potencia visiva a oscuras y sin nada, así también se puede decir la

mortificación del apetito noche para el alma... (San Juan de la Cruz, *Subida*, Libro I, cap. 3: 1)

El alma no puede advertir su divina influencia como ‘luz sobrenatural’, sino que experimenta su ausencia como ‘oscuridad’ y no como una ‘sombra’ cualquiera, sino como la máxima que se da en esta vida, o mejor, cuando se deja de vivir. El ‘sentirse sin Dios’, esto es, la apreciación subjetiva de este aparente abandono divino es [...] una prueba más dolorosa que la muerte física y tan real como ella. (Mancho, 1982: 133)

En el soneto de Luis de Sandoval Zapata, la única certeza es “la luz que te avecinas”, la luz del conocimiento divino, que permite al alma *vivir* y *ver*. Vive por un lado bebiendo del humor blanco y de la luz, de las llamaradas que le ofrecen la luz del conocimiento divino para ver sus ruinas, su corporeidad, su imperfección. Entonces el alma busca abrasarse en las llamas, fundirse para siempre entre la perfección eterna que le ofrece la luz.

En este momento la voz poética aparece en el soneto mediante la interpelación imperativa: “abrasate”, “cambia”, palabras con las que promueve el poeta la transformación del alma, como decir “transfórmate, únete, entrégate al deseo que buscabas”.

“Abrásate en el fuego que buscabas”. Después de que el alma ha sido purificada gracias a la acción del fuego⁴⁰ que es un símbolo arquetípico de la mística que significa amor y específicamente, el amor de Dios hacia el hombre infundidos mediante un proceso

⁴⁰ “Porque el fuego material [...], lo primero que hace es comenzarle a secar [...], le van sacando a luz y echando afuera todos los accidentes feos y oscuros que tiene contrarios al *fuego*; y, finalmente, comenzándole a inflamar por de fuera y calentarle viene a transformarle en sí y ponerle hermoso como el mismo fuego.” (San Juan de la Cruz, *Noche*, Libro II, cap. 10: 1)

de purificación seguido de otro momento de contemplación, ahora, habiendo llegado a alcanzar ese fuego: “abrásate”, alcanza el momento más alto de esta unión.

2.2.3 Movimiento

El tercer campo isotópico tiene que ver con el sema *movimiento* e incluye los siguientes lexemas y frases en el soneto 3: *Inmóvil luce, vuela, vive, morir, cambia, empiezas y acabas*. Y en el soneto 16: *caminas, desplegaste, avecinas, no retire, dejar de ser y empezaste*.

El soneto 3 comienza con la oración “Inmóvil luce”, que parece contradecir toda idea de movimiento y, no obstante, en los versos sucesivos se comprueba que la mariposa, aunque esté inmóvil físicamente, ha mantenido activo su espíritu durante mucho tiempo, antes de lograr este punto de quietud, lo cual se demuestra con frases como “alada vuela”, “bebe humor blanco”, “cuánto más vive”, “va invocando con cada llamarada” y finalmente “alumbra en esa mano, mariposa”. Estos sintagmas indican algún tipo de actividad física, mental o espiritual, sin duda, un movimiento externo o interno. Pero la voz lírica, al referirse a la unión con la divinidad no está tomando como ejemplo el movimiento físico (que se interpreta con una lectura literal de este soneto) sino que, con base en la lectura de orden espiritual o anagógico, el soneto habla del movimiento interno del alma. Entonces, cuando el soneto dice: “Inmóvil luce”, está hablando del ya antes mencionado momento de quietud, paz y descanso del alma en Dios, mientras Él le brinda el conocimiento intelectual.

El alma-mariposa “vuela” hacia la luz y, aunque este concepto será explicado más detalladamente en el siguiente apartado de este capítulo, baste decir por el momento que la imagen del vuelo hace alusión al momento de la contemplación entre la primera y la segunda noches místicas, cuando el alma, después de haber sido purificada, empieza a comunicarse con la divinidad a través de este vuelo⁴¹.

Y en los demás lexemas se presenta también esta función de movimiento o desplazamiento donde el autor juega con las paradojas *vivir-morir*, “Cuánto más vive, más morir anhela”, entre mayor es el deseo por vivir en la luz, al mismo tiempo se acerca más y de continuo hacia la aniquilación del ser. Es la segunda noche, la noche del espíritu, la que corresponde a la vía iluminativa, donde el espíritu purificado espera únicamente la unión total con la divinidad, con el Amado, como nos expresa Santa Teresa:

Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muero porque no muero.

La segunda paradoja aparece en el último terceto: “te empiezas a abrasar cuando despiertas,/ te acabas de abrasar cuando agonizas”, del que anteriormente se ha realizado una lectura relacionada con el nivel moral: versos que pregonan la brevedad de la vida. No se omitirá esa interpretación pero se pretende abundar más hasta alcanzar la interpretación anagógica. Ese “despertar” es un despertar del espíritu hacia la luz a la que se dirige en la

⁴¹ “Por el vuelo entiende la contemplación de aquel éxtasi que habemos dicho [...] Y llama aquí a este amor, causado por el vuelo, aire hartado apropiadamente, [...] porque Dios no se comunica propiamente al alma por el vuelo del alma, que es, como habemos dicho, el conocimiento que tiene Dios, sino por el amor del conocimiento.” (San Juan de la Cruz, *Cántico*, XIII, 1)

que desea consumirse y en la que se termina de “abrasar” cuando “agoniza” pero no un agonizar del dolor por la muerte, sino del amor por el conocimiento y la unión⁴².

El significado de *movimiento*, está sumamente concentrado en el sema “cambia” con todo su predicado “cambia la luz en pálidas cenizas”. En primer lugar, se debe destacar que se refiere a la muerte corpórea y al ascenso a la vida espiritual. En segundo lugar, esta “luz” que transforma en cenizas es la vida misma pero es esa vida que busca la muerte para la alta unión, como los versos pasados nos han demostrado.

En el soneto 16 también se encuentran otras muestras del movimiento como en el verso “en la circunferencia que caminas”, que parece indicar el acercamiento de la mariposa hacia la luz, pero donde se debe resaltar que este “vidrio animado” se acerca en movimiento circular. Caminar en círculos hacia la luz, según Soriano Vallés es “el alma humana que vuela y vuela en círculos porque está rodeando la perfección que es Dios.” (Soriano Vallés, 2000: 178).

Más adelante, en el verso “nave que desplegaste vivas velas”, se retoma la metáfora de la vida como una nave, que en el océano de la existencia se enfrenta a múltiples altibajos, así como el alma, que es también esa “nave” en su búsqueda de “la luz que se avecina”, ha de pasar por una serie de incuantificables mortificaciones.

Una vez más la voz lírica interviene con un deseo y un imperativo “no retire tu espíritu cobarde/ el vuelo de la luz dónde te ardías” y “abrásate en el fuego que buscabas”.

Este último movimiento será el acto heroico mediante el cual el alma por voluntad propia

⁴² “La tercera manera de penar en el amor es como morir, lo cual es como tener llaga afistolada, hecha el alma ya toda afistolada; la cual vive muriendo hasta que, matándola de amor, la haga vivir vida de amor, transformándola en amor.” (San Juan de la Cruz, *Cántico*, VII, 4)

se quedará en esa dicha de la contemplación intelectual de la luz y se transformará en ese fuego del matrimonio espiritual.

En resumen, el alma personificada como un ave o mariposa, de lo cual se encuentra fundamento en escritos sagrados y profanos, es invadida por un deseo injustificado (a primera vista) o sin objeto, que es el amor divino, que estará simbolizado por la luz en diferentes manifestaciones, por una flama o del puro fuego, como se vio en los pasados sonetos, o por el Sol, como se observará en el apartado siguiente.

2.3 Aves místicas

El segundo grupo de poemas que serán analizados de la misma manera que el conjunto anterior se han denominado “Aves místicas” y está conformado por los sonetos 10 (*A una garza remontada*) y 11 (“Ave que te llevó tu fantasía”) de la edición de José Pascual Buxó.

El título “Aves místicas” de este apartado corresponde a que ambos poemas explican el vuelo de un ave, en ambos casos una garza, que emprende su camino hacia el sol y en su deseo de estar cerca quisiera transformarse en aquello que anhela, quisiera convertirse en una estrella.

Los sonetos serán analizados, al igual que en el apartado “Llamas místicas” con base en tres haces isotópicos que pertenecen a tres semas directrices, a saber: el vuelo, el sol y la muerte.

Sonetos:

[10]⁴³

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

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

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

no descienda tu espíritu elevado,
pase a constelación tu parasismo,
quédate estrella, ya no bajes pluma.

[11]⁴⁴

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

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

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

⁴³ Sandoval, *op. cit.* p. 105.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 106

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

Por una especie de “olvido literario”, son escasos los comentarios o análisis a estos sonetos; hasta ahora, sólo se ha encontrado la interpretación que de ambos realiza Rocío Olivares. Ella menciona puntualmente que sólo en el misticismo alemán medieval se encuentra la imagen del vuelo de la garza como símbolo de la ascensión espiritual del alma, y que quizá indirectamente conoció Luis de Sandoval Zapata estas referencias, aunque más bien se inclina por la hipótesis de que el poeta novohispano haya querido describir al ave del paraíso, también llamada Manucodiata, la cual, como se describe en los sonetos 10 y 11, vuela siempre hacia el cielo y nunca regresa a la tierra (Olivares, 2008 183-185).⁴⁵

⁴⁵“Of his thirty sonnets, twelve are dedicated to flowers, as mentioned above, another two - sonnets 10 y 11- deal with the emblem of the bird of paradise, or Manucodiata, either directly or as substituted by another bird, the heron. In these cases the heron of the poem shares the characteristics of the mythical bird of paradise; that is, to fly always towards the sky and never alight on earth. [...] Only German medieval symbolism portrays the soaring heron as Christian soul in spiritual ascension. Either Sandoval had some indirect knowledge of this particular meaning, or he intentionally takes the symbolism of the bird of paradise and applies it to the heron in sonnet 10. This may be because sonnet 11 is the more interesting of the two sonnets, and he therefore chose to extend this symbolic conceit. [...] The emblematic match as a whole is to be found in Hernando de Soto's emblem ‘Optima cogitatio’ [The highest thoughts], whose epigram and description are clearly the one to which Sandoval refers in both sonnets: the lofty, platonic aim of the human mind as soul towards the divine eternal (Olivares, 2008 183-185).”

2.3.1 Vuelo

En el soneto 10, el tema vuelo se representa con los siguientes lexemas y frases: *ciudad de viento, alcázares, espíritu, dos alas, voló, no descienda*; y en el soneto 11: *ave, piélagos de viento, plumas, espíritu, inspiración y movimiento*.

El símbolo del vuelo es bastante rico en la obra del místico carmelitano San Juan de la Cruz, María de Jesús Mancho Duque en “Aproximación a una imagen sanjuanista: el vuelo” (1990b) analizó profundamente esta cuestión y su estudio ha servido de base para el análisis de los sonetos que conforman esta sección. La primera conclusión que arroja en dicho texto y que concuerda en muchos aspectos con los dos sonetos de nuestro poeta, Luis de Sandoval Zapata, es:

El vuelo del espíritu es un tecnicismo de la mística y explícitamente el santo (San Juan de la Cruz) lo emplea para designar fenómenos tales como los arrobamientos, el éxtasis y el rapto del espíritu a Dios, e, incluso, el desposorio espiritual [...]

[El vuelo es entonces un *símbolo*, ya que] sólo por un impulso de superación de uno mismo se emprende la ascensión aérea, ascensión que encierra liberación, ligereza y alegría (Mancho: 1990b)

Con respecto a los poemas de Sandoval, empezaremos por destacar el carácter ‘impetuoso’ del vuelo que él plasma estéticamente y que se justifica con los versos “rompiste esa ciudad del viento/ trepando al sol”, donde podemos observar que esta ave que

es una garza se eleva de una manera arrebatada, como si hubiera sido robada de sí y hubiera emprendido el vuelo sin un objetivo determinado sino sólo su amor (“que por enamorada”).

El segundo cuarteto también repite esta condición desgarradora del vuelo. El poeta afirma que es una “ambición” que lleva al ave al borde de la muerte debido al esfuerzo que realiza, y tomar el impulso voluntarioso de acercarse a lo que anhela deja al ave en una agonía que se manifiesta en esos “parasismos” del aliento.

En los dos tercetos de este soneto el poeta revela su intención cuando habla del ave como un “espíritu embarcado” que, por un lado el lector recordará el soneto 16 en sus versos “nave que desplegaste vivas velas”, y por el otro, el poeta reitera esa metáfora de la vida, en este caso, la vida interior, la del espíritu, como una empresa llena de tribulaciones. La embarcación de este espíritu recorrerá un camino difícil en el que habrá de luchar contra sus propios deseos y sus ansias de muerte. Es lo más cercano a la interpretación de la vía iluminativa, en la que San Juan recuerda que el alma se halla en la más profunda contemplación de Dios. La iluminación es el ingreso a la vía mística. “Quitar de sí todo velo y mancha de criatura [...] luego queda esclarecida y transformada en Dios.” (San Juan de la Cruz, *Subida*, Libro II, cap. 5: 7)

Este mismo significado se repite en el siguiente soneto en donde el ave es llevada por un mismo anhelo propio su “fantasía” hacia lo que el poeta llama “piélagos de viento” de la misma manera, impulsada no por un elemento físico concreto, sino por su espíritu que en este momento cabrá señalar que, a pesar de estar mencionado implícitamente, se reafirma mediante el lexema “plumas” que se adjunta al sema ‘vuelo’ por sus sememas: ‘parte del cuerpo de las aves’ ‘ligereza’ y ‘aire’. Por lo que el verso “plumas del espíritu del

día” de el soneto 11 y “en dos alas espíritu embarcado” (donde el lexema “alas” contiene el sema ‘pluma’) sostienen el símbolo *plumas*, que San Gregorio definió como la fe y la contemplación (Cirlot, 2007: 173). Mancho Duque también sostiene que las plumas son el elemento indispensable propiciador de la ascensión espiritual (1990b).

Rocío Olivares sostiene que el ave de la que hablan estos sonetos es el “ave del paraíso”, ya que tiene las mismas características que ella (*vid. supra*). En este espacio, se puede agregar también que el ave de la que hablan ambos sonetos de Sandoval Zapata está relacionada con el “pájaro solitario” del que habla San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* del que se resaltan las siguientes características:

La *primera*, que ordinariamente se pone en lo más alto. Y así, el espíritu, en este paso, se pone en altísima contemplación.

La *segunda*, que siempre tiene vuelto el pico donde viene el aire. Y así el espíritu vuelve aquí el pico del afecto hacia donde viene el espíritu de amor, que es Dios.

La *tercera* es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va. Y así el espíritu, en esta contemplación, está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad de Dios.

La *cuarta* propiedad es que canta muy suavemente, y lo mismo hace Dios al espíritu a este tiempo; porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios.

La *quinta* es que no es de algún determinado color. Y así el espíritu perfecto, que no sólo en este exco [no] tiene algún color de afecto sensual y amor propio, mas ni aun particular consideración en los superior ni inferior, ni podrá decir de ello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios la que posee, según se ha dicho. (*Cántico*, XV, 24)

Claramente se observa que el ave que describe Sandoval en ambos sonetos cumple con todas las características del pájaro solitario, con excepción de la cuarta, pues en ningún momento se menciona que dicha ave entone alguna melodía; nuestras aves místicas desean

profundamente llegar al sol (“trepando al sol”, “a vagarosos piélagos de viento, /al sol”), beben o inhalan todo el aire que respiran en el camino de su vuelo, es tanta la inundación aérea que ambas vuelan casi asfixiándose (“paciendo en tanto espíritu no muere, / y cuando en golfo imperceptible bebe / le paga en parasismos el aliento”, “Conceden tanto mar de argentería [...] cuando encendido, inmóvil el aliento [...].”

Estaría de más señalar que nuestra ave emprende su viaje sola y sola ella quiere unirse con su alta estrella, pero no sobra destacar que esta aspiración a lo alto tiene como objetivo la unión y transformación en *eso* que persigue, para lo que, así como en el par de sonetos correspondientes a “Llamas místicas”, el poeta interfiere con cuatro oraciones imperativas en el soneto 10 y recuerda en el soneto 11 cuando se refiere al ave en momento clímax de la mística: “*no descienda* tu espíritu elevado / *pase* a constelación tu parasismo, *quédate* estrella, ya *no bajes* pluma” y “Te derretiste, tan de luz avara [...] más afectaste / perderte polvo que bajar estrella”.

Así como el ave, desde el antiguo Egipto, simboliza el alma humana (Cirlot, 2007: 101), el ave-pájaro de ambos sonetos continua con esta tradición y se identifica con el alma humana en su ascensión espiritual, “se convierte en un superpájaro que surcara los espacios infinitos en pos de su auténtica patria, la aérea, empelido por fuerzas elevadoras de amor y superación de su mismo ser y devenir” (Mancho: 1990b).

Con todo lo que se ha escrito respecto al sema ‘vuelo’ de un ave se concluye en este pequeño subapartado que la imagen del vuelo es recurrente en los poetas cristianos, por lo que el sema ‘vuelo’ se considera un símbolo del alma que en su elevación espiritual se purifica y limpia.

2.3.2 El Sol

Es evidente que la imagen poética del *sol* se relaciona estrechamente con el sema visto anteriormente: *luz*. Sin embargo, se ahondará profundamente este tema en los sonetos 10 y 11, que extienden el juego poético de Luis de Sandoval Zapata.

El haz de isotopías que se conforma con base en el eje del lexema ‘sol’, a saber, en el soneto 10: *sol, girasol, párpado sediento, golfo imperceptible, tan grande abismo, planeta de erizada espuma, estrella*. Y en el soneto 11 encontramos: *sol, calzaste el ardimiento, encendido, centella de su abismo, te derretiste, de luz avara, Mongibelo, centella, apagar el ardor, estrella*.

El sol desde tiempos antiguos ha sido sacralizado y divinizado, considerado una epifanía de la divinidad al grado que se le ha llamado “el ojo de Dios” (Cirlot, 2007: 420)⁴⁶ porque se encuentra en las alturas y todo lo observa. Como fue señalado en los significados atribuidos a la luz, que era en última instancia Dios y su omisciencia, el sol por sus sememas ‘luz’ y ‘calor’ viene a ser también una manifestación de la divinidad.

El sol, así como la luz divina, regala con sus rayos un poco de su sabiduría, infunde su calor así como la pequeña flama de la vela. En aquellos dos sonetos (3 y 16) esta concepción del alma recibiendo el amor de la divinidad estaba descrita en menor escala en

⁴⁶ Francisco de la Maza ofrece un testimonio sobre un sermón mexicano en el cual Cristo es el Sol que rodea la imagen de la Virgen de Guadalupe. El sermón es de don José Vidal de Figueroa, escrito en 1660, “con el impresionante título de: *Teórica de la prodigiosa Imagen de la Virgen de Guadalupe en un discurso teológico...* “Pues por su Madre, la Virgen de Guadalupe, ya que está vestida de sol y rodeada de una nube y “lo más fácil que se me ofrece es que el sol sea Cristo, Dios-Rey adorado en las Indias.” (1953: 125)

comparación con el espacio que ocupa esta unión entre el alma-ave y el sol-Dios que es el cielo por completo.

El ave que pretende alcanzar el sol, bebe, respira y se viste del espacio dominado por él y por sus rayos. El ave vence las limitaciones territoriales del cielo para llegar al más alto punto que es donde habita la divinidad (“Tú que rompiste esa ciudad del viento / trepando al sol” y “Ave que te llevó tu fantasía / a vagarosos piélagos de viento /al sol”).

Al navegar en ese espacio ocurren dos fenómenos paradójicos típicos ya en Sandoval Zapata: mientras que el sol, gracias a sus rayos, enciende la voluntad del ave para acercarse a él, al mismo tiempo este esfuerzo emprendido por el pájaro lo deja, si no fatigado, por lo menos sí en la extraña agonía del desgarramiento interior que provoca el éxtasis místico, una angustia parecida a la muerte (“cuando en golfo imperceptible bebe / le paga en parasismos el aliento” y “cuando encendido, inmóvil el aliento, / fuiste centella de su abismo fría”).

Para Sandoval Zapata, los rayos del sol y su calor no son otra cosa sino el amor de Dios o la comunicación de Él en el alma humana, por lo tanto, calor-amor son dos tropos que conviven juntos en el universo de ambos sonetos para describir la voluntad de unión y transformación por parte del ave-alma: es un ave “enamorada” como un “girasol” que ambiciona en seguir con mirada, vida y vuelo a su astro. La “fantasía” del ave del soneto 11 la “calza” de amor (“ardimiento”) para llegar a estar tan encedida (“cuando un Mongibelo desataste”) como aquello que más deseaba (“tan de luz avara”).

El vuelo de esta ave se dirige a esta luz que es el sol, la luz es Dios, el sol es Dios, es un vuelo impetuoso pero liberador, ya que el alma va purificada a las alturas y dispuesta a cumplir su meta que es hacerse uno con el Sol-Dios.

2.3.3 La muerte

En los siguientes sonetos de Sandoval Zapata la muerte no es sólo la muerte física, como se pudo interpretar en los sonetos 3 y 16, sino que aquí esa muerte implica una desaparición física del ave, pero para convertirse en algo más alto: la centella.

En el soneto 10 hay varias frases y lexemas que refieren al sema ‘muerte’: *parasismos, ardiente de tan grande abismo, pase a constelación tu parasismo, quédate estrella, ya no bajas pluma*. Y en el soneto 11: *centella de su abismo fría, te derretiste, no volviste, perderte polvo que bajar estrella*.

Anteriormente se dijo que los “parasismos” (paroxismos) que indican aquella sensación de muerte por la pérdida repentina del sentido (DRAE). El “parasismo” es, por analogía, el éxtasis de los místicos, un éxtasis parecido a la muerte que se manifiesta en el soneto 10 en el verso: “le paga en parasismos el aliento. La voz lírica interviene una vez más (como en los sonetos 3 y 16) por medio de una voz imperativa y pide al ave que convierta ese éxtasis en unión; el poeta exhorta a la garza para la transformación de su espíritu en Dios: “pase a constelación tu parasismo, /quédate estrella, ya no bajas pluma”. El movimiento vertical hacia arriba, la ascensión espiritual representada por el vuelo,

brinda al ave el rango de lo que ama: como el sol, se convierte en “estrella”, en “constelación”, las “plumas” simbolizan aquí algo aún mundano (lo corpóreo) a lo que ya no debe regresar quien aspira a la unión mística.

Asimismo, leemos dos versos muy parecidos en ambos poemas: “por ardiente de tan grande abismo” y “centella de su abismo fría”, en los que se reproduce la paradoja en donde el lexema ‘abismo’ refiere principalmente a los semas ‘muerte’, ‘peligro’ e incluso ‘perdición’ (DRAE), pero el ave que se arroja a esa muerte actúa sin precauciones ni “recelo” (como lo hizo la mariposa del soneto 16) sino impulsada por el amor, por eso se encuentra “ardiente” como una “centella”, aunque esa muerte sea un acercamiento a lo frío, a lo oscuro o a lo desconocido; en esa muerte el ave será una “centella fría”, pero no porque se relacione el semema ‘frío’ con un concepto negativo, sino porque -tal como la mariposa de los primeros dos sonetos- el ave se arroja a lo desconocido: el misterio del abandono del mundo y el indescriptible reino de lo eterno.

Finalmente, la morada divina será la transformación en la unidad. La muerte se señala en ambos sonetos como una transformación no de la materia, sino del espíritu. “Pase a constelación tu parasismo/ quédate estrella”, trasciende tu forma corporal hecha de plumas, no sólo vivas el éxtasis místico sino transfórmate en él. En el soneto 16 el poeta resalta: “te derretiste”, el ave no sólo buscó la muerte, el aniquilamiento corporal mediante la fusión espiritual, sino que además no dejó un rastro testigo de aquel momento “no volviste señal de una centella”. Porque para estos sonetos lo importante no es únicamente alcanzar el estado divino, sino, gracias a un excesivo amor, fundirse completamente en él.

Así podemos equiparar los tres semas resaltados en el párrafo “Llamas místicas”: Luz, Deseo y Movimiento, con estos otros: Sol, Muerte y Vuelo. Mientras que en los primeros dos sonetos el *deseo* es lo que hace emprender a la mariposa el vuelo hacia la flama, en los últimos dos el deseo se manifiesta en un *deseo de muerte*, conciente de que no regresará al lugar de donde ha partido, sino que se transformará en la Luz o el Sol hacia el que se dirige. El movimiento circular o aleteo que se manifiesta en los sonetos referentes a “Llamas místicas” se manifiesta en una escala mayor en los sonetos de las aves, que emprenden un gran vuelo por los aires, es un viaje por los aires que les quita la vida y las transforma en el Sol.

En realidad los cuatro sonetos hablan de la búsqueda de la luz y transformación en ella. Esa Luz puede ser interpretada como la luz del conocimiento, la luz de la contemplación interior, pero en esta investigación hemos llegado a concluir que se trata de la Luz de Dios para poder alcanzar el nivel de la interpretación anagógica.

Capítulo 3 Dos metamorfosis: el Fénix y el olivo en María

Después de haber analizado la simbología en los poemas místicos de Luis de Sandoval Zapata, no se puede continuar esta reflexión sin tomar en cuenta el principal soneto que ha mantenido su nombre vivo en la historia de la literatura mexicana. Nos referimos al soneto a la Virgen de Guadalupe, del que se explicará la simbología. Lo mismo se realizará con el romance a María Inmaculada, obra también de nuestro poeta. Sin embargo, para dilucidar ambas obras poéticas se procederá de dos maneras: en primer lugar se destacará la continuidad de los símbolos antes analizados (las llamas, las aves y la metamorfosis) con lo cual se configura el lenguaje propio de Luis de Sandoval Zapata, es decir, su *poética*; en segundo lugar se expondrá la “metamorfosis” de esos símbolos, es decir, el traslado de una simbología que pertenece a otra cultura (el fénix egipcio y las olivas de Minerva) a la cultura hispana y específicamente será resaltada la pertinencia de estos traslados al contexto de Luis de Sandoval Zapata, es decir, el siglo XVII novohispano, en donde el espíritu criollo florecía y buscaba arraigo en las tierras americanas, así como la aceptación de este continente como un lugar apto para la santidad.

**A la transubstantación admirable de las rosas
en la peregrina imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.
Vencen las rosas al Fénix⁴⁷**

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

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

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

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

UN ROMANCE A MARÍA INMACULADA⁴⁸

Veneraron las esferas
en el olivo su indulto,
siendo metáfora verde

⁴⁷Sandoval Zapata. *Obras*. p. 125-126.

⁴⁸*Ibidem*. p. 129-131.

En la antología de Méndez Plancarte, como título y epígrafe se puede leer lo siguiente: “(A María Inmaculada/Zarza del Horeb y Oliva de Atenas) / A más e atribuirle a María la Oliva, le apropia la Iglesia aquella Zarza que vio Moisés, en que con verdad sucedió lo que fabuloso en la Oliva de Palas la antigüedad refiere: que salió ilesa del incendio de Atenas... romance en U-O.” (Méndez, 1945: 143)

de sus inmortales rumbos.

En el templo de Minerva
arde el frondoso Vesubio;
las llamas que en él se ceban
son su riesgo más fecundo.

Abrasada Atenas arde,
y el hidrópico diluvio
le desmorona lo eterno
al más alentado muro.

Tanta fábrica mordida
de aquellos áspides rubios,
con caracteres de polvo
volumen se escribe mudo.

Ardiente pluma es la llama
Que cifra en papel confuso
Cuando pudieron las horas
En fugitivos insultos.

Preservado está el olivo
y a los volcanes más puro,
vegetal peligro al fuego,
sólo el fuego es el adusto.

De sacudidas centellas
cuna es el aire y sepulcro;
de cobarde, y no de leve,
alado se pierde el humo.

¡Oh jeroglífico hermoso,
Incorruptible preludio
de María, a quien la culpa
respetó de Adán impuro!

El original incendio
abrase el humano vulgo
y a su sed parezcan pocas

jurisdicciones dos mundos;

Que a ti, soberana zarza,
como la de Horeb te juzgo,
a quien confesó victorias
vivo el incendio y difunto.

Aun atinar acechanzas
la contingencia no supo,
que tus privilegios nacen
sin prevenciones de susto;

Ni aun sospechar el amago
pudo el bárbaro verdugo,
que desde su eternidad
te decretó Dios escudo.

Si los ángeles en quienes
culpa original no cupo,
Fénices incorruptibles
del volcán de amor profundo,

Porque pudieron pecar
(del mismo Job lo aseguro)
no sé qué sombras se temen
en su blasón más augusto;

Tú, soberana señora,
a quien astros y coluros⁴⁹
con el tropel de sus lumbres
te sirven de elogio oscuro,

Para ser Madre de Dios
no sólo la culpa tuvo
respeto, pero aun sus riesgos
te fueron primero triunfo.

⁴⁹ Cada uno de los dos círculos máximos de la esfera celeste, los cuales pasan por los polos del mundo y cortan a la Eclíptica. (DRAE)

Aunque el soneto guadalupano goza de una amplia popularidad entre las antologías de poesía novohispana, no ha logrado ser descrito más allá de la interpretación literal. Gabriel Zaid, uno de los críticos que se ha interesado en la obra de Sandoval Zapata, brinda una referencia muy valiosa para la interpretación del poema a la Virgen de Guadalupe. Sostiene que el soneto habla de María como la rosa mística porque su imagen nace de la transformación de estas flores. Dicho acontecimiento supera a la metamorfosis del

fénix, símbolo universal del sol que muere cada noche para renacer. En la tradición egipcia y griega, el ave fénix construye con ramas resinosas un nido expuesto al sol, que lo incendia; y después de que las llamas lo consumen, renace de sus propias cenizas. El cristianismo vio en este símbolo una figura de la muerte y resurrección de Cristo. El poeta ve el milagro del Tepeyac (Zaid, 2002: 20-25).

Más adelante se comprobará que la comparación de la figura mítica del fénix con María no corresponde únicamente al imaginario de Luis de Sandoval Zapata, sino que pertenece a una metáfora aceptada culturalmente.

Este soneto y también el romance a María Inmaculada pertenecen, según la visión de Arnulfo Herrera, a los *símbolos de trascendencia* cultivados en la obra de Sandoval Zapata, y son una de las causas por las que el autor se mantuvo como uno de los poetas religiosos favoritos de la Nueva España (Herrera, 1996: 37).⁵⁰

⁵⁰ Se conserva otro soneto dedicado a María Inmaculada de Luis de Sandoval Zapata (2005: 133), pero no se ha elegido dentro de este corpus ya que no repite los tópicos que nos interesan.

3.1 La recurrencia simbólica

A continuación se destacan los principales símbolos que constituyen la poética de Luis de Sandoval Zapata, a saber: el ave, el fuego, las flores y la metamorfosis. De alguna manera estos cuatro elementos se encuentran en el soneto y en el romance que ocupan este capítulo. En el soneto guadalupano, el poeta utiliza una vez más el recurso del ave mítica, en este caso el Fénix, a quien llama “astro de los pájaros” y “alada eternidad”. La voz lírica quiere destacar que el Fénix es una deidad principal y eterna, lo cual el lector sabe gracias a la referencia mitológica. Del mismo modo, la Virgen de Guadalupe es un astro porque es emperatriz del cielo y también es eterna, porque revive una y otra vez el fervor religioso en tanto que su imagen perdurará para siempre en el lienzo (“vive en el lienzo racional aliento”). No es la sola imagen de la Virgen, sino el “racional aliento” de ella, no es un retrato muerto sino que “respira” por esas flores.

El fuego en el soneto únicamente representa un elemento transitorio que describe la metamorfosis del Fénix, no participa en el surgimiento de la imagen de María puesto que éste se lleva a cabo gracias a las rosas. Con respecto a ello, Rocío Olivares (2007 y 2008) sostiene que las flores son un elemento muy importante para la poesía de Sandoval; en los doce que dedica a ellas, Sandoval refuerza el tópico de la brevedad de la vida y la belleza misma. Además de esto, contamos con el soneto guadalupano en donde las rosas son la materia que se ha de transformar en la divina imagen.⁵¹

⁵¹ De los doce sonetos a las flores, uno de ellos está dedicado a la rosa: “Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa” (Sandoval, 2005: 113). En el que se aprecia el tópico común atribuible a esta flor: es hermosa sin

No obstante, el elemento indispensable del soneto dedicado a la Virgen de Guadalupe es la *metamorfosis* que se describe, también llamada “transubstantación”. Sin lugar a dudas, con este soneto se reafirma que la transformación para Sandoval Zapata se coloca a nivel sobrenatural, ya que no sólo es un “cambio” como el que ocurre en la ley de la materia, donde un elemento se transforma en otro sólo en forma física, por ejemplo, la transformación de las plumas en cenizas por causa del fuego o de las rosas en “ámbar vegetal”, sino que, para nuestro poeta, la transformación adquiere un carácter divino ya que las plumas no serán cenizas, sino el Fénix renaciente y aún mejor, las rosas no serán sólo rosas ni la imagen de María, como afirma Pascual Buxó se convertirán en “el ser mismo de la Virgen María”(Buxó: 2005, 38). Esta idea de la “transubstantación” de las flores sería apoyada también por el estudioso Francisco de la Maza, quien en las primeras páginas de su obra *El guadalupanismo mexicano*, expone la hipótesis de que antes que una imagen pintada de la Virgen de Guadalupe pudo existir una hecha de flores y que después fue trasladada a la imagen atribuida al ayate de Juan Diego.

[...] Hubo una Virgen hecha, en efecto, de flores, que se fue transformando, en plena poesía creadora, en la estampación divina del ayate juandieguino. Primero una imagen guadalupana española que dio el nombre; después de una imagen de flores que se cambió por la pintura. Para la imaginación fantasiosa del indio la transmutación de las flores de la pintura no es cosa extraña. (De la Maza, 1953:21)

Con esto se deduce que el recurso poético de las flores va más allá de relatar el milagro guadalupano, sino que también busca simbolizar (en caso de que dicha hipótesis fuera verdad) por medio de la metáfora de la “transubstantación” ese pasado de la imagen

embargo su vida es breve, como la belleza humana. Sor Juana también jugó con este tema en varias ocasiones así como otros poetas barrocos que no hace falta mencionar aquí.

de la Virgen y, además, expresar una imagen que no sólo pudiera ser entendida por los criollos sino por la comunidad fervorosa de La Guadalupana.

Por otro lado, a pesar de que el “Romance a María Inmaculada” haya sido motivado por el certamen poético de 1654 en el cual obtuvo el primer lugar (Méndez, 1945: LIX y 151) y aunque el tema haya sido propuesto por la convocatoria, dicho romance no deja de poseer las características estilísticas y simbólicas que Sandoval ha manifestado como propias de su escritura poética. Por ello está presente una vez más al fuego, tema al que Sandoval atribuye toda la carga simbólica referente a la divinidad. Aunque el motivo haya surgido de un hecho real (la erupción del Vesubio y la supervivencia de la imagen de Minerva ante este hecho), la metáfora no disminuye su importancia. La ciudad de la antigua civilización arde pero trasciende la imagen de la diosa Minerva; asimismo, el olivo se consumiría en ese infierno pero, como símbolo divino de la inmortalidad y la resurrección, sobrevive, “sólo el fuego es el adusto”.

En este momento se encuentra una vez más el tema de la metamorfosis: si el olivo perdura con el fuego, entonces es comparable a la zarza del Horeb, que se abrasa pero no se consume. Es así como los semas del olivo (*victoria*, *supervivencia*, *inmortalidad*, “vida eterna sobre la muerte” (Cirlot, 2007: 210) y también *inmaculado* porque el fuego no lo consume, no lo toca) se trasladan a la zarza del Horeb, que añade los semas *divinidad* y *eternidad*; juntamente, ambos símbolos conforman las características de la Virgen: “escudo de Dios” (equiparable a *victoria*) y “triunfadora sobre los riesgos de la culpa” (*inmaculada*). Por lo que es posible establecer la siguiente analogía: así como las rosas

constituyen la esencia vital de María de Guadalupe, el olivo en tanto que posee los mismos atributos que ella, es la esencia divina de María Inmaculada⁵².

⁵² Se debe contrastar este Romance de Luis de Sandoval Zapata con un poema posterior, obra de Felipe Santoyo en 1690, el cual utiliza la misma simbología en varias estrofas. No es pertinente aquí formular alguna hipótesis pero es preciso señalar este suceso para que se pueda dar pie a una investigación sobre la simbología de la Zarza del Horeb aplicada a la Virgen de Guadalupe, en particular. Transcribo las estrofas que tiene que ver con lo señalado, el poema se puede encontrar en: Francisco de la Maza, 1953: 112-118.

[...]

Vengan a ver unza Zarza
que arde, que brilla, que no se consume,
y toda de flores y rayos-corona
los llanos, los montes, los valles, las cumbres!
Corran, corran, corran
y el paso apresures,
que exhala fragancias,
que arde, que quema, que halaga, que luce!

[...]

Allí el Horeb Mexicano
de resplandores difunde
sin consumirse una Zarza,
aunque hay llama que la inculque.

[...]

Aquél que a Moisés imita
cándidamente descubre
no sólo en la Zarza el Ángel,
más La que en flores se esculpe.

[...]

Feliz Horeb, feliz María,
Sinaí feliz, que destruye
la caliginosa Sierpe
por la columna de nube!...

[...]

Una vez más, Francisco de la Maza nos muestra que esta metáfora de la Virgen de Guadalupe como zarza del Horeb fue ampliamente conocida y difundida en la ideología criolla, muestra de ello es un sermón de fray Miguel Picazo, *Imagen humana y divina de la Purísima Concepción*, donde “Recuerda Picazo que la Virgen se apareció en un monte, y urgido, como todos, de encontrar el paralelo bíblica, le viene a la memoria el monte Horeb, como a Benítez, con la escena de la zarza ardiendo. La zarza ardía sin quemarse; desprendía llamas y rayos y permanecía intacta; en medio del fuego surgió una imagen, quien habló a Moisés [...] ‘la zarza, cuando se vio esta imagen se cubrió toda de rosas, así como el monte todo, que brilló como el cristal’” (De la Maza, 1953: 143).

3.2 Pertinencia de la simbología del Fénix y el olivo para la cultura novohispana barroca

El propósito de este capítulo no es de ninguna manera analizar el simbolismo de la imagen de la Virgen de Guadalupe, mucho menos discutir acerca de las diversas posturas que se dieron en los siglos XVII y XVIII con respecto a su origen divino o humano. No obstante, es preciso hacer una breve descripción contextual del siglo XVII en cuanto al fervor guadalupano y la devoción a la Inmaculada Concepción. Se pretende aquí es destacar la figura emblemática del Fénix y del olivo y la pertinencia que estos símbolos tienen en la aparición del soneto y del romance a María Inmaculada de Luis de Sandoval Zapata.

En el siglo XVII la comunidad criolla necesitaba fincar las raíces sobre las que pretendían hacer crecer su sentido de pertenencia a la Nueva España y, por tanto, su derecho a ser no sólo habitantes de este lugar, sino hijos y dueños de él. Apoyando esta ideología se encontraban los jesuitas, quienes difundieron y sostuvieron una ferviente devoción a la imagen de la Virgen de Guadalupe y en este mismo siglo aprovecharon todos los medios disponibles (misioneros y productos impresos) para difundir esta creencia entre los criollos (Lafaye, 2002: 144).

Asimismo, desde el siglo XVI, las órdenes jesuita y franciscana habían impulsado la devoción a la Inmaculada Concepción en todo el imperio hispánico, a tal grado que era considerada en España una fiesta de importancia nacional (desde que en 1585 se promulgó como celebración obligatoria) semejante a la celebración de la Virgen de Guadalupe en México (Lafaye, 2002: 303-304).

La devoción mariana vino a significar para la hispanidad la tabla de salvación frente a aquellas ideologías que ponían el dedo en la llaga de la vida mortal llena de pecados y sufrimiento. Ya que María había sido la única capaz de escapar al pecado de los primeros padres, el pueblo podía refugiarse en ella para encontrar la salvación. De este modo, las apariciones marianas en la Nueva España tenían dos significaciones trascendentes. Por un lado, “traer la gracia y la dignidad” a la tierra que antaño había estado llena de pecado e idolatría: en la época pre-colombina. Por otro lado, una vez que este lugar hubiese sido consagrado mediante la presencia de la Virgen como un nuevo paraíso (el “Paraíso Occidental”), la Nueva España se consideraba como el sitio elegido providencialmente para fundar y establecer la Nueva Iglesia de Cristo (Lafaye, 2002: 144 y 150), en el que particularmente la virgen del Tepeyac y su culto sobrevivirían a la corrupción del tiempo.

Es en dicho estado de las cosas en el que se inserta la aparición del soneto y del romance a María Inmaculada. Con base en las ideas que apunta Jaques Lafaye⁵³ se puede afirmar que el culto a la Inmaculada Concepción y a la Virgen de Guadalupe se había unificado gracias a que la imagen de la segunda corresponde iconográficamente a las características de la primera. La iconografía de la Inmaculada Concepción que muestra a la Virgen venida desde el cielo, de pie sobre una luna coronada con un manto de estrellas se remonta a finales de la Edad Media, la media luna sobre la que se asienta evoca la castidad de la diosa Diana. Esta tradición se rescató durante el siglo XVII sobre todo en España y se

⁵³ “La devoción a María apareció cada vez más inseparable del culto a la Inmaculada Concepción, mucho antes de que el dogma fuera proclamado por el soberano pontífice” Lafaye, 2002: 304.

“La [Virgen] del Tepeyac es una [María] Inmaculada tradicional [...]. [Una imagen de la] Inmaculada habría podido servir de modelo a la del Tepeyac.” *Ibidem.* p. 314.

“La Virgen María en su Inmaculada Concepción es mexicana.” *Ibidem.* p. 318.

concretizó a representar a la virgen sobre la luna, rodeada de ángeles y coronada con un manto de estrellas. Como lo percatamos, es la representación de la Virgen de Guadalupe. De hecho, según la investigación de Francisco de la Maza en *El guadalupanismo mexicano*, durante el siglo XVII y XVIII en la Nueva España se veneraba a la Virgen de Guadalupe como una representación de la Purísima Concepción (De la Maza, 1953: 142) , aunque ahora ya no se recuerde este aspecto del culto mariano.

Los anteriores argumentos sirven como base para analizar las obras que se presentan en este capítulo de Luis de Sandoval Zapata. En lo que respecta al romance a la Inmaculada Concepción, ya se ha señalado que el olivo es la esencia de María, siendo el olivo un símbolo de la inmortalidad, de la resurrección y de la esperanza, se equipara con el anhelo criollo de que el Nuevo Continente fuera el lugar en el que se asentara la Nueva Jerusalén ante la catástrofe del mundo⁵⁴. Además de que el símbolo del olivo pertenece también a las representaciones de Minerva, en donde este atributo era símbolo por un lado de su castidad y por otro de la victoria que se obtiene al estar encomendado a esta diosa.

Minerva emigró del Cielo a la ciudad de Troya [...] María ha querido que la tierra celebre ese trofeo y ha descendido del Cielo, por una traslación aparentemente sobrenatural, hasta la bienaventurada México, émula de la antigua Troya.⁵⁵

La glorificación de María Inmaculada mediante el símbolo del olivo no es, entonces, una mera coincidencia sino toda la justificación de la presencia de la Virgen en

⁵⁴ Recuérdese la visión “decadente” del mundo además de la estrecha relación entre la iconografía de la Inmaculada con la virgen mencionada en el *Apocalipsis* 12: 1-2.

⁵⁵ Fray Manuel de Bocanegra y Cantabrana (*El círculo del amor...*, 1764, *Parecer...*): “la cantó un cisne jesuita, para que no le faltara a esta segunda Roma su Virgilio”. Citado por Lafaye, 2002: 145.

este continente: ella era la guía y protectora de un pueblo que habría de construir la cristiandad renovada.

La presencia del Fénix en el soneto guadalupano no hace más que reiterar el sentido trascendental de esta simbología. Las rosas sublimadas de la tilma de Juan Diego son superiores a los múltiples renacimientos del Fénix. La imagen de la Virgen nace en la Nueva España para ser emperatriz de esta “nueva Roma” donde renacerá el cristianismo. Lo cual al paso del tiempo, de ser un motivo de singularidad y autenticación se convirtió, después de cosechar el culto durante dos siglos, en un sentimiento de superioridad que sirvió como estandarte para llevar a cabo el movimiento de insurgencia.

Conclusiones

A través del análisis realizado se pueden distinguir tres aspectos en los que la obra de Luis de Sandoval Zapata es trascendente para la literatura mexicana y la cultura contemporánea a pesar de que se halle situada en un periodo de la historia de México que podría considerarse superado. Estos aspectos corresponden a tres órdenes diferentes: el orden de la poesía metafísica, el orden de la literatura y el orden de la cultura en un término amplio.

En el orden de la poesía metafísica es preciso resaltar las analogías que halladas entre la poesía metafísica de Luis de Sandoval Zapata y la poesía mística; para ello retomamos los cinco puntos mencionados por Ángel Cilveti que debe cumplir la experiencia mística (1974:16). En primer lugar, Cilveti habla del sentido de objetividad o realidad de lo divino lo cual se puede observar tanto en el *Panegírico* como en las poesías de Sandoval Zapata. En el primer texto el autor enfatiza una y otra vez que la práctica de la paciencia servirá para acceder a lo divino y dejar este mundo de la manera menos dolorosa posible. En sus poesías se observa que la voz lírica observa esa llama, esa mariposa o esa ave arrojarse a su objetivo y no pretende detenerla sino que muchas veces la anima por medio de la voz imperativa para que lleve a cabo su misión, a pesar de que pasado ese punto no se tenga la certeza de lo que pueda suceder. El punto segundo es la “pasividad”, para ello nuestro poeta se valió de la práctica cristiana de la paciencia que exaltó en el *Panegírico*; de igual modo, las mariposas y las aves de los sonetos no podrían alcanzar esa

unión si no se encontraran “inmóviles”. La tercera característica tiene que ver con la “inefabilidad de la experiencia mística”, en Sandoval pareciera ausente debido al complicado lenguaje que utiliza, sin embargo, este aspecto habla de una imposibilidad de hacer uso de un léxico y una estructura que parezca más clásica o desprovista de excesos (como las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús) y del gusto de la época por revestir cualquier manifestación estética de múltiples elementos no para hacer difícil su comprensión sino para hacer aprehensible, por medio de diferentes imágenes, aquella experiencia que se desea transmitir. La cuarta característica que habla de la “terminología paradójica” es bastante usada en la poética de Luis de Sandoval Zapata. El poeta con frecuencia recurre a la paradoja y al oxímoron que caracterizan no sólo a la poesía barroca sino principalmente a las expresiones de la mística y específicamente, la manera más natural de expresión la mística hispánica (McCann, 1961: 16). Por último, la “preparación ascética” se remarca una vez más en el *Panegírico a la Paciencia* así como en la “pasividad” del alma entregada quietud y lista para unirse a lo eterno, lo cual se manifiesta en los sonetos del segundo capítulo.

Cabe mencionar, en un término amplio, un aspecto que se ha visto desarrollado a lo largo de los sonetos y también presente en el *Panegírico a la Paciencia*: el profundo amor a Dios, el deseo de redención, el empeño en encontrar la sabiduría para acceder a la divinidad y el elemento que se resalta, más que en ninguna otra parte, en los sonetos: el deseo de muerte, pero no es una muerte como representación del fin, sino como acceso a lo eterno. Estos aspectos son los que configuran a Luis de Sandoval Zapata como poeta contemplativo y metafísico.

Con lo anterior se concluye que la poesía mística y la metafísica guardan ciertos paralelismos, ambas son una búsqueda de la experiencia (espiritual o intelectual) de la manera de alcanzar la trascendencia o la esencia última de las cosas, experiencia que se manifiesta por medio del lenguaje poético, el cual es predominantemente simbólico pues este aspecto permite la conjunción de varios significados que es posible interpretar según los cuatro niveles antes dichos: literal, alegórico, moral y anagógico o místico. La principal diferencia entre la poesía mística y la metafísica es que la primera es la expresión de una experiencia vital (el místico siempre tendrá la certeza de la unión con Dios); mientras que el poeta metafísico manifiesta en su obra una experiencia intelectual, una investigación de la experiencia que une lo humano con lo divino, expresada mediante un lenguaje paradójico y simbólico que interpela al objeto poetizado o al lector.

El subtítulo de esta tesis refiere que nuestro autor será interpretado desde la “perspectiva de la mística contemplativa”, sin embargo, dado que nada en la vida de nuestro poeta nos dio señales de hubiese llevado una vida entregada a la ascética o a la mística, es imposible afirmar que sea un autor místico contemplativo, en cambio, a lo largo de esta tesis se confirma que fue un poeta contemplativo y metafísico porque dedicó el corpus aquí tratado (y el que ha sido analizado por otros críticos) al análisis y meditación de tópicos trascendentes como: la brevedad de la vida, el amor sublimado a lo divino y la práctica de costumbres cristianas. Dentro de este contexto, Luis de Sandoval Zapata puede ser considerado poeta contemplativo o metafísico como lo son Francisco de Quevedo, Fray Luis de León, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, o los metafísicos ingleses del siglo XVII.

En el orden de la literatura, se puede observar que Sandoval fue un poeta influido por la cultura literaria de su tiempo. No propuso nuevas formas de hacer poesía sino que, por el contrario, su poética se basa principalmente en el rescate (no imitación) de las formas que se produjeron en el pasado. Tanto el *Panegírico*, como los sonetos místicos y los poemas a María (de Guadalupe e Inmaculada Concepción) retoman tópicos que se remontan a la Edad Media. El *Panegírico* se circunscribe en la tradición de los tratados de las postrimerías que eran uno de los temas preferidos del Medioevo. Los sonetos utilizan el simbolismo cultivado por la tradición mística cristiana, por San Juan de la Cruz, además de la tradición bíblica. Los poemas a la Virgen también contienen una cantidad amplia de elementos de la cultura clásica: las referencias a Minerva, el olivo, el Imperio y el Fénix. El propósito de Sandoval Zapata quizá era persuadir por medio de los tópicos ya conocidos para reafirmar en sus lectores las ideas que facilitarían la comprensión del mensaje que en todo momento es la búsqueda interna del individuo (tanto de la identidad criolla como la identidad personal) para acceder a un nivel más elevado de conciencia. El poeta, en cierta medida, se encontraba comprometido con las ideas religiosas de su tiempo, por lo cual las conserva, las describe y las exalta por medio de su poesía.

Finalmente, en el orden de la cultura, quisiera resaltar una vez más las conexiones que existen entre el pensamiento que predominó en la cultura barroca y en los tiempos actuales. Empecé y terminé el capitulado de esta tesis con dos contextos históricos, el contexto decadente en el que se sentían atrapados los criollos y por otro, la esperanza de construir un mundo nuevo con la dirección de una nueva Iglesia dirigida por la Virgen de Guadalupe. La pregunta que surge es que si de alguna manera en estos últimos años México

no se encuentra de nuevo ante este mismo panorama. El ideal de Luis de Sandoval Zapata así como el de algunos de nosotros, es que la humanidad retire su interés de los objetos y posesiones mundanas, que abandone su deseo de poseer y transformar todo a su beneficio particular, que pare la destrucción de la humanidad misma, hoy se explica por el progreso científico y muchas veces hasta intelectual, ya que estos anhelos de superación constante, de velocidad ilimitada han llevado al mundo al a un estado crítico; creo que no hace falta mencionar que somos habitantes de un mundo gravemente deteriorado en materia espiritual, social, política, económica y ecológica. Quienes compartían los ideales que se dejan ver en la poesía de Luis de Sandoval Zapata en su época y en la actual, se preguntan sobre el sentido de la vida humana en la tierra, si acaso es sólo transitorio o si realmente venimos aquí para cambiar algo. En el siglo XVII, algunos hombres encontraron una respuesta en la religión y la exaltación de la espiritualidad, esto brindó la confianza suficiente para mantener la esperanza. Para el siglo XXI esos sueños de refugio, esperanza y salvación, esos mundos mejores han quedado ya en el olvido; entonces, voltear al pasado quizá sirva no sólo para acumular conocimientos, sino como motivo para preguntarnos qué se ha perdido y aunque no se recupere la esperanza, tal vez se obtendrá alguna herramienta con la que se pueda reconstruir la humanidad plena.

BIBLIOGRAFÍA

- Bénnasy Berling, Marie-Cécile. (1994). Sobre el senequismo moral de Sor Juana Inés de la Cruz. En J. P. Buxó, & A. (. Herrera, *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. (págs. 175-182). México: UNAM.
- Certeau, Michel de (1994). *La Fábula Mística*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chang-Rodríguez, Raquel (2002). Poesía lírica y patria mexicana. *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. (Raquel Chang-Rodríguez, coord.) México: Siglo XXI/ UNAM, 153-194.
- Cilveti, Ángel (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid, España: Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (2007). *Diccionario de símbolos* (11a. ed.). Madrid: Siruela.
- De la Maza, Francisco (1953). *El guadalupanismo mexicano* (1981). México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: UNAM/El equilibrista.
- Elíade, Mircea. (1979). *Tratado de historia de las religiones* (3a. ed. ed.). México: Era.
- García Fernández, Máximo. (1993). Atractivo historiográfico de las postrimerías. Repertorio Bibliográfico en el Antiguo Régimen. *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea* (13), 71-94.
- García Palacios, Joaquín. (1990). Consideraciones sobre el símbolo de la llama en San Juan de la Cruz. En M. d. Mancho Duque, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (págs. 159-166). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y UNED (Acta Salamanticensia, Estudios Filológicos, 226).
- Green, Otis. H. (1972). España y la tradición occidental. (C. A. Jones, & F. Pierce, Edits.) *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1692*, 71-86.
- _____. (1969). *España y la tradición occidental. el espíritu castellano en la literatura desde "el Cid" hasta Calderón* (Vol. III). Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 126).
- Herrera, Arnulfo. (2003). Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos. *La Perinola: revista de investigación quevediana* (7), 209-240.

- _____. (1998). Reseña de *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos* de Filippo Picinelli. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* , XX (73), 219-224.
- _____. (1996). *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. México: UNAM/IIIE.
- Lafaye, Jaques. (2002). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional* (4a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Luna Traill, Elizabeth., Vigeras Ávila, A., & al. (2007). *Diccionario básico de lingüística*. México: UNAM.
- Mancho Duque, María Jesús. (1990a). Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz. En M. J. Mancho Duque, *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (págs. 25-35). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca y UNED (Acta Salamantica, Estudios Filológicos, 226).
- _____. (1990b). Aproximación léxica a una imagen sanjuanista: el vuelo. *Teresianum* , XVI, 381-400.
URL:<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclng/01371418988929698570035/index.htm>
- _____. (1982). *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz: Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martín, Teodoro. H. (1990). Los místicos alemanes en la España del XVI y XVII. En M. J. Mancho Duque, *La espiritualidad española del siglo XVI: aspectos literarios y lingüísticos*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca y UNED (Acta Salamantica, Estudios Filológicos, 226).
- McCann, Eleanor. (1961). Ozymora in Spanish Mystics and English Metaphysical Writers. *Comparative Literature* , XIII (1), 16-25.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1937). Para la historia de nuestra poesía colonial: Don Luis de Sandoval Zapata. *Ábside* (1), 37-54.
- _____. (1945). *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)* (1994 3a. ed., Vol. I). México: UNAM (Biblioteca del estudiante universitario, 43).

- Nieremberg, Eusebio. (1640). *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno: crisol de desengaños, con la memoria de la Eternidad, postrimerías humanas y principales Misterios Divinos* (1762 ed.). Madrid: Imprenta de Manuel Martín.
- Olivares Zorilla, Rocío. (2004). Estética y metafísica de la luz en 'Los grados de amor divino', del obispo Palafox. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (26), s/f. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/palafox.html>
- _____. (2007). El emblematismo en la poesía novohispana y española de los siglos del Barroco: Luis de Sandoval Zapata. *Literatura Mexicana*, 18 (2), 79-96.
- _____. (2008). Emblematic Resources an Paralles in a Colonial Mexican Poet: Luis de Sandoval Zapata. *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 16, 173-195.
- _____. (2004). La espiritualidad alemana en la poesía del Obispo Palafox. En M. (Galí Boadella, *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo hispano del seiscientos* (págs. 161-176). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Osorio Romero, Ignacio. (22 de marzo de 1986). Luis de Sandoval Zapata: poeta de dos ingenios. *Sábado. Suplemento de Unomásuno*, págs. 1-4.
- Paz, Octavio. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (2008 3ª. 16ª reimpr. ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Rastier, François. (2005). *Semántica interpretativa*. México: Siglo XXI editores (Lingüística y Teoría Lietaria).
- Rodríguez de la Flor, Fernando. (2002). *Barroco: representacion e ideologia en el mundo Hispanico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Rougemont, Denis de (2001). *Amor y occidente*. México: Conaculta.
- Rubial García, Antonio. (1997-1998). Imprenta, criollismo y santidad. Los tratados hagiográficos sobre venerables siervos de Dios y beatos novohispanos. *Redial. Revista europea de información y documentación sobre América Latina* (8-9), 43-52.
- _____. (2009). La violencia de los santos en la Nueva España. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* (Número Hors serie n° 2 Le Moyen Âge vu d'ailleurs), 1-13.
- Sandoval Zapata, Luis de. (2005). *Obras*. (J. P. Buxó, Ed.) México: Fondo de Cultura Económica (Col. conmemorativa 20 Aniversario, 15).

- San Juan de la Cruz (1991) *Obra completa* (Vol. I y II). Madrid: Alianza.
- Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Casidoro de la Reina (1569), revisada por Cipriano Valera (1602), otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. México: Sociedades Bíblicas de América Latina.
- Sebastián López, Santiago. (1990). Las Postrimerías. En S. Sebastián López, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (págs. 225-247). Madrid: Encuentro.
- Soriano Vallés, Alejandro. (2000). *El primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases Tomistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Trueblood, Allan. S. (1977). La mariposa y la llama: motivo poético del siglo de oro. (François López y Joseph Pérez, ed.) *Actas del Quinto congreso Internacional de Hispanistas*, 2, 829-837.
- Voss, Angela. (2003) De la alegoría a la Anágoe: la cuestión de la percepción simbólica en un mundo literal. *Artículo para la Sophia Conference, junio de 2003*. (Enrique Eskenazi, trad.) URL: <http://homepage.mac.com/eeskenazi/alegoria.html>.
- Weber, Marx (1944). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2003, Introducción y edición crítica de Francisco Gil Villegas M.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Wittkower, Rudolf. (2006). *La alegoría y la migración de los símbolos*. Madrid: Siruela.
- Zaid, Gabriel. (2002). Musas del Tepeyac. *Letras Libres*, 4 (45), 20-25.