



01069
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

FALLA DE ORIGEN

TIEMPO Y MUERTE

EN

LUIS DE SANDOVAL ZAPATA

(LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

P R E S E N T A

JOSE ARNULFO HERRERA CURIEL

PROFESOR ASESOR: DR. JOSE PASCUAL BUXO

México, Cd. Universitaria, 1995.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

I. Introducción

Apuntes para una biografía de don Luis de Sandoval Zapata.....	4
--	---

II. Tiempo

1. El “reloj” como subgénero poético.....	33
2. Aventurándose en el conocimiento de las “cosas altas”.....	43
3. El tiempo como “pasa-tiempo”.....	45
4. Algunos relojes, avisos y despertadores en la literatura de lengua española.....	54
5. “Torneo de titanes”.....	65
6. Los relojes “del fuego y la ceniza”.....	71

III. Muerte

1. Los sonetos funerarios de Sandoval Zapata.....	75
2. El origen convencional de los sonetos fúnebres en la lengua española.....	78
3. Una posible clasificación temática y formal.....	86
4. Los tópicos del soneto fúnebre.....	96
5. Las transformaciones del barroco.....	105
6. La edición de Alfonso Méndez Plancarte.....	115
7. Descripción del soneto dedicado <i>A una cómica difunta</i>	123
8. La reiteración de una figura retórica.....	135
9. Un breve comentario al recurso de la imitación artística.....	148

IV. Bibliografía.....

158

El ímpetu cruel de mi destino
¡cómo me arroja miserablemente
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!

¡Oh si tras tanto mal grave y contino,
roto su velo misero y doliente,
el alma con un vuelo diligente
volviese a la región de donde vino,

írame por el cielo en compañía
del alma de algún caro y dulce amigo
con quien hice común acá mi suerte:

¡oh qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas, sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y de muerte!

FRANCISCO DE ALDANA

I. Introducción

Apuntes para una biografía de don Luis de Sandoval Zapata

EL ESFUERZO MÁS NOTABLE que se ha hecho hasta ahora para escribir una biografía del poeta novohispano Luis de Sandoval Zapata se debe al investigador universitario Ignacio Osorio Romero (†).¹ Gracias a su paciente trabajo se lograron precisar algunos de los exiguos datos que habían consignado Francisco de Florencia en 1688,² Beristáin de Souza en 1816³, Félix Osores en 1904⁴ y Alfonso Méndez Plancarte en 1943.⁵ Además se conocieron otros detalles de la vida del poeta que, como es natural en todos los relatos que no se terminan cabalmente, abrieron muchas interrogantes en torno a esta gran figura de las letras mexicanas coloniales.

Tuvieron que pasar varios años para que Méndez Plancarte —el descubridor moderno de este autor— pudiera decir que Luis de Sandoval Zapata es

¹ "Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios", en *Sábado*. Suplemento del diario *Unomásuno*. México, 22 de marzo de 1986. Núm. 441. Págs. 1-4.

² *La Estrella del Norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo, en la cumbre del cerro del Tepeyac...*, cito por la edic. de Madrid, Lorenzo de San Martín, 1785. Capítulo XXXIV. Págs. 700-701.

³ *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional...*, México, UNAM-Claustro de Sor Juana A. C.-Instituto de Estudios y Documentos Históricos A. C., 1981. [Facc.] La obra se editó entre 1816 y 1821.

⁴ "Noticias Bio-bibliográficas de Alumnos... de S. Ildefonso", en *Documentos* de G. García, tomos XIX y XXI, México, 1908. (II-273-275).

⁵ *Poetas novohispanos 1621-1721. Parte primera*. México, UNAM, 1943. pág. LI.

un "gran poeta, con toda la boca, aunque bajo un desdén u olvido universal".⁶ Pero quizá seguramente se podría decir lo mismo acerca de otras figuras de la Nueva España cuya poesía desconocemos casi por completo: el capitán Alonso Ramírez de Vargas, Juan Rodríguez de Abril, el otro capitán, don Luis de Verrio, fray Marcos Chacón, el doctor Isidro de Sariñana, el doctor José de la Llana, el bachiller Antonio de Ugalde, el presbítero Diego de Ribera, el también presbítero y bachiller José de Valdés, el bachiller Ignacio de Santa Cruz Aldana, y los jesuitas Nicolás de Guadalajara, Miguel de Castilla y Francisco de Castro, entre muchos otros. Si leemos con atención, realmente la mayor parte de las muestras poéticas que tenemos a la mano revelan a consumados oficiantes de técnica irreprochable que se ejercitaron en arduos asuntos sagrados y profanos con una maestría que les permitió brillar en la intensa vida literaria de la Colonia, pero no tenemos de ellos más que una parte de la literatura religioso-festiva que produjeron. Entre tanto, por los ejemplos que se han publicado y los elogios que conocemos de sus contemporáneos⁷, Sandoval Zapata ha sobresalido entre los "des-

⁶ Precisamente los seis años que median entre su artículo titulado "Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval y Zapata. Siglo XVII", en *Abside. Revista de cultura mexicana*. México, enero de 1937. Págs. 37-54 y la antología de los *Poetas novohispanos* ya citada. En aquel artículo decía que ninguno de los 29 sonetos estaba "plenamente florecido", que se trataba de un "grande poeta fragmentario", "desigual" (págs. 44-45) y, cuando se disponía a transcribir cuatro de estos sonetos, agregaba machaconamente: "aunque después de cuanto llevo ponderado, nadie los esperará perfectos, y hará bien..." (pág. 48). Tuvo que rectificar en los *Poetas Novohispanos...* En cuanto a lo del "desdén" está referido al "gratuito gracejo coreado por González Peña y Luis Alberto Sánchez" que expresó don Marcelino Méndez y Pelayo respecto al *Panegirico de la Paciencia* de Luis de Sandoval Zapata: "como previendo la mucha que se necesitaría para leer sus versos". Véase la pág. LII de Méndez Plancarte. González Peña dice: "Publicó, además, Sandoval, en 1645 —y barruntando quizá la mucha que se necesitaba para leerlo— un *Panegirico de la paciencia*." Véase su *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. México, Editorial Cultura, 1940. Pág. 85. Este libro también está en Porrúa, 1977. (Col. "Sepan cuantos" núm. 44) Pág. 82. [La primera edición de la obra es de 1928.]

⁷ Los certámenes en que fue laureado, uno en 1654 en el cual obtuvo el primer premio, "un rosario de *coyote* con extremos de filigrana, y una poma esmaltada de perlas"; y tres en 1665, en los que obtuvo un tercer lugar con un soneto y dos primeros sitios con unas octavas y un

pojos” que nos dejó el tiempo y se nos ha ido convirtiendo en uno de los escritores de mayor relieve en el ámbito novohispano. En treinta y cuatro sonetos, tres décimas, dos romances y un texto en prosa⁸ quedan los destellos de un poeta que, a pesar de su interés por los asuntos eruditos y religiosos, así como de su insistencia en los tópicos del desengaño tan ajenos a nuestra mentalidad, llama poderosamente la atención de los lectores modernos. Cuando “se enlaza dignamente con el más alto Quevedo”⁹ y “aun triunfa alguna vez emulando a Lope”¹⁰ no cae en el manido terreno del poeta domingero o del árido pensador cristiano que, como les sucede a muchos de los escritores del período —por lo menos en esta literatura “ocasional”, de panegíricos, certámenes y festejos (casi la única que conocemos)—, se entusiasman con sus propias ideas, con las alusiones o los chistes que, de tan abstrusos o eruditos, se

romance que están perdidos, véase *infra*, pág. 27. Los elogios de Sigüenza cuando, al premiar al hijo, don Francisco de Sandoval Zapata, en 1682, llama a don Luis el “Homero Mexicano”. La admiración del padre Florencia en 1688 y la del padre Landívar que lo considera entre los mayores poetas de la Nueva España. Véase Méndez Plancarte. *Ob. Cit.* pág. LIII.

⁸ Hay una edición de las obras de este autor hecha en México, F. C. E., 1986 por José Pascual Buxó con un magnífico estudio preliminar.

⁹ Méndez Plancarte. *Ob. Cit.*, P. XXV. Octavio Paz lo cree así, seguramente sin tener más datos a la mano que los ofrecidos hasta ese momento por Méndez Plancarte: “Hace pensar en un Quevedo, pero en Quevedo en el que los violentos claroscuros se hubiesen transformado en una suerte de armonía visual...” (Véase *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*. México, F.C.E., 1982. Col. “Lengua y estudios literarios”, s. n., págs. 80-81). Éste es un tópico del que se burla José Joaquín Blanco con razón pero exagerando las palabras de Méndez Plancarte: “[prosa] a la que se compara desmedidamente con el estilo de Quevedo, cuando a lo más representa el de Gracián: un conceptismo mecánico y soso, de recetario...” “Sandoval Zapata no es tan estoico como pretende: basta comparar la versión de Quevedo de Epicteto o sus glosas de Séneca con el *Panegirico a la paciencia*, para advertir que Quevedo veía en el estoicismo algo más que el previo y permanente estado de desengaño ante el mundo: veía arrojo casi militar, veía la arrogante aristocracia de hombres tan dueños del mundo que podían darse el lujo de perderlo, veía la ironía intelectual ante los asombros y riquezas mundanas que sin necesidad de ascesis alguna, eran boberías en sí mismos. Sandoval Zapata se limita a una prosa ceremonial y ceremoniosa sobre un estado de alerta contra la desgracia, y echa diez vistazos a su devocionario por cada sílaba que pudiera ocurrirle de Séneca o de Epicteto...” Véase *Explendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España* /2. México, Cal y Arena, 1989. Págs. 35 y 37.

¹⁰ Con el soneto dedicado *A una cómica difunta*. Véase *infra*, capítulo IV, inciso núm. 9.

vuelven casi privados y hacen que hoy nos enfrentemos a textos sumamente difíciles de entender.

Dejándose llevar precisamente por estos “destellos” que emite la poesía de Sandoval Zapata, un lector de nuestros días, aunque estuviera poco avezado en la poética de los Siglos de Oro, quedaría vivamente impresionado con las “cenizas”¹¹ que quedaron de esta obra singular: envueltos en una penumbra que a ratos despidе chispazos de luz, hay acelerados relojes, resplandecientes o mortecinos candiles, mustios velones, muertes naturalistas, difuntos dignos de mejor fama, flores inocentes, insectos encandilados, mariposas escarmentadas y pajarillos audaces que reiteran con nostalgia casi pagana el desengaño del *omnia transit*, en una poesía que a través de densas imágenes conceptistas da forma a las lecciones más barrocas de la literatura mexicana.¹²

¹¹ “No han quedado de su ingenio y de su pluma más que las cenizas de algunos poemas; pero merece renacer de ellas, para que se eternice en la fama, Fénix inmortal de América.” Son las palabras del padre Florencia que cita Méndez Plancarte en *Ob. Cit.* pág. LV. Hay una referencia anterior del propio Méndez Plancarte en el artículo pionero que hemos mencionado *supra*, en la nota 6. Desde luego este tópico de las cenizas y del Fénix está ligado indisolublemente a Sandoval Zapata por el tema del soneto guadalupano al cual debe su fama; hay una suerte de *denominatio* —“metonimia” para los modernos— histórica e. “a identificación con las cenizas que arranca desde el mismo siglo XVII. Aquí empleo la palabra “cenizas” en un sentido más literal.

¹² No es que sean las más barrocas en el sentido despectivo que comúnmente solemos entender: “intrincados”, “tortuosos” o, según dirían los lectores de la época: “llenos de *conceptos* y muy *cultos*”. En el conocido libro de Irving A. Leonard —*La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1974, Págs. 213-228— hay ejemplos de exacerbado barroquismo culterano. Otro manido tópico de la crítica que arranca desde los incomprensivos y poco tolerantes tiempos de don Marcelino Menéndez y Pelayo, véase *Historia de las ideas estéticas en España. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*. México, Porrúa, 1975. (Col. “Sepan cuantos...”, núm. 475). P. 482. Este tipo de trabajos poéticos, sugeridos por la “calenturienta fantasía” del adionador del *Rengifo* (*El arte poética española, con una fertilissima sylva de Consonantes Comunes, Proprios, Esdrúxulos y Reflexos, y un divino Estímulo del Amor de Dios...* de Juan Díaz Rengifo, 1592) están más cerca de un humor lúdico, del crucigrama y del acertijo o enigma, que del poema dedicado a la inteligencia grave del mundo y al desengaño moral —aun cuando se escriban con una postura “manierista”, es decir, convencional y acorde con la tradición. Por este motivo, Méndez Plancarte adscribe a Sandoval en la línea de Quevedo y lo llama “el príncipe de nuestro barroco”. Esta adscripción resultaría acertada si nos olvidamos de la división clásica entre “culteranistas” y “conceptistas” y pensamos únicamente en la faceta seria de Quevedo, lo cual sería —como dice

Debido a un error de apreciación (se le cree un poeta de temas lóbregos), la fortuna crítica de Sandoval Zapata ha ido en aumento durante los últimos años —quizá desde 1975 en que José Pascual Buxó hizo un estudio del *Romance a la degollación de los Ávila* y publicó los veintinueve sonetos;¹³ o tal vez antes, desde que Alfonso Méndez Plancarte prácticamente lo dio a conocer¹⁴ y contradijo con ello la “autorizada” opinión que Marcelino Méndez y Pelayo había impuesto a los historiadores de la literatura novohispana.¹⁵ Lo cierto es que, a causa de la debilidad histórica y de la ligereza crítica que ha seguido privando en torno a la literatura novohispana, muchos estudiosos modernos han favorecido la evocación de una figura lúgubre, de un “cantor de la muerte”¹⁶, de un hombre “con la cabeza meditadora y triste reclinada en la mano”¹⁷, casi perturbado en el empeño de escribir versos henchidos con “los más densos símbolos que manifiestan una obsesión por la caducidad de la vida”.¹⁸ Por lo menos ése fue el interés que motivó al maestro Ignacio Osorio para acercarse a Sandoval Zapata:

José Joaquín Blanco— empobrecer mucho al madrileño. Por otro lado, Sandoval Zapata tiene de Góngora lo que Pascual Buxó llama “las audacias metafóricas” del Andaluz.

¹³ *Muerte y desengaño en la poesía novohispana. (Siglos XVI y XVII)*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 1975. (Col. Letras del XVI al XVIII, “Textos y estudios”, núm. 2). Págs. 44-74 y 117-160. Hay antecedentes de este trabajo en el artículo: “Sobre la *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros*, de Luis de Sandoval Zapata”, en *Anuario de Letras*, IV. México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1964. Págs. 237-254.

¹⁴ Naturalmente que esta “fortuna crítica” corre al margen de la incomprensión de que siguen siendo víctimas la mayoría de los poetas novohispanos aun en las historias literarias más recientes. Méndez Plancarte “ensayó la reivindicación” de Sandoval por primera vez en la antología guadalupana que hizo en octubre de 1932. Y luego en su nota ya citada “Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval Zapata. (Siglo XVII)”, en *Abside. Revista de Cultura Mexicana*, México, enero de 1937. Págs. 37-54.

¹⁵ Véase nota 5.

¹⁶ Méndez Plancarte, “Para la historia de...”, pág. 49.

¹⁷ Azorín citado por Méndez Plancarte, *Ibid.*

¹⁸ Ignacio Osorio. *Ob. cit.*, pág. 1.

La resonancia de este tópico en su poesía, mucho más que la *Relación fúnebre...*, hizo que Sandoval y Zapata ocupara para mí un lugar principal entre los poetas novohispanos.¹⁹

Puede ser que el *Omnia transit* (junto con los tópicos aledaños, *Tempus fugit*, *Vanitas vanitatum*, *Superbi colli*, *Carpe diem*, etc.) se encuentre dominando la poesía que conservaron sus admiradores jesuitas, pero es muy difícil que los temas de un polígrafo²⁰ como Sandoval Zapata se hayan reducido únicamente a esas parcelas del terreno literario. Está claro que los veintinueve sonetos encontrados en el manuscrito debieron tener un contexto muy específico y que tal vez formaban parte de un conjunto mayor de apuntes destinados al ejercicio de las letras humanas y divinas a que, por necesidades pedagógicas, fueron tan afectos los discípulos de san Ignacio de Loyola —adaptadores modernos del clásico *enarratio poetarum*.²¹ Con frecuencia se olvida este detalle, sin embargo sólo así puede explicarse satisfactoriamente la agrupación casi monotemática de los sonetos.²² Sin duda alguna, éstas y otras prácticas cotidianas de los jesuitas —que de un modo delibe-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Florencia lo llama "excelente filósofo, teólogo, histórico y político." Véase *Ob. cit.*, págs. 700-701. También más abajo la nota 47.

²¹ "Este caballero fue posiblemente muy devoto de la Compañía y ciertamente muy apreciado por estos Padres: ya vimos cómo, en el silencio que lo cerca, son Florencia y Landívar quienes lo recuerdan y elogian. Nada más natural que entre los estudiantes jesuitas se conservara el depósito de sus Sonetos, en copias hechas con el cariño que inspira lo familiar". Son palabras de Alfonso Méndez Plancarte en "Para la historia de..." pág. 41.

²² En realidad no se pueden considerar dentro de un solo tema todos los sonetos más que de una manera muy general, José Pascual Buxó ha señalado los tres grandes subtemas a través de los cuales desemboca Sandoval Zapata en el tema general del desengaño: "Son tres los tipos de imágenes a las que primordialmente se refiere la serie de sonetos copiados —con frecuentes errores, no siempre susceptibles de atinada corrección— por los alumnos de las escuelas jesuíticas: la primera se relaciona con el espejo en forma de calavera y con el reloj de flama (el velón que, al consumirse, ilumina y marca el paso del tiempo); la segunda, con diversas clases de aves (desde el humilde pajarillo hasta la «garza remontada») y la tercera —que se desarrolla en una serie de doce sonetos— se centra en la rosa y la azucena paradigmáticas. Todas esas imágenes se encierran en una sola y obsesiva lección: el desengaño de la vida." Véase el capítulo III de la Segunda parte, "Poesía de corte y de meditación", en *La metamorfosis de los símbolos*. México, 1994. [En prensa]

rado imitaron las demás órdenes religiosas— ofrecen una buena respuesta para muchas incógnitas que están presentes en la literatura novohispana y nos ayudan a comprender el sentido y la vitalidad que por momentos adquirieron algunos temas.

Con este poeta criollo de la Nueva España ha ocurrido algo similar a lo que pasó con su estricto contemporáneo, el pintor sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690). A causa de que sus trabajos más famosos son los conocidísimos *Jeroglíficos de las postrimerias*, hechos para el Hospital de la Caridad en Sevilla (c. 1673), se le consideró —y se le sigue considerando— “el pintor de la muerte”. En todo caso quien debe cargar con los adjetivos de “morboso”, “tétrico”, “lúgubre”, “mortuorio”, etc. es el verdadero autor del programa iconográfico que rige aquellos enormes cuadros, el tan inquietante como célebre padre superior de la Hermandad, Juan de Mañara (durante mucho tiempo identificado con el legendario don Juan Tenorio).²³ Por la complejidad de sus temas y por la vehemencia de sus rasgos en busca de movimiento más que de perfección en el dibujo, así como por el brillante colorido que despliegan sus figuras, el resto de la pintura de Valdés Leal —excepto, desde luego, la “vanitas” de 1660 (Hartford, en el Ateneo de Wardsworth)— desmiente esta lóbrega imagen; lo cierto es que ocurre lo contrario con su obra: se trata realmente de un pintor luminoso, del “pintor de la vida”.

Es verdad que el romance dedicado a la degollación de los hermanos Ávila²⁴ (suceso que formó parte de la llamada “Conjuración de Martín Cortés”

²³ Para una información más amplia sobre este tema véase Jonathan Brown. “Jeroglíficos de muerte y salvación: la decoración de la iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla”, en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. (Col. “Alianza Forma”, núm. 14). Págs. 179-207.

²⁴ *Relación sinebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de los más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en*

en 1566) está plagado también de estas imágenes fúnebres que abundan en sus sonetos. Desde las “tremendistas” descripciones donde se prepara y se consume el inicuo ajusticiamiento de los conjuradores —codificadas en un “naturalismo barroco” que por momentos supera en los detalles al poema conocido con el nombre de *Anónimo de la Pasión*— pasando por los lamentos de la viuda de Alonso de Ávila y especialmente en la parte de la elegía funeral, donde quedó descrito admirablemente el sombrío entierro, se pueden hallar esas escenas que los lectores modernos han imaginado caras a Sandoval:

Ya al cadalso vil se llegan,
ya sentados en las sillas
el verdugo cauto llega
y con negros tafetanes
la visiva luz les venda;
ya sobre el cuello del uno,
con sangrienta ligereza,
descarga el furor del golpe
e intrépido lo degüella,
y para poder quitar
de los hombros la cabeza,
una y otra vez repite
la fulminada dureza;
y al ver tan alevés golpes
el otro hermano se queja
de mirar que en un cadáver
aún dure la rabia fiera.
Después de estar ya difunto,
al segundo hermano llega
la cólera del verdugo,

y las rosas aún no muertas
del rojo humor desatado
tiñe otra vez en sus venas.
Troncos los cuerpos quedaron,
difuntas púrpuras yertas,
deshojadas clavellinas
y anochecidas pavesas.

[...]

Sólo un clérigo los lleva
con dos ganapanes viles
y una luz que, casi muerta,
con sus balbucientes rayos
dice con trémula lengua
en lo que paran del mundo
pompas, faustos y grandezas.
Ya las fúnebres campanas
tristes al aire se quejan,
y siendo su metal muerto
está muy viva la queja.

Se trata, como lo reza el título, de una *Relación fúnebre* y es de esperarse, por tanto, que los motivos sobre el particular estén casi omnipresentes. Pero lo más seguro es que Sandoval Zapata tuviera la misma predilección sobre

estos temas que cualquiera otro de sus contemporáneos. Es decir que, como a muchos poetas del segundo Siglo de Oro, lo haya atenaceado una suerte de pasión por el sentimiento del “desengaño” barroco, propio de las secuelas ideológicas contrarreformistas, y en la contemplación de las cosas mundanas se hubiera permitido frecuentar las imágenes de la muerte con el espíritu intenso que caracterizó a su época. Hasta es posible que sea el poeta del desengaño más importante de Hispanoamérica. Sin embargo esta casi única faceta que nosotros le conocemos debió ser solamente una parte de su producción, la que gustó a los jesuitas y la que conservaron ciertos criollos por razones del gusto imperante en aquellos años y por motivos desde luego políticos (el romance a los Ávila y el soneto guadalupano fueron banderas criollas hasta el inicio de la Independencia). Aunque no sepamos el contenido de aquellas *Miscelánea castellana* que prometió “a la curiosidad” en el advertimiento del *Panegírico a la Paciencia* (1645) donde, dice, se contenían “muchos versos humanos y divinos”, es más lógico pensar que un autor tan prolífico y sapiente (como el que tempranamente se revela en ese prólogo, o como el importante autor de autos y comedias que... 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.

Ignacio Osorio encontró documentos en el Archivo General de la Nación y en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México que le permitieron hacer un buen esbozo biográfico de Sandoval. Confirmó que provenía de una familia ilustre²⁵ —como lo aseguran de manera unánime sus biógrafos ante-

²⁵ “...los susodichos (Sandoval) fueron de conocida calidad de sangre y nobleza y por tales fueron tenidos y reputados, ejercitando ejercicios y ocupaciones honoríficas en las repúblicas en donde asistieron como es público y notorio, pública voz y fama.” Cit. por Ignacio Osorio en *Ob. cit.*, pág. 2. Uno de sus antepasados inmediatos más ilustres sería el filósofo y jurista criollo don Juan de Zapata y Sandoval. Nacido en la Ciudad de México, enseñó filosofía y

riores—; provenía de don Álvaro de Sandoval puesto que, como agrega Méndez Plancarte²⁶, el fundador de Colima, Gonzalo de Sandoval, no dejó descendencia y, gracias a un proceso iniciado en 1623 por el Convento de Santo Domingo de la Ciudad de México, Osorio pudo hallar las partes de un testamento hecho a principios del año anterior (1622) donde consta, entre otras cosas, que esta familia había sido muy numerosa. El abuelo del poeta fue el doctor don Luis de Villanueva Zapata —hijo del oidor don Luis de Villanueva— y estuvo casado con doña Mariana de Alarcón y Sandoval. El matrimonio procreó once hijos: el doctor Pedro de Sandoval (o Pedro de Villanueva), quien al parecer mientras vivió fue protector de su sobrino el poeta, había estado preso en Argel y trajo a su regreso la imagen del Santo Niño Cautivo que se venera todavía en la Catedral Metropolitana,²⁷ donde fue canónigo al final de su vida²⁸; Beatriz Zapata que estuvo casada con Tristán de Luna y Arellano; Flor de Santa Clara que fue abadesa en el monasterio de la

teología en el Colegio de San Pablo y, posteriormente en el colegio vallisoletano de San Gabriel, en España. En 1613 fue nombrado obispo de Chiapas y en 1621 de Guatemala. Murió en 1630. Véase Mauricio Beuchot, *Filosofía social de los pensadores novohispanos*. México, Instituto Mexicano de la Doctrina Social Cristiana, 1990. Pág. 65. Es notable que todavía para Gallegos Rocafull la identidad de este personaje no esté aún muy clara; es un indicio de que también la filosofía novohispana ha estado muy olvidada (como la literatura, el arte y otras manifestaciones de aquel periodo). Véase *El pensamiento mexicano de los siglos XVI y XVII*. México, UNAM-Centro de Estudios Filosóficos, 1951. (Col. "Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México", num. VII). Pág. 336.

²⁶ Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas Novohispanos...* Pág. LI.

²⁷ Se pagó un rescate de dos mil pesos por esta imagen que al parecer había perdido un pariente de la familia cuando viajaba con ella hacia México. El nombre de este pariente —tío tal vez— era don Fernando de Sandoval Zapata y fue prebendado y vicario capitular de la Catedral de México. Murió en 1622, mientras estaba cautivo en Argel; sus restos fueron repatriados —quizá por el propio sobrino, don Pedro de Sandoval, a la sazón canónigo de la Catedral Metropolitana— en 1629 y sepultados en el convento de San Agustín. Véase el *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. México, Porrúa, 1986. 5ª edic., corregida y aumentada. Pág. 2650.

²⁸ "...pero es muy probable que, si Luis estudió en Guadalajara, Pedro de Sandoval Zapata, en ausencia del padre, haya significado una sombra protectora para el pequeño. Esta sospecha se acrecienta porque el joven poeta aparece en México casi por los mismos años en que el tío es nombrado canónigo de la catedral de México". Osorio, *Ob. cit.*, pág. 3.

Encarnación; Luis de Sandoval, presbítero de la orden de San Francisco y personaje allegado a la Universidad de México; Manuel de Sandoval, fraile agustino; Juan Zapata y Sandoval, casado con Felipa Villanueva (esta mujer aparece sin el “don” que si se les antepone a los demás personajes); Francisco de Sandoval, también perteneciente al clero regular; Bernardo de Sandoval, fraile dominico que instigó el proceso contra sus hermanos por el cual sabemos estos datos; el doctor Diego de Sandoval quien estuvo en la Corte y pasó después al Perú de donde no se sabe si volvió; el menor de los hermanos, Tristán de Sandoval, que se graduó de bachiller en Artes en 1619 y que fue enterrado en el convento de San Agustín en el año de 1666; y finalmente Gerónimo de Sandoval quien casi con seguridad fue el primogénito de la familia y el padre del poeta Luis de Sandoval Zapata.

Éste don Gerónimo de Sandoval se casó alrededor de 1617 con doña Bernardina de Porras según refiere Osorio tomando los datos de los documentos que dan cuenta del proceso mencionado. Pero consta en otra fuente, el “Libro 4 de amonestaciones de españoles (1634-1640)” del Sagrario Metropolitano,²⁹ que Luis de Sandoval Zapata fue hijo legítimo de Gerónimo Sandoval, efectivamente, y de doña Beatriz de Porras.³⁰ Tuvieron dos hijos, uno nació en 1618 y otro en 1620, sin que hasta la fecha podamos especificar si Luis era el mayor o lo era Mariana. Los niños fueron bautizados con los nombres de los abuelos paternos y por esa razón, tomando en cuenta la existencia de tantos parientes y la manera desordenada de usar los apellidos en aquellos años, no es difícil perderles el rastro entre los numerosos homónimos. El

²⁹ Debo la documentación proveniente del Sagrario Metropolitano a la bondadosa diligencia del maestro Rogelio Ruiz Gomar, investigador del arte novohispano en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

³⁰ Véase f. 76.

caso de Mariana es el más patente. Podría ser una doña Mariana de Sandoval Zapata que estuvo casada con un tal Tomás de Vereo (sin el "don"), madre de don Joseph de Sandoval Zapata al que empezaron a correr las amonestaciones en 1654.³¹ De haber sido madre tempranamente (entre los dieciséis y los dieciocho años) y de haberse casado este joven Joseph entre los dieciocho y los veinte años (lo cual es muy posible para la época), puede que sí sea ésta la hermana de Luis de Sandoval Zapata. También podría ser la hermana del poeta —aunque se trata de una posibilidad más lejana— una doña Mariana Sandoval que estuvo casada con un tal Pedro del Castillo (sin "don") y que en los registros del Sagrario aparece con una hija, Theresa, quien a su vez se casó con un poblano, también sin "don", alrededor del año 1666.³²

Gerónimo de Sandoval, padre del poeta, murió entre los meses de enero y junio de 1622. Este dato se conoce por la fecha en que el doctor Luis de Villanueva —el abuelo— hizo su testamento y por la fecha en que se presentó a las instancias correspondientes para renovar la cláusula que se refería al mayorazgo en favor de sus pequeños nietos huérfanos. Según parece, por los datos extraídos del proceso descrito por Ignacio Osorio, la joven familia residía entonces en Guadalajara. Al menos la viuda se presentó a un requerimiento judicial en febrero de 1625 en el que se la calificaba de "vecina de esta ciudad". Este dato motiva en el biógrafo Osorio una reflexión:

¿Desde cuándo vivía Bernardina de Porras en Guadalajara? ¿Viajaría a esta ciudad inmediatamente después de la muerte de su marido? Es poco probable, sin embargo, que una viuda con dos hijos viajara a una ciudad extraña, lejos de los familiares que podían protegerla. En México la joven viuda contaría con

³¹ Archivo del Sagrario Metropolitano, "Libro 7 de Amonestaciones de españoles", 1653-1656, f. 23.

³² Archivo del Sagrario Metropolitano, "Libro 10 de Amonestaciones de españoles", 1666-1669, f. 5.

el suegro y el gran número de cuñados; en Guadalajara sólo residía su cuñado Pedro de Sandoval y Zapata, entonces chantre de la catedral. Podría haber sucedido que éste hubiera tomado bajo su protección a los sobrinos y por ello madre e hijos se hubieran trasladado a Guadalajara ¿por qué no suponer que no hubo tal viaje y que en Guadalajara residieran Gerónimo y Bernardina, que ahí hubiera muerto el padre y que ahí también, hubieran nacido los dos hijos? La posibilidad, por lo menos, existe. El tiempo y nuevos documentos se encargarán de confirmarla o rechazarla.³³

Estuvo muy cerca de la verdad. La familia vivió, en efecto, fuera de la Ciudad de México. Sus dos hijos no nacieron en la capital del Virreinato como lo supuso el investigador, aunque tampoco nacieron en Guadalajara como él pensaba, sino en la villa de Colima como veremos más adelante. Es muy probable que Luis de Sandoval Zapata haya hecho sus primeros estudios en alguna ciudad del occidente, quizá en el Colegio de Santo Tomás en Guadalajara donde residía con su madre y donde estarían bajo la protección de don Pedro de Villanueva (el tío que por entonces era chantre en la iglesia de aquella ciudad) como creyó Osorio y hace suponer la lógica. Luego, por Félix Osores sabemos que, unos años más tarde, en 1634, nuestro poeta visitó la beca de seminarista en el Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México. Aun cuando ya Osores se equivocó una vez al dar la noticia del lugar de nacimiento, podríamos confiar en la certeza de este dato si nos permitimos una pequeña conjetura: supongamos que la residencia de don Luis haya estado ligada a la de su tío protector. Hay constancia de que al comenzar el año de 1635 el canónigo don Pedro de Sandoval Zapata vivía en la capital de la Nueva España porque uno de sus varios esclavos —Nicolás de Sandoval (solían adoptar el nombre y los apellidos de sus amos)— se dispuso a contraer matrimonio con Lucia, “una mulata libre de cautiverio” y así consta en los libros del Sagrario Metropolitano.³⁴ Por último, gracias al pró-

³³ Osorio, *Ob. cit.*, pág. 2.

³⁴ Sagrario Metropolitano. “Libro 4 de amonestaciones”, 1634-1640, f. 7.

logo del *Panegrico...*, nos enteramos de que el joven poeta nunca llegaría a tomar los hábitos clericales:

Y si porfiaren los que no estudian que no se pudo arribar a estos pensamientos con el hábito lego de cortesano, se responde que las almas no son de capa y espada para las noticias...

El maestro Ignacio Osorio dedujo que don Luis de Sandoval Zapata se casó muy joven con una mujer de nombre Teresa de Villanueva Zapata a partir de un testimonio bastante remoto y poco confiable. Se trata del apoyo de un tal Marcos Lucas Gutiérrez a una declaración que hizo en 1731 el bisnieto del poeta, don Manuel Colón y Larreátegui:

[que] conoce al dicho don Leandro de Larreátegui que le presenta por testigo y al dicho don Manuel, su hijo legítimo y de doña Antonia de Sandoval y Zapata, su legítima mujer difunta, hija de don Luis de Sandoval y Zapata y de doña María de Valderrama, sus legítimos padres que fueron de este dicho pueblo [de San Luis de la Paz] ... Y oyó decir que el dicho don Luis fue hijo de don Luis de Sandoval y Zapata y de doña Theressa de Villanueva y Zapata, originarios de la ciudad de México, y...³⁵

El declarante, de sesenta y ocho años de edad, se remontó hasta los bisabuelos de don Manuel Colón haciendo gala de una memoria más audaz que certera. Y a pesar de que Osorio tuvo en sus manos la prueba de que esta fuente podía estar equivocada, prefirió descartar la evidencia en favor de la homonimia:

Por el anterior testimonio no cabe la duda de que Teresa fue su esposa; cabe, sin embargo, preguntarnos si don Luis estuvo casado más de una vez. La sospecha se funda en que uno de los libros de entierros de la parroquia de la Santa Veracruz de la ciudad de México contiene la anotación siguiente...³⁶

³⁵ Osorio, *Ob. cit.*, pág. 3. Efectivamente los abuelos maternos de don Manuel (hijos del poeta) eran vecinos de San Luis de la Paz. El hijo homónimo de Luis de Sandoval Zapata (nacido en la Ciudad de México) era alcalde mayor de las minas de Sichu y se casó con doña María Antonia Valderrama (natural de San Luis de la Paz) en 1674. Véase, Archivo del Sagrario Metropolitano, "Libro II de amonestaciones de españoles", 1670-1680, f. 104 v. Pero, cuando el testigo habla de los bisabuelos, comienza con un "oyó decir que..." lo cual, pese a constituir una fórmula narrativa, revela cierta inseguridad puesto que ya no le consta el hecho.

³⁶ *ibid.*

Y, en seguida, el investigador anotaba la fecha en que “doña Francisca Zapata Calderón, mujer de D. Luis Zapata, enterrose en el convento de San Agustín”. También estuvo muy cerca de la verdad cuando supuso “que don Luis debió casarse en 1642 o un poco antes” o que “en torno a 1640 abandonó el Colegio de San Ildefonso y casi de inmediato se casó”. El 30 de noviembre de 1639 se empezaron a correr las amonestaciones para que don Luis de Sandoval Zapata, natural “de la Villa de Colima, obispado de Mechoacán”, e hijo —como hemos dicho— “de don Gerónimo Sandobal Zapata y de doña Beatriz de Porras” contraiga matrimonio “con doña Francisca Calderón, natural de la ciudad de Oaxaca, hija legítima de don Juan Calderón y de doña Juana de Çarate”.³⁷

He aquí el otro dato —el de su lugar de nacimiento— que ya mencionamos y que intuyó brillantemente el maestro Osorio:

Tal vez, sin embargo, la ausencia en los registros de la ciudad de México indica que don Luis no nació en esta ciudad. Hasta ahora influenciados por el término “mexicano” que Beristáin y Souza le atribuye a Sandoval Zapata, hemos dado por supuesto que aquí nació; pero hay datos que nos harían sospechar que nació en Guadalajara.³⁸

El matrimonio duró hasta el 21 de agosto de 1667, fecha en que murió sin dar “limosna de sepultura” doña Francisca Zapata Calderón de Vargas y Zarate, la mujer del poeta. Tuvieron seis hijos.³⁹ El mayor se llamó Gerónimo (como el padre de don Luis) y fue bautizado el 5 de agosto de 1642. Tuvo como padrinos al dominico don Bernardo de Sandoval y a doña Antonia de Luna y Arellano, ambos tíos abuelos del bautizado. (Ésta en segundo grado

³⁷ Libro 4 de amonestaciones de españoles (1634-1640) del Sagrario Metropolitano, f. 76.

³⁸ *Ob. cit.*, pág. 2. Por otra parte no es Beristáin para nosotros el verdadero culpable de esta confusión sino, como mencioné más arriba (pág. 16) fue Félix Ossores y Sotomayor.

³⁹ Ignacio Osorio supuso sólo 4 hijos; de los que encontró noticias.

de consaguinidad). Fungieron como testigos, el doctor don Pedro de Sandoval Zapata (el canónigo, también tío abuelo) y el licenciado Pedro Mejía.⁴⁰

Dado el espacio temporal de casi tres años que hay entre el bautizo de Gerónimo y el de Ana, posiblemente el segundo hijo de don Luis haya sido Francisco, mencionado por Carlos de Sigüenza y Góngora en el *Triunfo Parténico* de 1682 y de quien no tenemos más noticia que esta conocida referencia:

El numen de D. Francisco, como heredero de el heroyco, y sublime espíritu de D. Luis Zapata su Padre, Homero Mexicano no acertó a ajustarse con el assumpto menos grave de este metro: por lo qual se le dió este lugar.⁴¹

Ana de Sandoval Zapata fue tal vez la tercera hija del matrimonio de don Luis. La bautizaron en la Catedral el 14 de agosto de 1645 y tuvo como padrino al dominico fray Joseph de Ibarra. Muchos años después, estuvo casada con un pariente de la familia, don Juan Bernardo de Villanueva Zapata, quien fue albacea del tío Tristán, muerto en 1666.⁴²

El 17 de agosto de 1647 bautizaron a Luis Manuel de Sandoval Zapata en la misma iglesia; este niño, andando el tiempo, sería el abuelo del tal don Manuel de Larreátegui que vimos más arriba y sería el hijo de don Luis que en la actualidad tenemos más documentado (ya hemos hecho la relación de su descendencia gracias al memorioso testimonio del anciano Marcos Lucas Gutiérrez). Su padrino fue "fray Francisco de Sárate", muy posiblemente tío del niño bautizado.⁴³

⁴⁰ Archivo del Sagrario Metropolitano. "Libro 14 de bautismos de españoles", 1640-1643, f. 202 v.

⁴¹ Carlos de Sigüenza y Góngora. *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. Formulado por Manuel Toussaint. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1941. Pág. 21. El impreso original está hecho en México por la imprenta de Juan de Ribera, 1683.

⁴² Archivo del Sagrario Metropolitano. "Libro 15 de bautismos de españoles", 1644-1647, f. 126 v.

⁴³ Archivo del Sagrario Metropolitano. "Libro 15 de bautismos de españoles", 1644-1647, f. 294 v.

El padre Luis de Villanueva Zapata, religioso de la orden de San Francisco, tío del poeta, declaró que el 20 de agosto de 1648, con anuencia del cura semanero bautizó al que creemos el quinto hijo de este matrimonio. Sus padrinos fueron el capitán de la guardia del virrey (don Marcos Torres y Rueda), don Juan de Salazar y su mujer, doña Petronila de Montalvo.⁴⁴

El último de los hijos de Luis de Sandoval Zapata que tenemos documentado fue Pedro Domingo. Se le bautizó el 20 de septiembre de 1649. Estuvieron presentes, su padrino, don Joseph de la Mota y Portugal, el licenciado Pedro Mejía y el bachiller Bernardo de Quesada.⁴⁵

Mientras todos estos nacimientos y bautizos ocurrían, don Luis de Sandoval Zapata mantuvo una intensa actividad literaria. En 1642, cuando tenía entre veintidós y veinticuatro años y le bautizaban a su primer hijo, participó con un soneto y dos décimas en las exequias del Arzobispo de México, don Feliciano de la Vega⁴⁶:

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

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

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

⁴⁴ Archivo del Sagrario Metropolitano. "Libro 16 de bautismos de españoles", 1647-1652, f. 61 v.

⁴⁵ Archivo del Sagrario Metropolitano. "Libro 16 de bautismos de españoles", 1647-1652, f. 144.

⁴⁶ *Breve relación de las solemnisimas exequias que en la santa Iglesia Metropolitana del Arzobispado de México se hicieron en la traslación y entierro del ilustrísimo señor don Feliciano de Vega, obispo de La Paz y Popayán y arzobispo de México...* México, 1642.

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

1ª Décima

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

2ª Décima

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

El soneto tiene ya los elementos que caracterizan a la poesía que conocemos de don Luis, especialmente la bimembración de los versos, la omnipresencia de la muerte (que —hemos dicho— no debió ser propia de toda su poesía pero que, dada la ocasión, era tema obligado), el gusto por la paradoja y el conceptismo grave en que se deleitaba su intelecto. Además, su notable participación en esta solemnidad (por el número de composiciones que figuran en ella) lo hace aparecer ante nuestros ojos como un poeta bien reconocido en aquellos importantes círculos literarios de la Colonia a pesar de su juventud.

Tres años después, en 1645, se imprimió el *Panegirico a la Paciencia, donde se livaron las flores estudiosamente...* Ahí se habla de una buena cantidad de obras que para entonces ya estaban escritas⁴⁷ y que denotan la

⁴⁷ "Escritos todos que, si pudieron deslucirme sus yerros, casi me desvanecieron sus asuntos por el buen gusto de la elección". Véase el "Advertimiento" al *Panegirico...* En la edic. de José Pascual Buxó pág. 122. Ya Méndez Plancarte en el segundo tomo de sus *Poetas novohispanos...* (pág. LII) llamó la atención sobre esta gran cantidad de títulos anunciados, los que "atestiguan su laboriosidad y anchura intelectual". Hay que subrayar un dato curioso que se desprende de este "Advertimiento": el parangón que hace de su propia causa con la de "los dos eminentísimos Picos" respecto a los saberes que podían alcanzar quienes no poseyeran títulos y hábitos religiosos. Especialmente porque además hace énfasis en que la juventud no es ningún obstáculo para la sabiduría. Recordemos que, desde la edad de diecinueve años, Pico

enorme actividad de polígrafo que venía desplegando don Luis desde unos años antes de esta fecha: las *Misceláneas Castellanas* que según dice él mismo contenían muchos versos divinos y humanos, el *Tiberio César político*, la *Apología por la novedad*, la *Información panegírica por Orígenes*, el *Epiceto cristiano*; también se mencionan varios opúsculos latinos *De Magia*, *Examen Vanitatis*, *Doctrinae Gentium et haeticorum* y las *Quaestiones Selectae*. Igualmente en ese mismo año de 1645, el poeta contribuyó con un soneto para uno de los varios túmulos que se hicieron en México por la muerte de la reina Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV y que probablemente sea el que lleva por título *A una hermosura difunta*:⁴⁸

No viva el sol seguro en su carrera,
teman caduca suspensión sus giros,
de ese túmulo aprendan sus zafiros.
¡Ah, cuántos desengaños reverbera!
Repase ya escarmientos esa esfera,
mire esta luz ajada a pocos tiros,
cuando en huestes heladas de suspiros
al mismo amor hirió muerte severa.
Isabel expiró, quedóse, cielo,
muerta la vida y viva la hermosura;
venció a la muerte, sus venenos pisa.
Que aun con los bebedizos del napelo,
no pudo convencer a su luz pura
para las evidencias de ceniza.

Es un soneto funerario, típicamente consolatorio, de corte moral o neo-estoico. El cuerpo está muerto pero la belleza queda viva (el máximo elogio

de la Mirandola era famoso en Europa por la divisa *DE OMNI RE SCIBILE* a través de la cual se jactaba de su capacidad para discutir con los filósofos romanos acerca "de todas las cosas que se pudieran saber". Muchos años más tarde, Voltaire hizo un añadido irónico a esta frase: *ET QUIBUSDAM ALIIS* ("y de algunas otras cosas"). Lo importante de esta anécdota es que refleja de manera indirecta un rasgo de la personalidad del propio Sandoval Zapata.

⁴⁸ Méndez Plancarte dice que fue el túmulo realizado en Jesús María de México, en el año de 1645 y agrega que desconoce el soneto. Véase el segundo volumen de los *Poetas novohispanos...* pág. LIII.

que, como herencia literaria del petrarquismo, se puede hacer a una mujer desde la galantería barroca), sin embargo, a pesar de esta victoria sobre la muerte, destaca una gran lección de desengaño para todo el orbe. El soneto forma parte de un manuscrito jesuita que, como hemos dicho, Alfonso Méndez Plancarte dio a conocer en 1937⁴⁹ y que contiene veintinueve sonetos de Sandoval Zapata. No sabemos, sin embargo, si este poema fue el que escribió don Luis para el túmulo de doña Isabel de Borbón. Asimismo, de este año 1645, podría ser, según Méndez Plancarte, *El romance a la degollación de los Ávila* a que nos referimos arriba y del que hablaremos un poco más adelante.

En 1649 Luis de Sandoval Zapata volvió a aparecer en un documento impreso. Esta vez con un soneto y una décima incluidos en el libro que contiene el larguísimo poema del licenciado Francisco Corchero Carreño *Los desagravios de Cristo*⁵⁰ y para el cual escribieron poetas como don Juan de la Porta Cortez, protonotario apostólico y racionero de la Catedral, Luis Téllez Solano, Alonso de Alabez Pinelo, abogado de la Real Audiencia y autor del *Astro Mitológico Político* de 1650, José de Valdéz, Juan Rodríguez de Abril, Simón Quixada, María Estrada de Medinilla, Pedro de Marmolejo, Juan González de Quero y otros:

SONETO

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

En lazos silogísticos prendiste
las más desesperadas rebeldías;

⁴⁹ Véase "Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval Zapata. (Siglo XVII)", en *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, México, enero de 1937. Págs. 37-54.

⁵⁰ *Desagravios de Cristo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo. Poema heroico...*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1649.

en cada ingratitud que convencias
al pueblo infame el esperar rendiste.

Victoria es cada número en que arguyes;
llegó la posesión donde el deseo
con afectos intrépidos no alcanza;
porque con tal demostración concluyes
que ya las rebeldías del hebreo
serán más aticismo que esperanza.

DÉCIMA

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

En un certamen celebrado en el año de 1654 se le elogia por la “valentía y armonía de su grande ingenio..., eternizando duraciones de memoria”.⁵¹ No ignoramos la causa de estos elogios que se debieron a dos décimas y al romance que empieza

Veneraron las esferas
en el olivo su indulto,
siendo metáfora verde
de sus inmortales rumbos

pero hallamos en ellos, otra vez, los motivos (gran “ingenio” para las asociaciones que a primera vista parecerían inconexas; además el cultivo de los símbolos de la trascendencia) que impulsaron la fama del poeta y lo volvieron modelo obligado de la poesía religiosa. El más celebrado de sus poemas que llevan estos motivos es el que contiene la asociación de una ave mitológica como el Fénix con el milagro del Tepeyac, cuando ocurrió la metamor-

⁵¹ Méndez Plancarte, volumen de los *Poetas novohispanos...*, pág. LIII.

fosis de las rosas en la figura de la Guadalupana. El ave como símbolo apocalíptico de la resurrección de la carne —motivo religioso originario del complejo semítico— y el manto fundacional del guadalupanismo —motivo vinculado al método de las apariciones religiosas que propugnaron los españoles— fueron la combinación que mantuvo vivas las cenizas de la obra sandovaliana. Probablemente fue escrito a raíz de la publicación del primer impreso guadalupano en 1648, año en que el presbítero y bachiller Miguel Sánchez⁵² reordenó la tradición popular y enlazó la aparición de la Virgen con el capítulo XII del *Apocalipsis* (gracias a la ayuda del arcángel Miguel y de San Agustín), con lo cual el fervor de los criollos se vio acrecentado:

VERSIÓN DE FRANCISCO DE FLORENCIA

A la transubstanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de N. Sr^{ra}. de Guadalupe... Vencen las rosas al Fénix.

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

En grande hoy metamórfosis se admira
mortaja a cada flor, mas lucimiento;
vive en el Lienzo racional aliento
el ámbar vegetal 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 moris, Flores;
que él, para nacer pluma, polvo muere,
pero vosotras para ser María.

VERSIÓN DE FRANCISCO DE CASTRO

A la portentosa metamorfosis de las rosas en la milagrosísima imagen de N. Sra. de Guadalupe, en que se aventajaron con maravilla al Fénix.

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

En grande hoy metamórfosis se mira
cada flor, más feliz en cada asiento;
en Lienzo aspira racional aliento
y nieve vive si color respira.

Retratan a María sus colores,
vive —cuando la luz del sol os hiere—
de vuestras sombras envidioso el día.

¡Más dichosas que el Fénix moris, Flores;
que él, para nacer pluma, polvo muere,
pero vosotras para ser María!

⁵² *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis.* México, Viuda de Bernardo Calderón, 1648. Véase también Francisco de la Maza. *El guadalupanismo mexicano.* México, F. C. E., 1981. (Tezontle, s. n.). Págs. 48-54 y 62-73.

A comienzos de 1660 encontramos otra noticia importante sobre don Luis de Sandoval Zapata. Se trata de una serie de tres memoriales en que el poeta solicitó permiso a la Inquisición para representar la comedia titulada *Lo que es ser predestinado*.⁵³

...el asunto de dicha comedia, es la vida de un ilustre santo de la religión sagrada de predicadores, San Gil de Atoquia, cuya vida se lee en distintos libros del *Flos Sanctorum*, y más de cuarenta años ha la eligió para argumento de una comedia suya el Dr. D. Antonio de Mira de Mescua, Arcediano de la Santa Iglesia de Guadix, insigne poeta y teólogo, y se representó con aplauso en los teatros de España y de las Indias, y se lee impresa con el título de *El Esclavo del Demonio*...

Y más adelante, ante la negativa inicial del permiso, agrega en su defensa que

el asunto de la referida comedia es muy piadoso, y que fervorosamente persuade la devoción a los fieles con la vida de San Gil de Atoquia, esclarecido santo de la sagrada Orden de Santo Domingo... Aunque es verdad el bendito santo, asunto de dicha comedia, incurrió en graves culpas antes de su conversión, ilustrado después con los auxilios eficaces de la Divina Gracia, ascendió a muy ilustre santidad, de cuyo suceso no pueden tomar ocasión alguna leve algunos oyentes para darse a la vida rota de las malas costumbres con decir que después se convertirán...

A pesar de que este argumento no podía ir en su contra puesto que “si fuera inconveniente no se hubieran permitido impresas las vidas de semejantes santos” y que

se leen impresas y representadas comedias de prodigiosos santos que fueron antes graves pecadores, como la de Los Tres Portentos del Cielo que escribió Luis Vélez de Guevara, El lego del Carmen, San Francisco de Sena, de D. Agustín Moreto, El Ladrón ha de ser Fraile, del Dr. Felipe Godínez y otras muchas...

Los inquisidores declararon por última vez “no haber lugar de concedérsele dicha licencia” y sólo le permitieron la lectura de la comedia para sí y poder comunicársela a “personas de talento y letras”. Existe la probabilidad no muy remota de que los padres Juan Ortiz de los Heros y Alonso Bravo, cali-

⁵³ México, Archivo General de la Nación. “Inquisición”. Vol. 497, págs. 2-10.

ficadores del Santo Oficio, hayan recomendado negar la representación por una causa distinta a la teológica o a la moral. Porque el otro dictaminador, fray Juan de Torres, dice que

mudado el título y cuatro o más versos que lo expresan en otro y otros en la substancia equivalentes... no tiene otra cosa especial que obligue a impedir su representación...

Pudieron haber recomendado que el autor hiciera los cambios pertinentes a fin de cumplir con el precepto de no tratar cosas de predestinación en los púlpitos, en vez de inclinarse por la sutil idea de que la comedia representada habría podido ocasionar mucho daño a la gente común pese a no tener proposición alguna digna de censura teológica. Pero curiosamente ambos calificadores coincidieron en su dictamen con la misma sutileza.

Por los datos que tenemos en este mismo expediente, Sandoval Zapata era un autor experimentado. Había escrito dos autos sacramentales *Andrómeda y Perseo* y *Los trinfos de Jesús Sacramentado*, una comedia representada en la fiesta de Corpus Cristi en 1659 *Gentil Hombre de Dios*, y dos comedias más sobre “la ilustre virgen y mártir Santa Tecla” que no habían sido sujetas a censura alguna por parte de los calificadores. Amén de las lecturas que él mismo cita y que revelan un buen conocimiento del teatro español que se hacía en la época. La hipótesis más obvia es que don Luis habría estado coludido con algún grupo de criollos en la política del régimen colonial. De ahí su filiación guadalupana y la escritura de ese romance a la degollación de los Ávila que circulaba en copias manuscritas y que llegó hasta el siglo XIX. En su estudio introductorio a la obra de Sandoval Zapata, José Pascual Buxó advirtió las peculiaridades de este largo poema

...el poeta, también descendiente directo de conquistadores, no alude a la conjura sino de manera vaga y velada, ni a los motivos que indujeron a los criollos a oponerse con relativa violencia al cumplimiento de la real cédula. La muerte ignominiosa de los Ávila es atribuida por Sandoval Zapata exclusiva e insisten-

temente a la "pasión" y "envidia" de los gobernantes peninsulares... Así, la degollación de los hermanos Ávila se convertirá para el poeta y para sus lectores contemporáneos en un trágico símbolo de las injusticias a que se halla sometido todo un grupo social: el de los criollos afrentados en su propia patria por una burocracia gobernante compuesta de "caballeros ordinarios" y de "airados" jueces.⁵⁴

Sólo de este modo puede explicarse el *revival* de un suceso que, en la juventud de Sandoval, tenía más de un siglo de haber ocurrido. Se trata —como dice Pascual Buxó— de un "alegato lírico-emotivo" para protestar por la eterna marginación de los criollos que a la larga conduciría a la guerra de Independencia. También es probable que, alrededor de 1660, hayan existido motivaciones particulares para que esta guerra se acentuara. Enrique Serna⁵⁵ piensa que el *Romance* puede situarse por estas fechas y que surgió a causa de los pleitos entre el primogénito del virrey don Juan de Leyva y don Fernando de Altamirano y Velasco, conde de Santiago de Calimaya. Lo cierto es que tanto este virrey como su hijo don Pedro ocasionaron con su mala conducta numerosas quejas por parte de los novohispanos y del Consejo de Indias al rey de España. Pero Felipe IV desoyó todas las peticiones y sostuvo al virrey hasta septiembre de 1663; incluso había concedido la licencia extraordinaria para que llevase en el viaje al hijo que tantos disgustos provocó a los criollos de México. Aunque la negativa para la representación de *Lo que es ser predestinado* no está conectada con estos hechos, puesto que data del mes de enero de 1660 y el Marqués de Leyva llegó hasta septiembre de ese año,⁵⁶ el recrudecimiento de las pugnas entre españoles y criollos pudo tener muchísimas otras motivaciones dado que siempre hubo —y de

⁵⁴ "Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas", en *Obras de Luis de Sandoval Zapata*, México, F. C. E., 198. Págs. 12-13.

⁵⁵ Enrique Serna Rodríguez. *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985. Tesis de licenciatura.

⁵⁶ Véase José Ignacio Rubio Mañé. *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México, F. C. E. - UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983. Págs. 151-153.

sobra— pretextos para que los españoles americanos odiaran a los peninsulares. Por los puros temas de su poesía se puede deducir con relativa seguridad que Sandoval Zapata fue un militante de las causas que promovían los criollos; en cuanto a la negativa para representar su comedia, si se debió a estas luchas civiles, es sólo una conjetura que tiene grandes posibilidades de ser cierta.

Tenemos otra noticia escrita sobre Sandoval Zapata hasta ahora no publicada en ediciones modernas. Está fechada entre 1664 y 1665. Se trata del único soneto preliminar que lleva el libro de Juan Francisco de Montemayor de Cuenca cuyo título es *Sumaria investigación del origen y privilegios de los ricos hombres... de Aragón...*⁵⁷

DE EL GENERAL
DON LUIS DE DE SANDOVAL ZAPATA
AL AVTHOR

Soncto

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

Villano olvido, y fúncbre Occidente
el que nació esplendor esclarecido
borra, mas de tu pluma defendido
hoy tanto timbre resucita ardiente.

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

⁵⁷ *Sumaria/investigacion/de el origen, y privilegios, de los Ricos Hombres, e nobles, caballeros, infanzones e Hijos dalgo, y seño/res de vassallos de Aragon, y del absoluto poder queen/ellos tienen.// Parte Primera//Escribiola//Don Juan Francisco de Montemaior de Cuenca, del/Consejo desu Magestad, su Governador, y Capitan Gene/ral (que fue) de la Isla Española, y la Tortuga, Presiden/te desu Real Audiencia, que reside en la Ciudad de Sancto Domingo y oidor de la Real Chancilleria de/la Nueva España.// Lo ofrece y consagra//Al Rey Nuestro Señor Don Phelipe Tercero de Aragón y Quarto de Castilla la Grande.// Ensu Sacro, Supremo y Real, Consejo de los Reynos de/la Corona de Aragón. México, 1664 (Aunque incluye la respuesta del reino de Aragón fechada en 1665). No tiene pic de imprenta y los únicos indicios de lugar y año están en las aprobaciones.*

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

Este personaje fue un funcionario de alto rango en el gobierno español. Fue —como dice la portada de su libro y como sabemos por Toribio Medina— gobernador y capitán general de la Española y la Tortuga, presidente de la Real Audiencia de Santo Domingo y oidor de la Real Cancillería de la Nueva España. En cuanto al soneto⁵⁸ hasta ahora perdido para la modernidad, se puede decir que es típico de Sandoval Zapata y no sólo por la obstinada presencia del simbólico Fénix. Los dos primeros cuartetos están concebidos uno con otro, simétricamente, de modo que la típica bimembración sandovaliana de sus versos iniciales (“Ingenio grande, espíritu valiente” y “Villano olvido, y fúnebre Occidente”) da pie a un desarrollo acumulativo o enumerativo que se prolonga en los tercetos y que, elogiosamente, refiere en dos planos semánticos tanto las cualidades literario-historiográficas de Juan Francisco de Montemayor como las excelsitudes de la nobleza aragonesa que le sirve de materia a su libro. Es el trabajo bien logrado de un buen poeta, pero desgraciadamente no pasa de ser un panegírico como los muchos que se escribieron en la Nueva España para prologar un libro, celebrar un cumpleaños, despedir a un amigo, etc. y que no tienen ninguna otra virtud literaria. Hay un hecho al margen que puede parecer desconcertante para algunos lectores; el que llamen “general” a don Luis. Seguramente se debe —siguiendo al *Diccionario de Autoridades*— a su reconocida condición intelectual que, en un momento dado, era capaz de disertar con maestría en los más diversos asuntos del saber humano.⁵⁹

⁵⁸ Debo este soneto a la gentileza de José Pascual Buxó, quien no pudo incluirlo en su edición de las obras de Sandoval Zapata.

⁵⁹ Véase *supra* nota 47.

En 1665 el nombre de Sandoval Zapata apareció de nueva cuenta entre los concursantes de las palestras novohispanas. Obtuvo un tercer lugar en un Certamen de la Inmaculada celebrado con motivo de la dedicación del templo de Jesús de Nazareno con el conocido soneto que empieza *Divina vesta, religioso aliento* para el cual, como era la costumbre, se fijaron las rimas con anticipación. Además obtuvo “otros dos primeros premios («una bandeja de plata granada» y «una papelina de plata») con unas Octavas sobre la «llama hermosa» del perpetuo *Fuego de Vesta*, que representa la Gracia y Caridad de la Inmaculada”⁶⁰:

Alegórica sombra misteriosa
de más pura, más cándida, más bella
ardiente Vesta, Llama luminosa,
desde su Concepción intacta Estrella...

“y con otro Romance en que dice a la Virgen”⁶¹:

Para que Jesús venciera,
al más indómito Alarbe,
la más sacrilega ficra
que obscuras tiniéblas paxe,
Carne le diste, y triunfando
en los dos Leños que yace,
tiño para su victoria
sus laureles en tu Sangre...

La última referencia que tenemos sobre Sandoval Zapata antes del 29 de enero de 1671 —fecha de su muerte— es el contrato de arrendamiento que firmó con su hijo Gerónimo para que éste se hiciera cargo del ingenio de azúcar que había venido operando desde siempre con grandes pérdidas. Tanto esta noticia como la de su muerte se las debemos a Ignacio Osorio quien las encontró en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México y en el *Libro de entierros de españoles* del Convento de San Agustín en esta misma ciu-

⁶⁰ Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos...*, pág. 114

⁶¹ *Ibid.*

dad.⁶² Por este contrato, celebrado el 3 de junio de 1668, sabemos que don Luis de Sandoval Zapata estaba enfermo y achacoso antes de cumplir los cincuenta años de edad, pero ignoramos la naturaleza de sus males. Un año antes había enterrado a su esposa y posiblemente estaba tratando de dejar en orden los bienes terrenales que aún conservaba. Parodiando las palabras de Francisco de Florencia, su primer biógrafo involuntario, don Luis de Sandoval dejaba con esta empresa azucarera uno de los dos caudalosos ingenios que poseyó, aquel que por su grandeza redujo al poeta con todos sus hijos a la más extrema de las pobreza y por el que, dada su precaria salud, no podría hacer ya nada.

⁶² *Ob. cit.*, pág. 4.

II. Tiempo

1. El “reloj” como subgénero poético

ES PROBABLE QUE para nosotros resulte ambigua la división temática de los subgéneros literarios que se manejaba durante los Siglos de Oro de la literatura española. Sin embargo para los poetas de aquella época estaba bien claro que cada tema requería de un tratamiento específico establecido por la costumbre y sancionado por la tradición, es decir, de una forma y de un estilo “probados” que estuvieran acordes con el asunto que se habría de tratar. Y aun cuando muchas veces se mezclaban los tres estilos clásicos, era indudable que la gran mayoría de los lectores entendía perfectamente el juego cuando estos estilos parecían no respetarse. Así, por ejemplo, cuando Lázaro de Tormes se dirige epistolarmente a su interlocutor para “relatarle el «caso» muy por extenso”, desde el *exordio* mismo queda de manifiesto la forma en que el autor usa los recursos de la retórica que están a su alcance para hacer la parodia del “estilo elevado”: sus citas de Plinio “el Joven” o de Cicerón, más algunas moralidades, no pasan de ser, adrede, los lugares comunes que debe repetir un personaje ingenioso como Lázaro quien —en su calidad de belitre— supuestamente no hace más que seguir aquel adagio que andaba en boca de todo el pueblo: “no hay «olla» sin tocino como no hay sermón sin Agostino”. Lo mismo haría Lope de Vega cuando echó por el mundo al licenciado Tomé de Burguillos cerca de ochenta años después, en 1634. Le inventó una forma de hablar entre resentida y graciosa y le dio una novia que llevaba por nombre Juana; ni Ana ni Isabel ni Beatriz, como los nombres que ostentaba la nobleza y eran propios del “estilo sublime”, tenía que ser un nombre tan popular como útil para sus parodias:

Créceme, Juana, y llámate Juanilla;
mira que la mejor parte de España
pudiendo Casta se llamó Castilla.

Lo mismo pasaba con los temas. Cada uno de ellos constituía un subgénero y llevaba implícitas ciertas expresiones, figuras retóricas o ideas que, fieles a la antigua práctica de la imitación artística —tan incomprendida en nuestros días—, recordaban de algún modo el paradigma que les había servido de base. El grado de fijeza en las normas de la imitación era tal que los temas se constituyeron, *per se*, en tópicos bien definidos. Asentados por la tradición (principalmente latina), recuperados y mezclados con temas bíblicos por la cultura medieval, fueron continuados en el Renacimiento y llegaron hasta el siglo XVIII con plenitud de vigencia.

Uno de los tópicos que corrieron con más fortuna en la literatura hispánica de aquellos años dorados es el que conocemos con el nombre latino de *Tempus fugit* o, para ser precisos en la cita de un clásico, *Fugit irreparabile tempus*.¹ Contiguo al *Omnia transit* —en realidad ambos tienen el mismo tema visto desde perspectivas contrarias—, encuentra sentido en todas las culturas que conciben al tiempo en forma lineal y a cada una de las criaturas como únicas e irrepitibles.² En la literatura europea del Renacimiento muy rara vez se halla solo este tópico; por lo general se le encuentra asociado con la resignación estoica y con los bíblicos *Memento, homo, quia pulvis est (et in pulverem reverteris)* y *Vanitas vanitatum (et omnia vanitas)* que le confieren un significado religioso-moral y le señalan al hombre un quéhacer ante la *necesariedad* de la muerte y el irrevocable dinamismo del tiempo.

¹ Virgilio. *Geórgicas*, 3, 248.

² Para obtener una información más amplia sobre este concepto del tiempo contrapuesto a la idea circular puede verse Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

No basta la comprensión o el análisis del fenómeno para estar tranquilos, se tiene que actuar conforme a la magnitud de esta amenaza para la singularidad de la existencia: hay que ocuparse de salvar lo único que puede y debe ser salvado, el alma. Así lo dice la famosa octava real de fray Pedro de los Reyes tan ponderada por Gracián:³

Yo, ¿para qué nací? Para salvarme;
Que tengo de morir, es infalible.
Dejar de ver a Dios, y condenarme,
Triste cosa será, pero posible.
¿Posible, y duermo y río, y quiero holgarme?
¿Posible, y tengo amor a lo visible?
¿Qué hago, en qué me ocupo en qué me encanto?
Loco debo de ser, pues no soy santo.⁴

No ocurría lo mismo con los antiguos, de los cuales provienen bastantes más elementos ideológicos de los que solemos creer. Según Nietzsche, éste “desazón cultural” fue la causa de que se originara el *sentiment trágico* en las fiestas consagradas a Dionisos entre los antiguos griegos.⁵ Se combinaba la alegría orgiástico-sagrada de estos ritos anuales de fertilidad con la idea de un *hybris* que, al poner en peligro la “vida” o hacer inminente su declinación, planteaba el dilema heroico entre el *destino* y la *libertad*. Una vez sobrepasado el conflicto, ya sea con la elección de una muerte patriótica y

³*Ob. cit.*, volumen II, pág. 120. (La atribución no es de Gracián sino de José Ma. Pemán y Miguel Herrero. *Suma poética*. Madrid, BAC, 1944. Pág. 616. Cit. por Evaristo Correa Calderón en la edición citada de la *Agudeza y arte de ingenio*).

⁴ Esta octava fue atribuida a Lope de Vega en la Nueva España. Véase la glosa hecha por un jesuita anónimo titulada *Propósitos / de un exercitante, / que a la luz de las verdades eternas / le dió el mas vivo Desengaño en la casa de exercicios / de México; / y en unas octavas, glozando la de el famoso Poeta Lope de Vega, los dedica / al gran P. San Ignacio, para que queden impressos en su corazón*. México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1762. La versión tiene cambios a partir del cuarto verso: “Dura cosa será! Pero posible. / Posible? Y tengo aliento de alegrarme. / Posible y tengo amor a lo visible. / Qué hago? En qué me empleo? En qué me encanto? / O soy un loco, o debo ser un santo.”

⁵*El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973. (Col. “El libro de bolsillo”, núm. 456.)

gloriosa (como los héroes del “ciclo troyano”) o altamente digna desde el punto de vista humano (como los héroes del “ciclo tebano”), o ya sea con la huida hacia una vida anónima (la que, según una versión tardía, intenta Aquiles escondiéndose entre las hijas de Licomedes en Esciro o la de los mortales comunes), la declinación y la muerte sobrevendrán en forma inevitable. Sin embargo, estas creencias, propias del llamado “espíritu trágico” que no tiene muy presente la inmortalidad del alma, tampoco estaban aún en los poemas homéricos por lo que en ambos periodos se valora de manera especial la existencia de cada hombre, sobre todo de los más notables. Pese a que en la época homérica —que no es precisamente la época en que se dio el histórico saqueo de Troya— ya existía la posibilidad de una pálida vida *postmortem* en el lejano “reino de los muertos” (como la descrita en la *Odisea*⁶) que con los siglos adquiriría mayor importancia, todavía se encuentra una gran apego por la vida terrena.⁷ Ya para filósofos como Platón —quien pudo recoger las ideas de los misterios órficos y convertirse en el verdadero organizador del pensamiento occidental sobre la inmortalidad del alma—, podía haber un “más allá” mucho menos oscuro. La *psyche* tendría una existencia más firme; casi

⁶ Véase la “Rapsodia XI” que contiene el descenso de Odiseo al reino oscuro de Hades.

⁷ De hecho ya está presente en la misma *Odisea* una suerte de paraíso destinado a los muertos ilustres. Así se lo anuncia Proteo a Menelao Átrida cuando éste, después de capturarlo, le pregunta la forma en que debe volver a su tierra y por el destino de los héroes que regresaron a su patria después de destruir Troya. Como lamentara la muerte de su hermano Agamemnon y de Ayax Oileo, así como la suerte de Ulises —prisionero de la ninfa Calipso— el Dios le dijo a manera de consuelo: “...no te reserva el destino sufrir la Moira ni acabar tu existencia en Argos, secunda en corceles, sino que los inmortales te enviarán a los Campos Elíseos, al extremo de la tierra, donde se halla el rubio Radamanto —allí se vive dichosamente; allí jamás hay nieve, ni invierno largo, ni lluvia, sino que el Océano envía el suave aliento del Zéfiro para que refresque a los hombres—, pues, esposo de Helena, yerno eres de Zeus.” (*Odisea*, IV, 561). Cito la traducción de Segalá y Estalilla por la edición de JUS, México, 1960, pág. 340.

como la de una “aparición” o *eidolon*.⁸ Por lo que toca al sentimiento trágico, éste se transformó y acabó disipándose con las ideas de trascendencia y, posteriormente, con la llegada de las filosofías orientales de la resignación —para resurgir inesperado en los más diversos ámbitos de la cultura occidental hasta nuestros días. Ya para el estoico latino Séneca, en la época del Imperio, la muerte es (más bien: “debe ser” —para quien logre practicar la doctrina debidamente—) un mal muy menor pese a que la inmortalidad del alma no está muy estructurada:

La juventud se aleja de nosotros pero lo más triste es que todavía nos quedan sus resabios, y es aún más deplorable que unamos al aspecto imponente de la ancianidad los defectos juveniles; digo más los defectos de la infancia... Un paso más, y comprenderás que ciertas cosas son menos de temer cuanto más temidas. Un mal no es grande cuando es el último de todos. La muerte viene: sería de temer si ella pudiera compenetrarse contigo; pero, o no ha de alcanzarte o pasará siguiendo su camino. Es difícil, me dices, llevar el alma hasta el desprecio de la muerte... No, Lucilio, no hay vida tranquila si se piensa mucho en prolongarla, o si se da mucho precio a los bienes de este mundo.⁹

Y representa el paso a la eternidad: “ese día que temes como el último es el del nacimiento a la eternidad” (*Ep.* 102, 26). Es difícil precisar el modo en que los estoicos concebían la eternidad y la manera en que se podría transitar hacia ella si es que contemplaban este paso entre sus creencias (seguramente no). Lo cierto es que la idea platónica sobre el alma —excepto entre los neoplatónicos que la mantuvieron de modo peculiar— no tuvo en los siglos posteriores ni la importancia ni la gran fortuna que generalmente se cree; pero se mantuvo latente porque la filosofía griega empató a la per-

⁸ Para tener nociones generales pero muy precisas sobre este asunto, se puede ver el libro de Emily Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, F. C. E., 1984. (Sección obras de antropología, s. n.) Especialmente la sección «Cuerpo y alma» del capítulo “Los estúpidos difuntos”, en las páginas 32-37. También puede verse el libro de Erwin Rohde que es clásico sobre el tema: *Psique*. México, F. C. E., 1983. (1ª reimp.).

⁹ “Del temor a la muerte”, en *Tratados filosóficos. Cartas*. México, Porrúa, 1984. (Col. “Sepan cuantos...”, núm. 281. Pág. 155.

fección con el cristianismo que acabó dominando a todo el Imperio y que, entre otras ideas, traía consigo el concepto pérsico-semítico de la resurrección de los muertos. Muchos pensadores y padres de las dos iglesias cristianas (la oriental y la occidental), desde Justino Mártir hasta San Agustín, se encargaron de adaptar algunos conceptos filosóficos de los gentiles. La idea de la predestinación, por ejemplo, siguió conservándose pero dentro de los márgenes de un ámbito peculiar de la libertad pagana que ellos transformaron en *libre albedrío*. La inmortalidad del alma individual se reformuló tomando como base a Platón pero se anuló las ideas de *preexistencia* y *transmigración* para no tener problemas de ortodoxia.¹⁰

Por su lado, la idea del otro mundo en el cristianismo también jugó un papel importante en el destino de las almas después de la muerte. Fue producto de una evolución muy compleja. Desde las distintas concepciones semíticas y persas más antiguas que luego se mezclaron con la cultura grecolatina, pasando por la división del Imperio Romano y el desarrollo de una Europa invadida por distintos pueblos bárbaros, que a su vez traían creencias propias y que acabaron convirtiéndose al cristianismo no sin antes agregar los ingredientes mitológicos de sus respectivas culturas.¹¹ Con todo, la idea de la inmortalidad del alma habría de permanecer dormida y quedar prácticamente aniquilada con el resurgimiento del aristotelismo en figuras como Santo Tomás de Aquino y otros comentaristas cristianos del estagirita que dominaron el panorama del pensamiento europeo desde el siglo XIII —en especial con

¹⁰ Sobre este tema sigue siendo imprescindible el libro de Paul Oskar Kristeller. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México, F. C. E., 1982. (Sección Obras de Filosofía, s. n.). En especial el capítulo X, titulado "La inmortalidad del alma", págs. 245-262.

¹¹ Esta es una historia muy compleja pero puede verse un buen bosquejo en el libro de Coleen McDannell y Bernhard Lang. *Historia del Cielo*. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.

Averroes quien promovía la unidad del intelecto (como un todo universal del que sólo participaban momentáneamente los humanos). La resurrección, la incorruptibilidad del alma racional, se volvieron desde entonces cuestiones fideístas porque eran imposibles de demostrar. Sería necesario que pasaran varios cientos de años para que cobrara nuevamente importancia el individuo y que, conjuntamente con la fama que pueden alcanzar los humanos entre sus sucesores, la dignidad del hombre adquiriese un relieve que no había tenido nunca antes, es decir que apareciese el periodo de la historia cultural que llamamos Renacimiento para que los neoplatónicos florentinos con Marsilio Ficino a la cabeza revivieran de nueva cuenta a Platón, Plotino y, entre otros, naturalmente a San Agustín que había metido en el saco del cristianismo a toda esa tradición de filósofos de la inmortalidad.

Ésa fue la causa de que le haya tocado a la Iglesia cristiana —como común denominador que fue del Continente— poner un colofón de moralidad a las creencias que la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco le consagraron al padre tiempo, a la muerte física y a la existencia *post mortem* y, con ellas, a todas las manifestaciones culturales, el arte, la literatura, el folklore, etc. Al igual que sucede en las religiones orientales, se promovió una vida ultraterrena, pero con la gran diferencia a partir del siglo XVI de que el alma racional —una para cada ser humano— tiene una vida continua, es decir, se mantiene la individualidad después de la muerte puesto que el alma no se reintegra al Alma Universal. En 1513, durante el Concilio de Letrán, se condenó el averroísmo (cuya idea base era la unidad de un intelecto externo separado de los hombres) y se declaró dogma de la Iglesia la inmortalidad del alma. Se oficializaron tanto el “más allá” como sus accesos. De modo que, en la vida cotidiana, a la angustia de que todo pasa, se le contrapuso la idea de un alma que puede alcanzar la “vida eterna” si, en la existen-

cia material —aquella que “padeció” o gozó el alma ayuntada al cuerpo— el buen cristiano atendió como es debido los negocios inherentes a su salvación. Por lo tanto, los recordatorios de que el *tiempo transcurre y todo pasa*, quedaban atenuados si el hombre tenía presente que el poder, la sabiduría, la belleza, las riquezas y demás bienes de este mundo son las ambiciones de la vanidad humana y que la muerte física es sólo una etapa más en el recorrido del alma hacia los gozos de la eternidad. La muerte dejará atrás el cuerpo y liberará de las pasiones terrenales, de la corrupción y del tiempo al alma. Y nunca, como en esos siglos de la historia humana, tuvo más importancia la cuestión ni alcanzó mayor seguridad el destino de los mortales. Así lo muestra meridianamente un bello soneto del divino Aldana afiliado al tópico de la “muerte amable” que resulta de esta creencia en la inmortalidad del alma y que trata de recuperar —“paganizado” como buen renacentista— el sentimiento horaciano de la amistad:

El ímpetu cruel de mi destino
 ¡cómo me arroja miserablemente
 de tierra en tierra, de una en otra gente,
 cerrando a mi inconstancia siempre el camino!
 ¡Oh si tras tanto mal grave y contino,
 roto su velo misero y doliente,
 el alma con un vuelo diligente
 volviese a la región de donde vino,
 iríame por el cielo en compañía
 del alma de algún caro y dulce amigo
 con quien hice común acá mi suerte:
 ¡oh qué montón de cosas le diría,
 cuáles y cuántas, sin temer castigo
 de fortuna, de amor, de tiempo y de muerte!

Como ilustración de este tópico es mucho más conocida la *Oda a Felipe Ruiz* de fray Luis de León que se inserta también en los temas de la amistad que tanto gustaron a los latinos y que reiteraron los poetas europeos rena-

centistas desde Petrarca. Bastan los primeros cinco versos de este ilustre ejemplo —que comprenden una pregunta retórica— para percatarse de las potencialidades que, una vez llegada la muerte, esperaban del alma los intelectuales de aquellos siglos:

¿Cuándo será que pueda
libre desta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura, sin duelo?¹²

Recordemos las imágenes de los santos o de los hombres virtuosos quienes haciendo gala de prudencia tenían frente a sí, como instrumentos indispensables de su ajuar doméstico, un reloj de arena y un cráneo que les advertían constantemente que el tiempo “se está yendo sin parar un punto” y que la muerte habrá de ser el inaplazable destino común. El significado obvio en la iconografía occidental es que estos varones ejemplares no olvidaban jamás la acechanza del tiempo y de la muerte. Pero como los hombres comunes y corrientes no poseían esta virtud, porque a menudo sus almas andaban demasiado comprometidas en las cosas terrenales y no recordaban estas grandes verdades con la frecuencia que debieran, se agregaron inscripciones a las meridianas de los relojes de sol y a las esferas de los relojes mecánicos:

Ruit hora El tiempo corre precipitadamente
Hora ruit, tempus fluit La hora corre, el tiempo fluye
Ultima forsán La última [hora] quizá
Ultima latet, ultima multis, ultima quando?
 Tu última hora no la conoces; para muchos
 ésta es la última, cuándo será la última [para el
 mundo entero]

¹² En la edición del padre Antolín Merino (Madrid, 1804-1816) se lee *contemplar la verdad pura, sin velo* con lo que se consigue un mayor énfasis en esta liberación del alma. Esta lectura es rara y ha sido defendida por Ángel Custodio Vega (Madrid, SAETA, 1955 y Barcelona, Planeta, 1975), razón por la cual editores modernos de fray Luis como Manuel Durán y Michael Atlee (Madrid, Cátedra, 1988) se la atribuyen al padre Vega.

Ultima time Temc a la última [hora]
Haec fortasse tua Ésta es quizá tu [última] hora

Sicut umbra dies nostri (“Nuestra vida pasa como la sombra”) reza un antiguo reloj de la Sorbona aludiendo al bíblico “como sombra pasan nuestros días sobre la tierra” (*Job*, 8, 9). Claro que el *Libro de Job* no sólo va a ser utilizado para recordar este veloz paso por la vida sino también para consolarse. En el camino de la mortificación anímica, religiosos venerables como el obispo Palafox y Mendoza, recomendarán mirar un reloj y con las palabras de Job (“¿No son bien pocos mis días? Apártate de mí para gozar un poco más de consuelo”, 10, 20) meditar en el fin de la vida para conseguir desembarazarse del mundo y alcanzar mayor quietud.¹³

Pero si pese a todos estos recordatorios no fuera suficiente la difusión de las inminentes postrimerías, los sacerdotes, los predicadores, los poetas, los pintores y demás ideólogos, conscientes de su papel en la sociedad, estaban dispuestos a reforzar con sus obras esta doctrina de la mortificación cotidiana recordando a cuanto mortal incrédulo o falto de noticias quedara por el mundo que el tiempo lo devora todo y que el fin es inexorable. En la poesía y en la prosa se dio sobre estas bases todo un subgénero temático al que podemos llamar *relox*, *aviso* o *despertador* y su práctica entrañaba una peculiar concepción del tiempo que provenía, como la inmortalidad del alma, de la Antigüedad y que había sido reformulada durante los primeros siglos de la Edad Media.

¹³Cfr. Palafox y Mendoza, Juan. “Sentimiento XIII. Propónese el alma mirando a un relox...”, en *Varón de deseos*.

2. Aventurándose en el conocimiento de las “cosas altas”

EN UNA ADMIRABLE síntesis de la Antigüedad grecolatina, San Agustín se preguntaba, entre otras cosas, por la naturaleza del tiempo.¹⁴ Sus reflexiones actualizaron muchos de los problemas que habían tratado los pitagóricos y que después repitieron principalmente Platón, Aristóteles, Plotino, Sexto Empírico y Cicerón. Así, aventurándose en “el escrutinio de las cosas altas”¹⁵, decía el Santo que nada era más común a los hombres que el tiempo y que, intuitivamente, sin palabras, todos sabemos lo que es pero, si pensamos un poco cuando nos preguntan por él, realmente es un fenómeno que ignoramos. Al comprobar que el pasado existe porque ya no es, que el futuro sólo se puede mencionar en tanto que todavía no ocurre pero que igualmente no existe y el presente, que proviene del futuro, se escapa hacia el pasado sin detenerse y por tanto su flujo lo vuelve inasible, San Agustín se esforzaba por entender la forma en que los hombres conseguían aprehender un fenómeno tan escurridizo y tan aparentemente irreal:

Porque, si son las cosas futuras y pretéritas, quiero saber dónde están. Lo cual si no puedo todavía, sé al menos que, dondequiera que estén, no son allí futuras o pretéritas, sino presentes; porque si allí son futuras, todavía no son, y si son pretéritas, ya no están allí; dondequiera, pues, que estén, cualesquiera que ellas sean, no son sino presentes. Ciertamente que, cuando se refieren a cosas pasadas verdaderas, no son las cosas mismas que han pasado las que se sacan de la memoria, sino las palabras engendradas por sus imágenes, que pasando por los sentidos imprimieron en el alma como su huella. Así, mi infancia ya no

¹⁴*Las confesiones*, libro XI, capítulo XIV, 17. El texto ha sido objeto de muchos estudios y prácticamente todos los comentaristas están de acuerdo en las fuentes que utilizó San Agustín para realizar su disquisición sobre el tiempo. Para iniciar un estudio general sobre el autor véanse las notas de Ángel Custodio Vega a su edición de *Las Confesiones*, en la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), núm. 11. Corresponde al tomo II de las *Obras Completas de San Agustín*. Madrid, 1991. Octava edición. Págs. 504-507.

¹⁵Es bien conocido el chiste de *Las Confesiones* donde el Santo responde a la pregunta “¿Qué hacía Dios antes de crear el cielo y la tierra?” y elude la respuesta sencilla: “Alta scrutantibus gehennas parabat” (Preparaba los castigos para los que preguntan por las cosas altas). Véase *Ob. cit.*, XI, 12, 14.

existe, pero cuando yo recuerdo o describo su imagen, en tiempo presente la intuyo, porque existe todavía en mi memoria...¹⁶

En cuanto al futuro, el obispo de Hipona reconocía que ignoraba las cosas que ven o los métodos que utilizan quienes se dedican a predecirlo (es obvio que no quería contradecir a los profetas bíblicos), pero sí sabía, en cambio, que éste se puede preveer de manera parcial gracias a los indicios que nos deja percibir el presente. Ello, sin embargo y haciendo gala de gran objetividad, no anula el carácter inexistente de las cosas futuras:

Luego no existen aún como futuras; y si no existen aún, no existen realmente, no pueden ser vistas de ningún modo, sino solamente pueden ser predichas por medio de las presentes que existen ya y se ven.¹⁷

De modo que, concluía San Agustín, no se puede decir con propiedad, como solemos hacerlo comúnmente, que existan el pasado, el presente y futuro

sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: el presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes es la visión y el presente de las cosas futuras es la expectación.¹⁸

Hay una mayor claridad con respecto a las ideas plotinianas para las cuales también el tiempo sólo existe en el alma. Es algo que puede medir el movimiento de las cosas y de los sucesos como en Aristóteles igualmente, sí, pero no de una manera objetiva puesto que no existe un tiempo absoluto (como el de los astros en el pensamiento de los gentiles o el de los relojes mecánicos en el de los ilustrados dieciochescos). Además, “todo” se da en el presente que deja de existir en el acto mismo porque no se detiene nunca. El tiempo es algo interior, como una impresión —dice San Agustín— que “ha

¹⁶*Confesiones*, XI, 18, 23.

¹⁷*Confesiones*, XI, 18, 24.

¹⁸*Confesiones*, XI, 20, 26.

dejado su huella en el alma” una vez transcurrida y, gracias a la memoria, se puede comparar con otros fenómenos que se recuerdan: se puede decir si aquel pasado fue largo o breve y se puede decir también, de acuerdo con las expectativas que permite el presente, si ese futuro será largo o breve. Pero todo ello a través de las improntas estampadas en el alma, a la virtud humana que llamamos “memoria” y al lenguaje con que podemos actualizar —únicamente en el presente y de manera simbólica— nuestras experiencias.

Con este concepto del tiempo y con la costumbre de inscribir en las meridianas de los relojes frases de advertencia,¹⁹ se conformaron los tópicos que fueron propios del subgénero literario llamado “relox”.

3. El tiempo como “pasa-tiempo”

EN EL TOMO II de su *Primus Calamus* —el que habla de la *Rhythmica*—, el sapientísimo monje cisterciense, Juan Caramuel y Loblokowitz (o Lobkowitz, 1606-1682), sin señalar nombre de autor alguno, copió un soneto de dos rimas que se parece muchísimo a otro poema de factura muy similar —aunque de conclusión diferente— cuya autoría hasta la fecha hemos atribuido al agustino mexicano fray Miguel de Guevara.²⁰ Es muy probable que la semejanza de ambos sonetos —el que copió Caramuel en su tratado de rítmica como ejemplo de *unisonancia* y el que copió Guevara en su *Arte doctrinal y modo*

¹⁹Naturalmente que, junto a las inscripciones serias como *Tempus fugit*, habla también inscripciones burlescas, como las que hacían alusión a la poca utilidad de los relojes de sol: *Cum umbra nihil, et sine umbra nihil, Horas non numero nisi serenas, Sine lumine pereo*, etc. Claro que se compensaba el mal efecto con frases tan lapidarias para el hombre como dignificantes para el reloj de sol: *Me lumen, vos umbra regit*.

²⁰Ioannis Carmuelis. *Primus Calamus*. Tomus II. *Ob oculos exhibens Rhythmicam que Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicus & c. versus metitur eosdemque concentu...* Cito por la segunda edición, Companie, 1668. La primera está hecha en el mismo lugar y es de 1662.

*para aprender la lengua Matlaltzinga...*²¹— se deba a un origen común: ya sea que, en alguna parte del mundo hispánico, un docto jurado haya sugerido el primer cuarteto (o sólo sus rimas) para un certamen o “academia” y sobre la base de una conocida frase que estaba en ciertos relojes (*Transeunt et imputantur*: [las horas] “pasan y no piden cuenta”) la estrofa versara sobre la *cuenta* que un cristiano sí debe dar del *tiempo* que ha gastado en vida y, luego, los límites sémicos impuestos por las rimas de “hembra-macho”, hubiesen llevado a los autores casi por los mismos terrenos del pensamiento (aun cuando concluyan de manera distinta); o bien que simplemente un poema sea la corrupción del otro después de varias copias, o tal vez que haya existido un ancestro textual común del cual se hicieron muchas versiones entre las que se encuentran estas dos que hemos mencionado.

Cada una de las tres posibilidades tiene implicaciones que son dignas de discusión. Por ejemplo, la primera supone que fray Miguel de Guevara participó en un acontecimiento social y literario —es decir, “público”, como era entonces la naturaleza de las actividades literarias— que se difundió desde su oscura provincia michoacana hasta los más remotos confines del dominio español. O viceversa, que el suceso —dondequiera que se haya gestado— hubiera tenido tanta repercusión que llegó, quizá después de algunos años,

²¹ *Arte doctrinal y modo Gl. para aprender la lengua Matlaltzinga, Para administración de los santos sacramentos así Para confesar cassar y Predicarla con la Definición de sacramentis Y demas cossas nesarias Para ablarla y entenderla Por el modo mas ordinario Y versado comun i glnte. Para no Ofuscarse en su inteligencia.*

*Hecho Y ordenado Por el Padre Fray Miguel de Guevara Ministro Predicador i Operario Euangélico en las tres lenguas q Glmente corren Mexicana Tharasca y Matlaltzinga en esta Prouincia de Michhuacan. Prior actual Del conuento de santiago athatzithaquaro. Fechado en 1634 y en 1638. Cito por Victor Adib. “Fray Miguel de Guevara y el soneto a Cristo Crucificado”, en *Ábside*, XIII, 3, 1949. Págs. 311-326.*

hasta Tiripitío, Santiago Undameo, Pátzcuaro, San Nicolás Tolentino, la Villa de Charo o cualquier otro sitio donde el fraile hizo residencia.

Las otras dos hipótesis, que un poema deriva del otro o que ambos proceden de un ancestro común, parecen más viables. El tema (que, siguiendo las reflexiones de San Agustín, el Santo epónimo de su orden, pudo ser idea original del novohispano) tuvo tanto éxito que el poema fue copiado una y otra vez por aficionados y profesionales de la poesía (entre los que también podría encontrarse Guevara si no salió de su pluma la idea) quienes, al momento de hacerlo suyo, lo desvirtuaron, lo transformaron, lo arreglaron según su albedrío, y las formas que conocemos hoy son el original y su mutación o bien dos metamorfosis de un soneto todavía desconocido y que posiblemente nunca lleguemos a ver.

Hay un tercer candidato a autor de este texto. Se trata del fraile trinitario Bartolomé Serrano —“Capellán y administrador de los reales hospitales de Argel”, dedicados a la redención y rescate de cautivos cristianos— quien lo consigna como suyo en el *Libro de Viaje...*²² que compuso alrededor del año 1670. Prácticamente sin variantes con respecto al texto de Guevara, la autoría de Serrano es dudosa si nos atenemos a las fechas que señalan los otros dos autores mencionados y al estilo tan variado del resto de sus composiciones: Guevara tiene dos fechas en su manuscrito, 1634 y 1638, mientras que la primera edición de la *Rhythmica* caramueliana es de 1662. Los números favorecen enormemente al novohispano, aunque la lógica de la génesis lite-

²²*Libro en que se da razón del viaje que yçimos alaciudad De Argel el año de 1670. Trata-se asimesmo loque/pasa en las redenziones, como/ello es, Y otros sucessos que me pasaron, con unos franceses opuestos a nuestra nación...* Cito por Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros y raros y curiosos*. IV, 598 (3924). Las alusiones a la muerte de Felipe IV son el principal indicio de que su fechamiento es más o menos preciso, aunque los versos no necesariamente sean de ese año.

raria nos obligue a dudar de semejante autoría: por el estilo, es obvio que el soneto tiene cierto saborcillo arcaizante para los años que data el manuscrito del fraile agustino. Es muy probable que, como parece suceder con el resto de los poemas (también muy misceláneos en su técnica²³) que están en su *Arte doctrinal...* —entre los que figura el famoso soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, igualmente ya algo añejo para ese entonces—, el novohispano los haya copiado para deleite literario, entretenimiento piadoso o ejemplo edificante de sus destinatarios. No obstante, queda lugar para la duda: es también muy probable que la supuesta “oscuridad”²⁴ de este fraile agustino haya hecho que un personaje tan conspicuo como Caramuel ignorara al autor, o un funcionario eclesiástico de cierta importancia como Serrano se apropiara de su poema, o sencillamente que la fama del soneto hubiera sido tal que ya circulaba en forma anónima durante los años en que los religiosos españoles escribieron sus obras.

EL TIEMPO Y LA CUENTA

(Versión de fray Miguel de Guevara)

Pídemelo de mí mismo el tiempo cuenta;
si a darme lo voy, la cuenta pide tiempo;
que quien gastó sin cuenta tanto tiempo,
¿cómo dará, sin tiempo, tanta cuenta?

Tomar no quiere el tiempo tiempo en cuenta,
porque la cuenta no se hizo en tiempo;
que el tiempo recibiera en cuenta tiempo
si en la cuenta del tiempo hubiera cuenta.

²³Ya José Pascual Buxó, en 1975, se encargó de señalar la enorme diferencia de estilo que hay entre los sonetos “Levántame, Señor, que estoy caído...” y “No me mueve, mi Dios, para quererte...” Véase el libro ya citado *Muerte y desengaño en la poesía novohispana...* Págs. 25-29.

²⁴Estoy jugando con el adjetivo “oscuro” que, como es sabido, fue utilizado por don Marcelino Menéndez y Pelayo al referirse al desconocido autor del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*. Véase su “Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua”, en *Obras Completas*, vol. II. Madrid, 1941. Págs. 93-94.

¿Qué cuenta ha de bastar a tanto tiempo?
 ¿Qué tiempo ha de bastar a tanta cuenta?
 Que quien sin cuenta vive, está sin tiempo.

Estoy sin tener tiempo y sin dar cuenta,
 sabiendo que he de dar cuenta del tiempo
 y ha de llegar el tiempo de la cuenta.

EL "SONETO DEL TIEMPO PERDIDO"
 (Transcripción de Juan Caramuel)

Pídemelo de sí mismo el tiempo cuenta,
 Para darle yo cuenta pido tiempo;
 Que si gasté sin cuenta tanto tiempo,
 Como daré sin tiempo tanta cuenta.

Sin tiempo y sin sazón llegué a dar cuenta,
 Cuando hice cuenta que llegaba a tiempo;
 Pero para la cuenta hubiera tiempo,
 Si hubiera habido con el tiempo cuenta.

Si el tiempo que perdí se pasa en cuenta,
 O si en cuenta no pasa aqueste tiempo,
 Si el cómputo se pierde de esta cuenta:

Hago cuenta, que he venido a tiempo,
 Y pues del tiempo que pasó es la cuenta,
 Será toda la cuenta pasa-tiempo.

LA VERSIÓN DE FRAY BARTOLOMÉ SERRANO

Pídemelo de mí mismo el tiempo *cuenta*;
 Si a darla voy la cuenta pide *tiempo*;
 Que quien gastó sin cuenta tanto *tiempo*,
 ¿Cómo dará sin tiempo tanta *cuenta*?²⁵

Tomar no quiere el tiempo tiempo a cuenta
 Porque la cuenta no se hace a tiempo;
 Porque el tiempo recibe en cuenta tiempo,
 Si a la cuenta del tiempo hubiera cuenta.

¿Qué cuenta ha de bastar a tanto tiempo?
 ¿Qué tiempo ha de bastar a tanta cuenta?
 Que quien sin cuenta vive, está sin tiempo.

Estoy sin tener tiempo, y sin dar cuenta,
 Sabiendo que he dar cuenta del tiempo,
 Y ha de llegar el tiempo de la cuenta.

No es la primera vez que Caramuel aparece mencionado junto a fray Miguel de Guevara. Ya Alberto María Carreño, en su apasionada defensa del agustino por la paternidad del soneto a Cristo crucificado,²⁶ había señalado la ruta que posiblemente siguió la difusión del afamado poema y las causas por las cuales el cisterciense pudo haber llegado a la idea de que San Francisco Javier había sido el autor. Quizá la más plausible de todas las razones que da Carreño —que podría servir no sólo para el soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte*, sino también para el del tiempo y la cuenta que nos

²⁵ Así, en itálicas, están transcritas las rimas del primer cuarteto en Bartolomé José Gallardo.

²⁶ *Joyas literarias encontradas en México. Fray Miguel de Guevara y el célebre soneto castellano "No me mueve, mi Dios, para quererte..."* México, Imprenta Franco-Mexicana, 1915. Págs. 245-262.

ocupa en estas líneas²⁷— sea la que puso al pié de la página sobre la estancia de un amigo de Guevara en Roma, Cristóbal Nieto,²⁸ por ahí de 1636, cuando seguramente el fraile ya había hecho circular algunos de sus poemas. La hipótesis no es nada desdeñable si nos atenemos a los elogios de los contemporáneos de fray Miguel —que aporta el mismo Carreño— como políglota y a las manifiestas pretensiones de poeta que nos revela en su manuscrito y nos confirma un soneto que no puede ser sino suyo y que, no obstante sus imperfecciones, tiene un final magnífico:

A gran peligro váis, hijo querido,
De lo cual me dejáis con mil recelos,
Porque váis a imitar vuestros agüelos
Y a ser conquistador y hombre atrevido.

Honroso pensamiento habéis tenido;
Mas no por eso os han de faltar duelos:
Seguiros han envidia, rabia, celos;
De aquí saldréis ladrado, allí mordido.

Un medio hallo en esta competencia,
Y es que permanezcáis sin ser cobarde,
Pues váis ya bautizado de paciencia.

Tres padrinos lleváis, Dios os los guarde:
El tiempo, la verdad y la experiencia,
Que allá os confirmarán temprano o tarde.

Hay en el *Arte de la lengua mallatzinga* una octava también dedicada al tiempo. Es un factor que nos habla de las preocupaciones de Guevara —que prácticamente pueden ser las de cualquier hombre de esa época— a pesar de que no tiene ningún peso como prueba en favor de las autorías de fray Mi-

²⁷Parece que don Alberto María Carreño ignoró que Caramuel también había copiado este soneto en su *Rhythmica*. Seguramente el dato le habría sido de gran utilidad para reforzar sus argumentos en favor del fraile novohispano.

²⁸*Ob. cit.*, pág. 247.

guel puesto que el texto, aun cuando se refiere al mismo asunto, tiene otro sonido y no sigue la técnica conceptista del soneto:

El tiempo vuela como el pensamiento
 Huye la vida sin parar un punto,
 Todo está en continuo movimiento;
 El nacer del morir está tan junto,
 Que de vida segura no hay momento;
 Y aun el que vive en parte es ya difunto,
 Pues como vela ardiendo se deshace,
 comenzando a morir desde que nace.

Ahora bien, por la factura del soneto del tiempo y la cuenta se puede suponer que éste pertenece a una época mucho más remota. El juego de dos rimas (masculina y femenina), estuvo muy en boga desde las últimas décadas del reinado de Carlos I. Poetas como Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Pedro Laínez, Baltazar del Alcázar, fray Pedro de Padilla, Juan López de Úbeda, Jerónimo de Lomas Cantoral y Fernando de Herrera dejaron ejemplos —tanto humanos como divinos— muy conocidos de este subgénero.²⁹ Si recordamos que era justamente la época en que el erasmismo español estaba en su apogeo y suponemos que, siguiendo a Marcel Bataillon³⁰, pudo darse en aquellos momentos el clima propicio —ideológico y poético— para la creación de un soneto como *No me mueve, mi Dios, para quererte*, entonces es muy posible que pueda ubicarse por esos años el origen, tanto de este

²⁹Véase principalmente el tomo XXXV de la Biblioteca Rivadencira: *Romancero y cancionero sagrados*, compilado por Justo de la Sancha. Madrid, 1950. Algunos de estos poetas, como Gutierre de Cetina y Fernando de Herrera no lograron adherirse totalmente al modelo y cambiaron la rima en los tercetos. Traté más ampliamente este aspecto de la posible cronología del poema en mi trabajo "El estado de cuenta de fray Miguel de Guevara", en *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Está en prensa.

³⁰"El anónimo del soneto «No me mueve, mi Dios...»", en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964. (Biblioteca Románica-Hispánica, "Estudios y ensayos", núm. 77). Págs. 418-440. Trabajo éste que se inspiró en la tesis de Mary Cyria Huff *The sonnet «No me mueve, mi Dios», its Theme in Spanish Tradition*. Washington, 1948.

famosísimo poema a Cristo crucificado —después perseguido por “iluminista” (que aunque no hubiera cielo, yo te amara/ y aunque no hubiera infierno te temiera... etc.)— como el del tiempo y la cuenta. Sin embargo, es igualmente factible que el soneto *Pídeme de mi mismo el tiempo cuenta* haya sido compuesto hasta el siglo XVII siguiendo el ejemplo —dentro de los cánones de la imitación poética— de alguno o de varios de estos autores renacentistas que practicaron los sonetos de dos rimas y mantuvieron vivo el conceptismo cortesano del siglo XV. Además, si observamos bien, tanto Caramuel como el propio Carreño —y después Alfonso Méndez Plancarte— no afilian al soneto con los llamados “sonetos de macho-fembra” sino con los ejemplos de “unisonancia”,³¹ por lo que citan el del doctor Garay

En fin, el fin del fin es ya llegado
 en donde he visto el fin que amor ordena
 y a todo han dado el fin sino a mi pena
 que a fin sin fin me tiene condenado.

[...]

y otro anónimo del también anónimo *Devocionario Espiritual de Amberes*: “Si para Dios, con Dios nos disponemos” enunciado siempre (por seguir a Méndez Plancarte) por su segundo cuarteto “Si el medio es Dios y a Dios por fin tenemos”, que en realidad son muy anteriores y remotos a los que compuso el fraile michoacano. Sin embargo, la prueba no muy aislada de que esta poesía se practicaba con gran entusiasmo en la Nueva España de Guevara está en el soneto prólogo del contador de la Metropolitana de Mé-

³¹ Para Caramuel las cuatro especies de la rima son: la *asonancia*, la *consonancia*, la *equisonancia* y la *unisonancia*. Respecto a la tercera, el ejemplo es más claro que cualquier explicación: “Contemplanos tan solo es Dios mi empeño; / Este empeño causole un desengaño, / por eso cuanto más me desengaño, / en pretensión tan justa más me empeño.” Las rimas se hacen con homónimos mientras que, en la *unisonancia*, se buscan signos idénticos en ambos “planos”, el de la *expresión* y el del *contenido*. Véase Caramuel. *Ob. cit.* pág. 44.

xico, don Pedro de Paz, a su *Arte de Aritmética*, citado por Carreño y por casi todos los bibliógrafos mexicanos importantes y muy olvidado entre los lectores modernos:

Entré, amigo lector, conmigo en cuenta
queriendo darte cuenta de esta obra;
y por mi cuenta hallé que aquello sobra
que se pone de galas en la cuenta.

Y así, no es mi intención ponerme en cuenta
con los que el tiempo cuenta y de quien cobra
nombre la cuenta en que su ingenio obra,
Primores de que agora no hago cuenta.

Lo que a mi cuenta tomo es darte llanos
los ásperos caminos de la cuenta;
que en esto se descuenta mi cuidado.

Ten en cuenta, pues, y toma entre las manos
este libro, y si de él hicieres cuenta,
quedarás en la cuenta aprovechado.

Considerando todos estos factores, no es difícil que fray Miguel de Guevara pueda ser el autor de los poemas que están en su manuscrito. Y quizás sea tiempo de revisar las notas de Carreño y confrontarlas con los argumentos que han dado en contra de esta paternidad los estudiosos modernos, principalmente los españoles.³² Lo importante para el caso es que las dos variantes de este soneto están dentro de los diversos tópicos que se hicieron cargo del tiempo como tema de la poesía que se escribió en los Siglos de Oro de las literaturas hispánicas. Aunque obviamente no fue el paradigma que tuvo presente Luis de Sandoval Zapata en el momento de escribir sus “relojes”, de ser cierta la gran difusión del soneto *Pídeme de mí mismo el*

³²Hasta ahora el principal argumento de los críticos españoles ha sido el hallazgo en 1911 del P. Gerardo de San Juan quien lo encontró inserto en el *Libro intitulado vida del espíritu* de Antonio Rojas, publicado en Madrid en 1628, es decir, diez años antes que el manuscrito de Guevara. Lo cual, por supuesto, no prueba nada en contra de la paternidad del fraile michoacano.

tiempo cuenta, es casi seguro que lo conoció y que sus tres poemas dedicados al “reloj” —mucho más cercanos a la ortodoxia grave del género— se inscriben en otro apartado.

4. Algunos relojes, avisos y despertadores en la literatura de lengua española

DESDE LUEGO ESTE texto del tiempo y la cuenta no es el más famoso de los relojes en las literaturas española y novohispana. Mucho menos si se le compara con el *Relox*³³ del otro Guevara —fray Antonio (1480?-1545)— que ha sido uno de los *best-sellers* de todos los tiempos y que, por supuesto, pertenece a otro género literario. A muchos críticos les parece, más bien, un soneto mediocre comparado con otros textos que siguieron estas mismas técnicas de ceñirse a las dos rimas machi-hembradas y de buscar lo que Caramuel llamó “unisonancia”. Demasiado “amaneramiento” en su conceptismo de cancionero cortesano, muy siglo XV, añejo ya para el otro conceptismo —el de Quevedo y Gracián— que, entre sus principales objetivos, buscaba mayor gravedad para tratar asuntos tan serios y prefería construir sus temas sobre la base de recursos poéticos diferentes:

son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente.³⁴

“El reloj es el instrumento más significativo de la fugacidad de la vida” —decía el obispo Palafox³⁵— y nosotros sabemos que para el arte barroco es un objeto muy serio y tan terrible como la calavera que complementa las

³³ *Relox de príncipes o Libro áureo del emperador Marco Aurelio*. Valladolid, 1529.

³⁴ Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Discurso XXIII. Madrid, Castalia, 1987. Col. Clásicos Castalia, núm. 15. Volumen II, Pág. 61.

³⁵ Palafox, *ob. y loc. cit.*

mesas de los santos y de los venerables personajes que aparecen en los retratos. Por eso, un tema tan importante como el que trataban los “relojes” literarios no podía quedarse solamente en el juego verbal y perder ahí, en las unisonancias y los equívocos triviales, su función social, su carácter de aviso, de advertencia constante de que durante la vida de los hombres es la Eternidad —con mayúscula— lo que se encuentra en juego. De ahí que vaya tan ligado a la elegía funeral que, en el acto mismo, anuncia menos el dolor por el muerto que el triste destino común de los humanos. El caso más notable de ortodoxia en este sentido son las famosas coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre que inicia precisamente con un aviso donde “recordar” significa “advertir”, “darse cuenta”, del mismo modo que en la frase medieval *Memento mori*:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida...

Este largo poema de “coplas manriqueñas” en el cual los octasílabos ceden el paso cada dos pies a sus quebrados naturales —los versos de cuatro sílabas— habría de tener un éxito pocas veces visto en la literatura española y, como es natural, imitadores de todo tipo. Una de las imitaciones más tardías, hecha ya bien entrado el Renacimiento, es la que realizó el infortunado Pedro de Trejo en la Nueva España del siglo XVI, con su “Aviso y despertador para aquellos que andan metidos en el mundo y olvidados de Dios”, escrito como planto para los funerales del emperador Carlos V:

Despierte el que está dormido
en el servicio de Dios,
y esté alerta;
mire bien que anda perdido,
pues que Dios murió por nos
y es cosa cierta.
Avive el seso, y no pare

de hacer a Dios servicio,
si quisiera...³⁶

Para los poetas renacentistas que siguieron a Garcilaso las opciones de desarrollar sus temas sobre el tiempo se reducían por la necesidad de incluir asuntos amorosos en sus textos. Esta limitación —si puede considerársele así— no fue impuesta por el Toledano sino por Petrarca, el modelo más influyente del siglo XVI en el mundo hispánico. Detrás de estos poemas se encuentra el soneto CCLXXII *La vita fugge, et non s'arresta una hora*.³⁷ El tema amoroso dentro de los relojes podía tratarse de manera pedestre como en el caso del soneto de Figueroa “Horas alegres que pasáis volando” —que tanto recuerda por su asunto al soneto de macho-hembra “¡Ay! Nunca vuelva a descubrir el día” escrito por Jerónimo de Lomas Cantoral— dirigido a la Aurora para que detenga los pasos y se alargue la noche que es el marco placentero donde los amantes consuman su deseo.³⁸ Igualmente los poetas

³⁶Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos*, Vol. I. México, UNAM, 1942. “Biblioteca del estudiante universitario”, núm. 33, pág. 5. El *Cancionero General* de Pedro de Trejo está muy bien editado por Sergio López Mena en el núm. 5 de los “Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas”, México, UNAM, 1981. El texto citado aparece en las págs. 81-87.

³⁷Traducido por el Brocense como “La vida huye y no puede enfrenarse...” Véase el discutido «Apéndice» a las *Obras de Francisco de la Torre*. Hay dos ediciones accesibles: la de Alonso Zamora Vicente. *Francisco de la Torre. Poesías*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956. Col. “Clásicos Castellanos”, núm. 124. Pág. 191; y la edición de María Luisa Cerrón Puga. *Poesía completa* de Francisco de la Torre. Madrid, Cátedra, 1984. Col. “Letras hispánicas”, núm. 207. Pág. 303.

³⁸El reloj que separa a los amantes porque marca el amanecer es un tema que se extiende hasta nuestros días en las letras de la música popular mexicana. El ejemplo más conocido es el famoso bolero de Roberto Cantoral que empieza “Reloj no marques las horas / porque voy a enloquecer...”, con un ingrediente neorromántico (“ella se irá para siempre...”) y una factura —que sólo se sostiene en la primera parte— conformada a base de octosílabos llanos alternando con agudos, que podría ser lejana reminiscencia literaria en arte menor de los dísticos que caracterizaron a la elegía erótica romana y, por supuesto, griega (hexámetros y pentámetros). La alternancia se suprime para preparar el cierre que tiene un formato curioso: el antepenúltimo verso corta la palabra y hace que se construya en el siguiente verso un peculiar quebrado agudo que da entrada al verso octosílabo grave del final que, reforzado por la melodía, enfatiza el sentido del texto:

para que nunca se va-
ya de mí,
para que nunca amanezca.

tenían oportunidad de abrir el tema situándolo —con las peculiaridades propias del manierismo y del barroco— en el ámbito de tópicos tan frecuentados como el *Carpe diem*... Por su declinación moral, un ejemplo clásico en la literatura española del siglo XVII sería el soneto que Francisco de Rioja dedicó al exclaustro jesuita y poeta Francisco de Medrano quien, desde el punto de vista político-literario, representa un puente entre sevillanos y salmantinos. El personaje murió en 1607, a la edad de treinta y siete años, y en este poema se mezclan ecos del *carpe diem* con los temas predominantes del soneto funerario y algún recuerdo de las barquillas con la finalidad de advertir y advertirse a sí mismo el autor sobre la fragilidad de la vida y la proximidad del fin:

Pasa, Tirsis, cual sombra incierta y vana
este nuestro vivir, y como nieve
al tibio rayo, desvanece en breve
todo apacible bien y gloria humana.

Mira cuánto en color, cuánto en lozana
juventud confiar el hombre debe,
si así acabó Medrano: ¡oh, en vuelo leve,
subido haya a la estanza soberana!

Siento su fin veloz (aunque no incierto,
triste imagino aquel que nos aguarda)
sólo por no averirle en pena, en lloro.

Tirsis, deja este mar, vuelve ya al puerto
la nave y busca el celestial tesoro;
que a nos quizá tan triste fin no tarda.

Era más frecuente que el tema se encaminara hasta la pérdida del tiempo gastado en el “dulce sufrir” por una dama con corazón de piedra. El tópico, visto así, se cerraba luego de haber padecido un desengaño amoroso (que naturalmente acababa amplificado en desengaño vital) con una lamentación por haber ocupado tan sin provecho las horas. Los paradigmas de este último tipo de sonetos están en el *Soneto XIV* de Garcilaso que, por las alusio-

nes a la ignorancia empecinada y el carácter goloso de los niños, mantiene un tono que podría parecerse lúdico:

Como la tierna madre —qu' el doliente
hijo le está con lágrimas pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que, haciendo
lo que le piden, hace— va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente:
así a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento;
mas pídemele y llora cada día
tanto que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía.

y más típicamente y con mayor gravedad (que puede darnos la pauta para leer el poema anterior del Toledano) en un soneto de Gutierre de Cetina que rememora no sólo en el primer verso la palinodia garcilasiana del *Soneto I* y, por supuesto, a su conocido antecedente petrarquesco, aun cuando sabemos por Withers que es una patente imitación de Sannazaro (“Lasso, che ripensando al tempo breve / di questa vita languida e mortale...”³⁹):

Cuando a contemplar vengo el curso breve
desta vida mortal, vana, ligera,
y cómo saltar airada y fiera
suele la muerte a aquel que morir debe,
viene el sentido a ser casi de nieve
ante el sol del temor que desespera,
viendo cuán tarde y mal, ya que andar quiera,
el mal uso a virtud los pasos mueve.
Y es el mal que me quejo y nuestro ceño
de fortuna, de amor, de mi señora,
sabiendo que la culpa es toda mía,
que, como hombre engolfado en dulce sueño,

³⁹ Véase la edición de Cetina que hizo Begoña López Bueno. *Sonetos y madrigales completos*. Madrid, Cátedra, 1981. (Col. “Letras hispánicas”, núm. 146.) Pág. 268.

me duermo sin pensar siquiera un hora
que siendo el morir cierto, ignoro el día.

tal vez el tópico esté también presente de manera indirecta en el poema de Juan Boscán que empieza “Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado” en el cual se celebra un restablecimiento completo de los males pasados (hayan sido éstos a causa del amor o de una terrible enfermedad de consecuencias similares). A pesar de que el influjo llegó a ser tan hostil que mataba “los pájaros volando / y casi cuanto en vida fue criado”, la idea de haber salido de aquel trance y los bebedizos hechos a base de yerbas compuestas dejaron con mejor salud “lo que quedó” para luego del restablecimiento volver a las andadas como buen amador cortesano o como cualquier miembro de la Humanidad que está sujeto al imperio del Amor, según las creencias neoplatónicas y, especialmente, las epicúreas que estaban presentes en aquellos siglos de manera difusa. Por el tono irredimible, sería más o menos el mismo tema que lleva el soneto VII de Garcilaso “No pierda más quien ha tanto perdido”, aunque éste se encuentra descargado de todos los elementos admonitorios del “aviso”. Quizás el más bello de los logros sobre este tópico del tiempo que corrió sin provecho para el amor (s.n. “coger el día”) se encuentre en el famosísimo soneto —ya manierista— de uno de los hermanos Argensola (Lupercio Leonardo⁴⁰) cuya extraordinaria belleza depende de la descripción sencilla del paisaje para aludir soslayadamente, aunque de manera muy natural, a la irrecuperable juventud que no gozó el tiempo del amor ni del amor a tiempo:

⁴⁰ Generalmente atribuido a Francisco de Tárrega quien lo leyó en una sesión de la “Academia de los Nocturnos” celebrada en marzo de 1594. José Manuel Blecua ha demostrado que los coetáneos sabían perfectamente que Tárrega no era el autor. Pedro de Espinosa, Rey de Artieda y Lope de Vega —quien lo consideró un epigrama perfecto— lo atribuyen a Lupercio Leonardo. Cfr. la edición de las *Rimas* de L. L. de Argensola en Clásicos Castellanos, núm. 173: Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Pág. 109.

Llevó tras sí los pámpanos octubre,
y con las grandes lluvias, insolente,
no sufre lbero márgenes ni puente,
mas antes los vecinos campos cubre.

Moncayo, como suele, ya descubre
coronada de nieve la alta frente,
y el sol apenas vemos en Oriente
cuando la opaca tierra nos lo encubre.

Sienten el mar y selvas ya la saña
del aquilón, y encierra su bramido
gente en el puerto y gente en la cabaña.

Y Fabio, en el umbral de Tais tendido,
con vergonzosas lágrimas lo baña,
debiéndolas al tiempo que ha perdido.

Se encuentran numerosas resonancias literarias con esta interpretación del poema. Entre las cuales debe mencionarse la de Quevedo cuyo soneto “La mocedad del año, la ambiciosa vergüenza del jardín, el encarnado...” mantiene la ortodoxia conminatoria del *Carpe diem* para cerrar con un contundente terceto:

Tu edad se pasará mientras lo dudas
de ayer te habrás de arrepentir mañana,
y tarde y con dolor serás discreta.⁴¹

Estas comparaciones de proporción cósmico-natural que rodean a un individuo particular ofrecen otra lectura del soneto que resulta mucho menos piadosa. Para Baltasar Gracián este poema es uno de los más vivos ejemplos con que se pueden ilustrar las “crisis irrisorias” (*Discurso XXVII*), es decir, la “ajena necesidad” o “simpleza” que se hace notar sin artificio alguno. El segundo terceto que, en su acercamiento al mezquino drama de una persona, parece salirse del tema que llevaban los versos anteriores y oponerse a la

⁴¹ Este final nos devuelve la memoria hacia el tópico de las *Superbi colli* y al otro de los hermanos Argensola (Bartolomé Leonardo), quien junta la conminación del *Carpe diem* (“Filis, de tu altivez el justo pago...”) con la meditación histórica, la contemplación de un cuadro y la reflexión frente a un espejo. El soneto comienza “Mario es aquel que del Minturno lago...” y su terceto final contiene un tema contiguo al de Quevedo: “y, comprendida en la fatal vitoria, / tarde concederás que tu hermosura / no fue más que una breve tiranía.”

amplia perspectiva que traza la naturaleza en su vida cotidiana, deja un saborcillo a ridículo por el desproporcionado contraste. Así lo cree el autor de la *Agudeza y arte de ingenio*: “La extremada improporción hace más picante el concepto”.⁴²

En su obstinación y necedad, el amante corría el peligro de perderse en vida y, aun muerto, seguir penando por su cuidado. Mezclado con el escarmiento amoroso, el fúnebre reloj de Luis de Ulloa y Pereira retoma un tema poco frecuente en la poesía española de los Siglos de Oro que se puede detectar en Quevedo —más como heroísmo amoroso que como escarmentada obstinación⁴³— y convierte el “polvo enamorado” del famoso soneto a Lisi “Cerrar podrá mis ojos la postrera” en el medidor mismo del tiempo porque mete las cenizas de un empecinado amante en el cristal de un reloj de arena,⁴⁴ féretro extrañísimo (“milagro”, “portento peregrino”) que condena a los restos mortales para que en vez del descanso eterno permanezcan en el movimiento perpetuo:

Ésta que te señala de los años
las horas de que gozas en empeño,

⁴² *Ob. cit.*, págs. 266-267.

⁴³ Porque, siguiendo el tema de Torcuato Tasso “Amore, alma è del monde. Amore è mente”, como los intelectuales de su tiempo Quevedo está consciente del principio platónico de que el Amor es la fuerza o potencia —“Amor, que no es potencia solamente, / sino la omnipotencia padecida” dirá en otro soneto— que lo mueve todo “Alma es del mundo Amor...”, por eso la idea del “polvo enamorado”: “Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.” (Éste es el primer terceto del soneto que empieza “¡Qué perezosos pies, qué entretenidos..”).

⁴⁴ Los ejemplos están en las quintillas (“redondillas” para Díaz Rengifo) que comienzan “Este polvo sin sosiego, / a quien tal fatiga dan...” y en el soneto que dice “Ostentas, ¡oh felicidad, en tus cenizas, / el afecto inmortal del alma interno; / que como es del amor el curso eterno, / los días a tus ansias eternizas. // Muerto del tiempo, el orden tiranizas, / pues mides, derogando su gobierno, / las horas al dolor del pecho terno, / los minutos al bien que inmortalizas. // ¡Oh milagro! ¡Oh portento peregrino!, / que de los natural los estatutos / rompes con ternar su movimiento. // Tú mismo constituyes tu destino: / pues por días, por horas, por minutos, / eternizas tu propio sentimiento.”

muda ceniza, y, en cristal pequeño,
 lengua que te refiere desengaños,
 un tiempo fue Lisardo, a quien engaños
 de Filis, su querido ingrato dueño,
 trasladaron del uno al otro sueño:
 prevenite, huésped en ajenos daños.

En tanto estrecho al miserable puso
 el incendio de amor y la aspereza
 de condición esquiva y desdeñosa.

Póstumo el polvo guarda el primer uso
 inobediente a la naturaleza:
 padeció vivo, y muerto no reposa.

Los relojes poéticos también tenían posibilidades de encaminar la construcción de sus versos a lo divino. Los autores se concentraban en alguna de las frases latinas que, como si fueran los motes de un emblema, solían traer los relojes en su meridiana, por ejemplo *Haec fortasse tua* (“ésta es quizá tu [última] hora”) y terminaban su desarrollo argumental en un tema propio de los salmos bíblicos al estilo del soneto atribuido a fray Miguel de Guevara “Levántame, Señor, que estoy caído...” Así sucede en el “reloj” que quizá se deba a la mano del divino Francisco de Figueroa quien al parecer, ya de avanzada edad, terminó escribiendo sobre asuntos morales que consideraba propios de sus años graves⁴⁵:

Bien te miro correr tiempo ligero
 cual por mar llano despalmada nave,
 antes volar como saeta o ave
 que pasa sin dejar rastro o sendero.

Yo dormido en mis daños persevero,
 tinto de manchas y de culpas grave,
 y siendo fuerza que me alivie y lave
 llanto y dolor, aguardo el día postrero.

Éste, no sé cuando verná; confío
 que ha de tardar, y es ya quizá llegado,
 y antes será palpado que creído.

⁴⁵Es paráfrasis de Tribaldos, su primer biógrafo. El texto en realidad dice: “En estos días ya no tratava de Poesía, sino de materia de diferente punto, según la madurez de su edad...” Cit. en la “Introducción” de Mercedes López Suárez a Francisco de Figueroa. *Poesía*. Madrid, Cátedra, 1989. Col. “Letras Hispánicas”, núm. 301. Pág. 43.

Señor, tu soplo aliente al albedrío,
despierte el alma, al corazón manchado
limpie, y ablande el pecho endurecido.

Generalmente, en estos poemas la vida cotidiana se convierte en angustia por el paso del tiempo. Pareciera que, a causa de estar entretenido en los asuntos terrenales, Dios y la conducta que debe observar un buen cristiano se tornasen cada vez más distantes, más imposibles de lograr. El sentimiento es universal por lo impracticable que resultaron siempre los preceptos estoicos y sus aplicaciones cristianas. Se halla, por ejemplo, en el cortesano Guevara

¡Ojalá supiese yo tan bien enmendar lo que hago como sé dezir lo que los otros han de hazer! ¡Ay de mí, ay de mí!, que soy como las ovejas, que se despojan para que otros lo vistan; como las abejas, que crían los panales que otros coman; como las campanas, que llaman a misa y ellas nunca allá entran; quiero por lo dicho dezir que con mi predicar y con mi escrevir enseño a muchos el camino y quedome yo descaminado... que en todas las más cosas que en este vuestro libro escribo y reprehendo me confieso aver caído, aver tropezado y aun me aver derrostrado; porque si entre los cortesanos soy el menor, entre los pecadores soy el mayor. También confieso que de algunas vanidades y de algunas liviandades estoy apartado, y que de algunas presunciones y de algunas elevaciones no estoy enmendado, aunque es verdad que de las unas y de las otras estoy muy arrepiso...⁴⁶

[...]

A la corte me trujeron, aflojo los ayunos, quebranto las fiestas, olvido las disciplinas, no hago limosnas, rezo poco, predico raro, hablo mucho, sugro poco, rezo con tibieza, celebro con pereza, presumo mucho y como demasidado.⁴⁷

En términos literarios, estos poemas son ya *contrafacta* de los sonetos mencionados de Garcilaso “Como la tierna madre qu’el doliente...”, de Cetina “Cuando a contemplar vengo el curso breve” y, desde luego, del texto de Boscán “Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado” (entre varios otros, especialmente de su Segundo Libro, como “Cargado voy de mí do-

⁴⁶ Fray Antonio de Guevara. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. (Col. “Austral”, núm. 759). La primera edición es de 1539.

⁴⁷ Tomado del *Relox de principes* por Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, vol. I. Madrid, Aguilar, 1982. Pág. 337.

quier que ando”) aunque transformados con otros elementos del tono que habría de caracterizar al barroco y que irían dándose, por ejemplo, en poetas como Baltazar del Alcázar “Cansado estoy de haber sin ti vivido”, Luis Carrillo y Sotomayor “¡Con qué ligeros pasos vas corriendo!” para llegar, ya bien entrado el clima del siglo XVII, hasta el Quevedo de salmos tan famosos como “Un nuevo corazón, un hombre nuevo”. Sin embargo los verdaderos relojes de los salmos quevedianos se pueden encontrar en textos tales como el impresionante soneto “¡Como de entre mis manos te resbalas!” y el poema que empieza “Después de tantos ratos mal gastados” cuyo tema, despojado del carácter de oración, habrá de repetirse en otros sonetos de corte abiertamente senequista⁴⁸ o neoestoico que no dejan de llevar agua al molino del cristianismo pero mantienen los ecos petrarquescos de Boscán

Huye sin percibirse lento el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y despreciada,
lleva tras sí la edad lozana mía.

La vida nueva que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada
yace entre negra sombra y nieve fría.

No sentí resbalar mudos los años,
hoy los lloro pasados, y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.

Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso y no le crco.

Hay poemas muy conocidos que no han sido considerados como relojes pese a que, evidentemente, lo son. El caso más notable es el del soneto gongorino cuyo primer verso es “Menos solicitó veloz saeta...” que lleva por

⁴⁸Cfr. Séneca. “Sobre el empleo del tiempo”, en *Ob. cit.*, pág. 153. Para ampliar las referencias a Séneca véanse los señalamientos de James O. Crosby en las notas que hizo para la antología de Quevedo titulada *Poesía varia*. Madrid, Cátedra, 1988. Col. Letras Hispánicas, núm. 134.

título *De la brevedad engañosa de la vida* en las dos principales ediciones —la de Carrasquilla y Vicuña y la que hicieron los hermanos Millé con base en el *Manuscrito Chacón* retomado través de Foulché-Delbosc— y cuyo terceto final es una típica inscripción de reloj:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Tanto Luis de Góngora como Francisco de Quevedo dejaron sin embargo muestras de relojería literaria mucho más palpables y, según parece, los relojes del Madrileño⁴⁹ fueron hechos pensando en los relojes del Cordobés, lo cual ha dado lugar para que especulemos sobre un imaginario certamen.

5. “Torneo de titanes”

HAY UNA NOTA de los hermanos Millé en su magnífica edición de las *Obras* de Góngora que seguramente después sería retomada por José María de Cossío para afirmar que los relojes quevedianos fueron escritos en competencia⁵⁰ con los de Góngora:

Como de Quevedo fueron publicadas, en *Las tres últimas musas castellanas* [...] tres silvas (comienzan: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?», «El metal animado» y «¿Ves, Floro, que prestando la aritmética?») dedicadas, respectivamente, al *Relox de arena*, *El relox de campanilla* y *El relox de sol*. Tenemos idea de haber visto en alguna parte otras composiciones al mismo asunto. Es posible que todas hayan sido hechas en competencia para alguna justa o academia literaria.⁵¹

⁴⁹ Hablando de este tema, en Quevedo hay otro subgénero literario vinculado al tiempo: los calendarios, cuyos ejemplos más palpables estarían en textos satíricos como “¿Quién me compra caballeros...” (o en otra versión “Gracias tiene mi chicota”) y “Lindo gusto tiene el tiempo”. Están hechos en versos octosílabos y mezclan enigmas con una crítica costumbrista agria.

⁵⁰ José María de Cossío. “El tiempo prisionero”, en *Poesía española. (Notas de asedio)*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952. Col. “Austral”, núm. 1138. Pág. 93. Literalmente dice: “y no es para mí dudoso que compuso Quevedo sus relojes por emulación de los de Góngora”.

⁵¹ Juan e Isabel Millé y Jiménez. “Notas a las letrillas atribuibles”, en Luis de Góngora. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1956. Cuarta edic. Pág. 1138.

Para Cossío, el objetivo que puede tener un certamen de esta naturaleza es atrapar al tiempo, un trabajo —decía él— digno de los héroes que poblaron la Mitología griega. Sólo que, si nos fijamos bien, podría tratarse de una lectura muy ingeniosa pero tan sutil que ofrece un alto grado de subjetividad. Según este crítico, Quevedo se lleva la palma porque al acometer “el tema de frente, sin rebuscas de imágenes ni alegorías”, le forja “la prisión en verbal artificio del sutil, escurridizo enemigo”. Atrapa al tiempo en el reloj de sol que le habrá de contar los pasos, y lo acaba de ceñir en el reloj de campanilla que, con «rueda importuna», «muestra en el camino de la luz ardiente», «los trabajos del sol y de la luna»

y entre ocasos y auroras,
las peregrinaciones de las horas

Independientemente de que pueda ser cierta esta propuesta que concita a los poetas para que logren una hazaña digna de Heracles —a cuya corona se hace acreedor Quevedo— parece claro que Góngora se dedica más a la descripción de la inasible naturaleza del tiempo que no puede quedarse fijo ni siquiera en su retrato —“si retrato / hay de cosa tan sutil”. Y sabe que todas las prisiones son infructuosas, aun las de oro, pues de cualquier forma se escurre yéndose hasta agotar lo que había de él en esa caja mecánica que se colgaba sobre el pecho y, en su fuga, alcanzar al dardo mortal que él mismo lanzó cuando, desde el principio, se fijó la meta de huir:

PARA EL PECHO

Tal vez en paredes de oro
te vi encerrado, y allí
armado también te vi
contra el pecho en que te honro.
Siempre eres, tiempo, tesoro;
pero, dime, ¿qué aprovecha
encerrarte en caja estrecha
y envolverte en oro, pues
huyes, tiempo, y, parto, ves,
huyendo, alcanzar tu flecha?

Góngora recuerda, al final de sus reflexiones, que el terrible engaño está realmente en los humanos porque el tiempo siempre ha estado ahí mientras que los hombres sólo están de paso en el mundo:

Mas, ay, qué engañado estoy,
que vuelas, corres y ruedas;
tú eres, tiempo, el que te quedas,
y yo soy el que me voy.

Casi todos los “relojes” parecen responder a las bases establecidas previamente por los jurados de un certamen o a los propósitos de una palestra o academia, sin embargo sus objetivos raramente se dirigen a labrarle una prisión al tiempo como ha creído Cossío que ocurre entre los relojes de Góngora y los de Quevedo. Más bien, lo que a menudo suele verse en estos textos es que, en ciertas ocasiones, buscan hurtarle algún objeto (amoroso de preferencia), conminarlo para que dedique sus fuerzas a obras más dignas de su jerarquía como sucede el romance “Tiempo, que todo lo mudas” del propio Quevedo, en el cual lo pide que, por ser “venerable y cano”, se deje “de niñerías” y atienda a “grandes hechos”:

da fin a mis desventuras,
pues a presumir se atreven
que a tus días y a tus años
pueden ser inobedientes.⁵²

En otras ocasiones, los poetas buscan darle alcance, detenerlo apenas unos instantes como haría Menelao con Proteo o ganarle con argucias una carrera y otras veces simplemente perseguirlo para describir su naturaleza indomable y cerrar, luego de la derrota —puesto que el tiempo siempre gana—, la obligada lección moral. Así ocurre en el soneto de Antonio Henríquez Gó-

⁵² Nuevamente el romance reitera la idea del amor o de la pena de amor que persiste más allá de la muerte, por lo tanto, para el juego quevediano es uno de los “grandes hechos” que debe combatir el Tiempo en vez de andar matando flores, animales, seres humanos de todas las jerarquías sociales, edificios, ciudades, imperios, etc.

mez quien describe su finalidad desde el primer cuarteto y acaba dándose por vencido una vez que, asomado a las dimensiones de lo eterno, se percata de que la lucha es muy desigual y que está siguiendo a un elemento cuyos pasos podrían llevarlo al fin de su existencia:

Éste que, exhalación sin consumirse,
por los cuatro elementos se pasea,
palestra es de mi marcial pelea
y campo que no espera dividirse.

Voile siguiendo, y sigueme sin irse,
voime quedando, y por quedarse emplea
su mismo vuelo, y hallo que desea
ir y quedarse y con quedar partirse.

Mi error me dice que su raptó apruebe,
pero ¿dónde camino, si su esfera
casi lo eterno con las alas mueve?

No me atrevo a seguirle aunque quisiera,
que corre mucho y temo que me lleve
en el último fin de la carrera.

El soneto de Henríquez ha moralizado fragmentariamente una de las ideas que están en el bellissimo texto amoroso de Lope que comienza “ir y quedarse y con quedar partirse”, transcrito en el octavo verso para dar el efecto de una tenaz omnipresencia.⁵³ En el último de los tercetos se encamina hacia el final gongorino del tiempo que huye mientras los mortales nos quedamos, pero logra cerrar con un inesperado acento sobre la inmovilidad causada por el temor de seguirle los pasos al tiempo. De este modo, se confirma la derrota que sólo es inminente cuando el autor comienza la “marcial pelea” que se propuso en la palestra.

⁵³ Otra vez, la reiterada omnipresencia de la *imitatio* grecolatina. El soneto de Lope fue tan afortunado que este verso se habrá de encontrar repetidas veces en otros poemas de los Siglos de Oro. Así, por ejemplo, en el estrambote del soneto de Antonio de Solís que empieza “Amar a dos, y a entrambas con fineza...” (tema éste de la “biginia” o bigamia que también está en Quevedo: “Si de cosas diversas la memoria...”)

Ocurre con más frecuencia que los relojes se mantengan con su carácter de aviso, al margen de certámenes y juegos que los puedan trivializar. La reflexión sobre el tema estaba formulada no sólo en las numerosas ascesis que escribieron los guías espirituales de las diversas órdenes religiosas durante los siglos XVII y XVIII de manera culta, sino en los objetos cotidianos para que toda la gente, cualquiera que haya sido su estrato, contemplara la brevedad de su propia existencia. Así encontramos los relojes hasta bien entrado el siglo XVIII mezclados con elementos de corte funerario y con otros tópicos aludidos de tipo moral (el espejo, el arte del bien morir, el retrato-calavera, etc.). El caso más típico en la Nueva España por su abigarrada acumulación de temas sería el del conocido políptico de Tepozotlán que incluye algunas de las décimas de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín:⁵⁴

Relox es la vida humana (Hombre mortal,) y te avisa Que su volante vá aprisa Y muere á el dar la Campana: De Lachesis la inhumana Hoz, le sirve de puntero: Átropos es Relojero: Cloto el Compaz encamina; Y la Rueda catarina, Ya llega á el diente postrero.	De este singular Relox, con horas, medias, e instantes, Quartos, minutos no errantes, La muestra la tiene Dios. Cotejáralo su voz Soberana, Justa, y cuerda, Para que nada pierda Del tuyo á la nuestra suya, Y si por desgracia tuya, (Ay de tí!) Si no concuerda	Todo la muerte severa Arruina, tala, y destruye, Nada de sus manos huye, Porque todo es fuerza muera: O naturaleza fiera! O pensión dura! ó heredad! Relox, que en velocidad Excedes á el mismo viento; Y en el tiempo de un momento Das passo á la eternidad!
---	---	---

Los relojes perdurarán con este signo de advertencia hasta incluso el siglo XIX. Textos de mala factura como el que incluyó Manuel de Quirós y Camposagrado para conmemorar el reingreso de la Compañía de Jesús en la Nueva España (1816)⁵⁵, manifiestan ya una pesada carga de anacronismo; el

⁵⁴ *Relox en modo de despertador, para el alma dormida en la culpa, señalándole las doce horas de su ser, para el arreglamiento a la perfección, en vista del poder inmenso de Dios: su naturaleza divina, y humana, su soberanía, y nuestra miseria...* México, Cristóbal de Zúñiga y Ontiveros, 1761.

⁵⁵ *Colección de varias poecias alucibas a la restauración de la sagrada compañía de Jesus, por la piedad del Carolico, y venigno Rey de las Españas el Señor Dn Fernando Sepmo. (que Dios N. S. guarde:) comp. por D. Manuel de Quirós y Campo Sagrado, año de 1816.* Ms.

mensaje directo de los textos y los elementos populares que dirigen el juego visual de los *Carmina figurata* en el caso de textos como éste, son el síntoma obvio de que el género se había agotado completamente por esos años y de que se había vuelto una moneda corriente que ya nadie valoraba.

1ª hora	ESTE despertador que vigilante
2ª "	RELOX se ve que el tiempo te apresura
3ª "	Declarando que toda la hermosura
4ª "	NUESTRA será ceniza en un instante
5ª "	BREVE le acaba el esplendor brillante
6ª "	VIDA que el hombre eternizar procura
7ª "	ARREGLada a una hedionda sepultura
8ª "	DE toda corrupción bien abundante
9ª "	LOS deleites mundanos dan la herida
10ª "	HOMBRES en toda clase de inquietudes
11ª "	LAS pasiones aparta en tu partida
12ª "	VIRTUDES acopiando en amplitudes
	<i>Este reloj de nuestra breve vida</i>
	<i>Arregla de los hombres las virtudes</i>

En este reloj los dos últimos versos representan la inscripción de la meridiana. Las palabras de éstos (señaladas con versales y versalitas) también sirven para componer la palabra inicial de cada uno de los doce versos restantes del texto que simulaban los "pasos" de las manecillas, es decir las horas de un reloj. Es un ejemplo de poesía figurativa que, utilizada por los antiguos poetas alejandrinos, fue revivida y ampliamente cultivada en los certámenes literarios del siglo XVII; en realidad el lector componía este soneto luego de contemplar la imagen de un reloj y seguir las instrucciones que se daban al margen. También para esta época el tipo de juego visual a que conminaba el texto se había agotado tanto como los contenidos a los cuales aludía. Seguramente encontró muy poco eco, aun entre los lectores más piadosos que verían en este pretendido poema la reminiscencia de una

costumbre que se estaba yendo con los españoles y con los nuevos tiempos que anunciaba la ya larga guerra de independencia.

6. Los relojes “del fuego y la ceniza”

SIN DUDA ALGUNA, para la mentalidad barroca, uno de los más inquietantes objetos que midieron el tiempo fue el velón. Es decir, la vela compacta que a más de iluminar, si estaba marcada, con su desgaste medía el tiempo simulando lo que podríamos llamar un reloj de fuego. Después fue sustituido en el oficio de contar las horas y dar luz por el candil de aceite, más barato que la cera y cuya protección lo dejaba menos sujeto a los vaivenes del viento que podían influir en el consumo del combustible. Era una metáfora de la vida humana que se quemaba tan rápidamente como la vela con su llama y que estaba siempre al borde del fin. Así conceptualizaron la vida de los hombres sonetos del siglo XVII como el de Francisco de la Torre Sevil⁵⁶ que contemplativamente se sitúa ante *una vela ardiendo* y emplea las unisonancias con una moderación que no le habría reprochado Gracián, aunque tampoco lo habría antologado:

Vela que en golfos de esplendor navegas
por candores lucidos extendida,
hasta desvanecer, desvanecida,
y ciega por lucir, hasta que ciegas,

si serena luz hay, presto te anegas;
si corre tempestad, vas sumergida;
huyes con breve soplo de tu vida
y con serena calma a tu fin llegas.

Tan sin memoria viene tu occidente,

⁵⁶No hay que confundir a este Francisco de la Torre con el poeta exhumado por Quevedo e impropriamente llamado “Bachiller” —a raíz de la alusión de Boscán a un homónimo— y del cual prácticamente no sabemos nada.

que aun de breves cenizas breve copia,
 noticia no dará de lo luciente.

Humo será tu fin, pira no impropia;
 dejarás sombra en todo, y solamente
 no dejarás la sombra de ti propia.

Sobre este mismo tópico escribió sus relojes don Luis de Sandoval Zapata. Emulando los muchos sonetos de reloj que andaban regados entre los papales de los autores novohispanos, sus poemas ya no avisan ni advierten algo de todos sabido, más bien reiteran en un alquitarado estilo barroco y conscientemente literario que el tiempo no para de fugarse, que la vida se va y que es necesario desengañarse en cada punto (o en cada instante) de los supuestos encantos ofrecidos por el mundo. Los tres sonetos están hechos con los elementos primigenios que son característicos de la imaginación poética sandovaliana: el fuego y el viento. El entrelazamiento que hay en la repetición de sus temas, hace pensar que están concebidos como tres ruedas dentadas que se dieran impulso mutuamente para mantenerse girando. En el primero se acentúa el paso veloz del tiempo a través del contraste de imágenes. La "privación" contra el "movimiento" en los "cadáveres invisibles de viento" que transcurren brillando en el reloj ardiente sólo para prolongar la agonía de la vida, la experiencia que, entre más larga, a más desengaños asiste:

que haber vivido más es haber visto
 mayores desengaños por más suertes.

En el segundo reloj se hace presente "que es nada todo el aparato vano" con la retórica muda de la flama ("Demóstenes de luz") que en el primero de los textos había definido el ser cadavérico de los instantes. Y se repite la imagen de la inmovilidad aparente en un objeto ígneo que, como el mentido toro gongorino de la primera *Soledad* que es mitad sol, "ventilado de un impulso pace" no ya estrellas en el cielo sino la vida y la muerte en el aire que res-

pira. Para concatenar al final esta idea con la irrevocable dialéctica que le era cara a Sandoval Zapata: el aire que enciende la llama y por tanto otorga la vida, como una curiosa paradoja también da la muerte:

El soplo que antes te encendió te apaga;
aquella diligencia con que naces
influye en el estrago con que expiras.

El tercer soneto alumbra la conciencia del “ser” que sólo “parece” inmóvil porque se extiende en el tiempo, pero en realidad vuela con la misma velocidad que se consume. La metafórica avezuela líquida formada con el aceite del “velón” —mariposa de fuego que podría dar muchas páginas bachelardianas—, le ayuda al poeta a transformar otra imagen traída de la *Soledad* gongorina. No se mira arder una robusta encina (verso 89) impunemente como lo haría el Ganimedes peregrino de Góngora; en la Nueva España se moralizan las escenas más cotidianas. El fototropismo que padece la escarmentada mariposa es un acto de conciencia, de humanidad que acepta su naturaleza efímera y vive y muere de conformidad con ella:

Cuanto más vive, más morir anhela,
mariposa en pavesas abrasada,
va invocando con cada llamarada
a la tiniebla que sus luces hiela.
Alumbra en esa mano, mariposa,
las horas de tus números inciertas,
cambia la luz en pálidas cenizas.
Juzgo es la vida llama numerosa;
te empiezas a abrasar cuando despiertas,
te acabas de abrasar cuando agonizas.

Como puede verse, los números de Sandoval Zapata no buscan encerrar el tiempo en una celda como los de Góngora y Quevedo, ni perseguirlo, ni fijarlo en un retrato, describirlo o arrebatarse un objeto, sus esfuerzos no van encaminados a igualar las hazañas de Hércules, Teseo o Pírotoos —anacrónicas para los días estables de la sociedad novohispana— sólo pretenden enseñar la virtud de morir bien. Sus versos son humanos porque sin heroís-

mos o jactancias de palestra literaria recuperan la dignidad del hombre. Su fama póstuma, la que ha llegado hasta nosotros con sus escasos versos, proclama a un frecuentador del fuego y la ceniza; un gran poeta que, en el dominio de su arte, aprendió las míticas facultades de la salamandra y el Fénix.

III. Muerte

1. Los sonetos funerarios de Sandoval Zapata

EN EL ESTUDIO pionero de la revista *Ábside* donde Alfonso Méndez Plancarte diera a conocer el manuscrito de los veintinueve sonetos de don Luis de Sandoval Zapata, dejó señalada la fuente probable de un extraordinario soneto fúnebre que el novohispano dedicó a una actriz.¹ Todo parece indicar, por el gran parecido que hay entre ambos sonetos que, efectivamente, Sandoval Zapata tuvo como modelo el soneto que Lope de Vega dedicó en 1613 a la hermosa actriz analfabeta Micaela de Luján —conocida con los nombres poéticos de “Celia” o “Camila Lucinda”.² Este señalamiento está muy lejos de empañar la imagen del criollo mexicano. Especialmente si los hacemos protagonistas de un certamen poético, a manera de los que solían celebrarse en los siglos XVI y XVII. Comparando a los autores, llegaremos a la misma conclusión que Méndez Plancarte: “triunfa alguna vez emulando a Lope”. Puede que haya superado a su modelo por la contundencia puesto que esta impresión queda después de leer la figura retórica del final. Es un remate estupendo y claro para los versos de un poeta a todas luces conceptista

¹ Véase Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos...*, pág. XXV.

² El dato de su analfabetismo alude a un chiste que entienden muy bien los conocedores de Lope. Al frente de *El peregrino en su patria*, el Fénix puso el soneto laudatorio que empieza “Mientras a un dulce epitalamio tiempo...” y se lo atribuyó a la “bachillera” Camila Lucinda. Las burlas de sus detractores no se hicieron esperar. La actriz debió haber muerto en 1607, cuando nació el pequeño Lope, año en que la “M” inicial que precedía la firma del poeta desapareció sin dejar mayor explicación en la correspondencia de Lope. Sin embargo el erudito Joaquín de Entrambasaguas dice, sin señalar sus fuentes, que la actriz murió en 1613, es decir, en el mismo año que la segunda mujer de Lope, Juana de Guardo. El soneto es de 1616. Cfr. Joaquín de Entrambasaguas “Góngora y Lope en la coyuntura del Renacimiento y del Barroco”, en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Editora Nacional, 1975. Pág. 39.

aunque también gongorino en “las audacias metafóricas”. Los concedores de la poesía sandovaliana pueden encontrar en este soneto la característica literaria más encomiable del novohispano: la obstinada voluntad de transformar su referencia de origen, de reducirla encerrándola en el ámbito estrecho de un solo tema para concentrarlo y reiterarlo en metáforas de intensidad creciente hasta la resolución final, a veces sorpresiva, como ocurre en este soneto de la cómica difunta. Al igual que sucede siempre con los grandes poemas —capaces de concentrar en sí mismos todo el universo de significados que puede conferirles una época— en este texto se ofrecen enormes posibilidades para estudiar la presencia de un género nutrido de tópicos que han sido fundamentales en la poesía española de los Siglos de Oro. El poema dedicado a la actriz muerta es el más “brillante” de los sonetos que se encuentran en el manuscrito 1600 (antes 13-2-6) de la Biblioteca Nacional de México, de donde procede casi toda la obra profana que conocemos de este poeta. Con él se ilustra perfectamente la poética del barroco que se practicó en la Nueva España durante el siglo XVII, y representa de manera admirable, tal vez como ningún otro soneto del género, una variante “original” del tópico sobre la “muerte vencida” que constituye la medula de la elegía funeral y que tanto gustó a la poesía española de los Siglos de Oro.³

³ Eduardo Camacho Guizado en su libro *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969 argumenta sobre la abundancia de este género en el siglo XVII y recuerda la clasificación de Pfandl para estudiar el género. Véanse las págs. 155-156. Por otro lado, el poema aparece dentro del apartado de “humorismo” en la enorme antología del soneto mexicano que hicieron Salvador Novo y David N. Arce. Es obvio que se trata, como sucede en muchos otros de los casos citados en este libro, de un error en la lectura. Si es que consideraron como un rasgo humorístico el hecho de que la Muerte personificada se haya visto confundida, sería una interpretación grosera de los últimos versos del soneto. Si se basaron en el título (“A una cómica difunta”), el error es más grave porque confirma el descuido de la selección, la palabra cómica no tenía el sentido que le damos hoy. Ni siquiera se tomaron la molestia de indagar bien las fechas “probables” de nacimiento y muerte del poeta que ya para entonces eran conocidas gracias a los estudios de Méndez Plancarte. Véase Salvador Novo.

Es, además, una muestra estupenda de las "cenizas" que nos dejó el tiempo de la obra de Sandoval Zapata.⁴ El soneto lleva por título *A una cómica difunta* y, en el citado manuscrito de los veintinueve sonetos, está en el octavo lugar:

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

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

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

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

No es la única muestra de poesía funeraria que dejó Sandoval Zapata. Tenemos el soneto y las dos décimas dedicados al arzobispo Feliciano de Vega que se imprimieron alrededor del año 1642 en la relación de las exequias. También está el soneto a la muerte del príncipe don Baltasar Carlos que aparece en el manuscrito de los veintinueve sonetos con el número diecisiete. Igualmente tenemos, en este mismo manuscrito, el soneto que lleva por título *A una hermosa difunta* y que está dedicado a una mujer de nombre Isabel. Quizá se refiera a doña Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV, y

Afil y un sonetos mexicanos. México, Porrúa, 1963. (Col. "Sepan cuantos...", núm. 18). Págs. 199 y 241.

⁴ "No han quedado de su ingenio y de su pluma más que las cenizas de algunos poemas; pero merece renacer de ellas, para que se eternice en la fama, Fénix inmortal de América." Son las palabras que, en 1688, a diecisiete años de haber muerto Sandoval, el padre Florencia decía en el prólogo a la edición de un soneto dedicado a la Virgen de Guadalupe y que cita Méndez Plancarte en la nota mencionada de *Ábside* y en los *Poetas novohispanos*, pág. LV.

éste sea el soneto con que participó Sandoval en alguno de los varios tómulos que se hicieron en el México de 1645 con este motivo.

A pesar de un evidente error del copista en la repetición del segundo y tercer versos, ninguna de las otras piezas es tan emotiva e impresionante como el soneto a la cómica difunta. Antes de estudiar las características del poema a la actriz, convendría hacer un breve recorrido por los principales sonetos de la lengua española que conformaron el subgénero que podríamos denominar la “elegía funeral”.

2. El origen convencional de los sonetos fúnebres en la lengua española

COMO CASI TODOS los subgéneros poéticos que se inauguran en el Renacimiento español con el soneto petrarquista —y con el llamado “soneto clásico”⁵—, el modelo para el soneto funerario suele remontarse a una fuente garcilasiana: *¡Oh hado secutivo en mis dolores...* Valiéndose de su naturaleza mimética (de “camaleón” —diría Francisco de Cascales⁶—) basada en la capacidad para recibir cualquier materia —que señalaba también Boscán⁷—

⁵ *Tablas poéticas*. Barcelona, Madrid, 1975. Pág. 415. La obra se editó en Murcia (1617), merced a Saavedra Fajardo, trece años después de que el autor acabó su redacción. Por este motivo se considera un texto anacrónico (no incluía las innovaciones del *Pollfemo* y las *Soleidades* gongorinas) y un resumen tardío de las poéticas del siglo XVI. Véase Antonio Vilanova, “Preceptistas del siglo XVI. La poética aristotélica del barroco”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* [dir. por Guillermo Díaz Plaja], Vol. III. Barcelona, Vergara, 1953. Págs. 621-633. También está citado el fragmento de Cascales sobre el soneto por Elías L. Rivers, “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XL, núm. 1. México, El Colegio de México, 1992. Págs. 252-253.

⁷ “Porque en él vemos, dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia: o grave, o sutil, o dificultosa, o fácil, y allí mismo para ayuntarle con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados.” Véase la *Carta-prólogo* de Boscán a la duquesa de Soma. Hay muchas ediciones; tal vez la más accesible es la que está en Porrua, Col. “Sepan cuantos...”, núm. 425, México, 1984, transcrita por Dámaso Alonso en su prólogo a las *Poesías completas* de Garcilaso y Boscán, págs. X-XIV.

y en la ductilidad del endecasílabo, el molde fijo de las 154 sílabas agrupadas en dos cuartetos y dos tercetos⁸ con sus rimas características, quizás por su brevedad superó en la preferencia de los poetas a otro tipo de composiciones de mayor prestigio, antigüedad o extensión como las *décimas*, las *églogas* (parcialmente empleadas para el caso), los *romances* y, sobre todo, las composiciones en tercetos endecasílabos (como la *epístola* o como una de las formas españolas de la *elegía*) que en principio parecían más adecuadas para expresar el dolor por los muertos. Por lo menos así lo recomendaban algunas preceptivas de finales del siglo XVI como la de López Pinciano y la de Sánchez de Lima⁹ que intentaron fijar en los tercetos “a la italiana” las formas modernas en que se deberían vaciar los dísticos elegíacos de los antiguos grecolatinos.¹⁰

Desde un punto de vista más práctico se puede decir que el endecasílabo español tiene muchas posibilidades acentuales y debido a ellas consigue esta ductilidad.

⁸ Según Elías L. Rivers esta estructura es una posible reminiscencia de la elegía grecorromana que consta de dísticos con versos desiguales o “cojos”—como le diría Góngora a Quevedo aludiendo a su defecto en los pies: “Anacreonte español, no hay quien os tope, / que no diga con mucha cortesía, / que ya que «vuestrós pies son de elegía» / que vuestras suavidades son de arropo.” [El entrecomillado del tercer verso es nuestro]. Para esta observación del origen del soneto véase el estupendo “Estudio introductorio” de Rivers a *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 1994. (Col. “Nuestros clásicos” núm. 7). Págs. 5-17.

⁹ Véase Eduardo Camacho Guizado. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969. (Biblioteca Románica Hispánica. Col. II. “Estudios y Ensayos” núm. 130). P. 15. Ahí se señalan las ediciones más asequibles de cada una de las poéticas así como las páginas donde se hacen los comentarios respecto a las elegías. Para un comentario pormenorizado sobre cada una de las poéticas, véase el trabajo citado de Antonio Vilanova. Por otra parte, cabe destacar la enorme tardanza de las poéticas españolas que introdujeron el arte de los versos a la manera italiana. Fue hasta 1580 que apareció la primera *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima —una obra de poca difusión en su tiempo— donde se incorporaron las innovaciones de los poetas italianizantes. Para más información sobre este aspecto véase Antonio Vilanova, *Ob. cit.*, págs. 585-594.

¹⁰ Es importante recordar que en la poesía grecolatina había una forma muy precisa para la *éleeyia*: eran estrofas de dos versos, un hexámetro dactílico y un pentámetro, también dactílico, hecho a base de dos semihexametros incompletos (es decir, casi dos medios hexámetros). Como en el siguiente esquema donde se marca con una “l” la sílaba larga y con una “u” la corta:

luu | luu | luu | luu | luu | lu hexámetro dactílico

Con este *Soneto XXV* no sucedió lo que con otros sonetos del Toledano que se volvieron modelos obligatorios en su tema y hasta trillados comienzos para otros subgéneros en sus primeros versos: *Hermosas ninfas que en río metidas* (XI), *A Dafne ya los brazos le crecían* (XIII), *Pasando el mar Leandro el animoso* (XXIX), y especialmente la palinodia *Cuando me paro a contemplar mi estado* (I)¹¹ y *En tanto que de rosa y azucena* (XXIII).¹² Es más, con respecto a la elegía mortuoria, Garcilaso de la Vega dejó muestras de mayor evidencia y desde luego fama en el Soneto X (*¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas...*)¹³, en el Soneto XVI (*No las francesas armas odiosas*

luu | luu | l | | | luu | luu | u pentámetro dactílico o dos semihexámetros incompletos

El primer verso tenía una cesura de posición variable y el segundo —sobre todo en la poesía latina que convirtió la elegía en el “género nacional”— era fijo. Esta característica le dio grandes posibilidades sonoras que no pudieron traducirse al español.

¹¹ Es todo un tópico que viene desde el Petrarca del soneto CCXCVIII (*Quando io mi volgo in dietro a mirar gli anni*) y se prolonga hasta el siglo XVII, lo mismo a lo divino (*Cuando me vuelvo atrás a ver los años* en Quevedo o en Lope (*Cuando me paro a contemplar mi estado*), que a lo grave (*Cuando reparo y miro lo que he andado* (Gonzalo de Córdoba, tercer duque de Sessa) o a lo burlesco (*Cuando tu madre te parió cornudo* o *Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los cuernos que en la frente veo*); tuvo tanto éxito que se halla igualmente en Cervantes (*Cuando Preciosa el andarete toca*, conio en fray Luis de León (?) *Cuando me paro a contemplar mi vida* como en los autores que enderezaron a lo divino a Garcilaso, como Sebastián de Córdoba, 1575 (Madrid, Castalia, 1972), y en alguno de los centones de Juan de Andosilla Larramendi (1628). Son incontables las veces que se usó este comienzo para tratar los más diversos asuntos y no solamente las “retractaciones”. Véase Edward Glaser “«Cuando me paro a contemplar mi estado»: trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett*”, en *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1957. Págs. 59-95.

¹² Este soneto es el antecedente en el renacimiento español del tópico de origen clásico comúnmente denominado *Carpe diem...* y a veces *Collige Virgo rosas...*

¹³ Llegó a ser tan popular este soneto que don Quijote lo recuerda en un contexto paródico despojado por completo de su sentido fúnebre. Después de los dos primeros versos dice *¡Oh tobosescas tinajas que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!* (II, 18). De ser cierta la vinculación de este soneto a los versos 352 y ss. de la *Égloga I* (“Tengo una parte aquí de tus cabellos, / Elisa, envueltos en un blanco paño, / que nunca de mi seno se me apartan...”) no podríamos estar frente a una anticipación del barroco morboso inventado por los románticos porque, otra vez, el arte de Garcilaso es de una pureza casi “modernista”: ya señalaron tanto el Brocense como Herrera que la fuente para esta parte de la égloga son dos tercetos —traducidos casi literalmente— de la *Arcadia* de Sannazaro (véase la *Égloga VII*, versos 313-318). Véase también *infra* nota 22.

—dedicado a su hermano Hernando de Guzmán y escrito en forma de *epitafio*¹⁴—), y en una parte de la *Égloga I* cuando, a través del pastor Nemoroso, *alter Ego* de Garcilaso —o de Boscán según El Brocense o del “El Gordo” Fonseca según Herrera— se lamenta la muerte de Isabel Freyre a partir del verso 259:

¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!

incluso es más conocida y citada la égloga por su evocación del tópico *Ubi sunt* (versos 267 y ss.), considerado propio de los poemas que se ocupan de la muerte a partir de las famosas coplas de Jorge Manrique.¹⁵ Desde luego que, ya puestos en estas minucias, la *Égloga III* del Toledano también contiene ecos —y mucho más elaborados desde el punto de vista artístico— de este sentimiento de duelo funeral (versos 225 y ss.):

Todas, con el cabello desparcido,
lloraban una ninfa delicada
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,

¹⁴ La muerte de este personaje ocurrió en 1528 pero la composición del soneto muy probablemente data de la “obligada” estancia de Garcilaso en Nápoles entre 1533 y 1536 —aquí llama a esta ciudad con el nombre poético de Parténope, aludiendo a la antigua ciudad fundada por los griegos de Cumas alrededor del año 600 a. de C. que, para entonces, se encontraba en los alrededores de Nápoles. Véase Lapesa, *Ob. cit.* En lo que respecta a “la forma de epitafio”, esto sólo quiere decir que imita a las inscripciones de las losas con que se cubren los sepulcros y que inician pidiéndole al caminante que detenga sus pasos y lea: “Éste que yace aquí... fue...” etc. O bien en 1ª persona: “Yo en vida fui...”; etc. Casi siempre este tipo de composiciones tienen como objetivo hacer que la fama del difunto perdure en la memoria de los hombres, sin embargo, en los siglos XVII y XVIII, este objetivo pasó a un plano secundario porque tanto los epitafios como otro tipo de composiciones se utilizaron para ilustrar escarmientos, invitar a la reflexión, en fin, hablar de lo que genéricamente llamamos “descengaño”.

¹⁵ Después de dejar atrás en su discurso mnemo-histórico a los troyanos, Jorge Manrique se pregunta por el rey don Juan, por los Infantes de Aragón, ¿que se hicieron? ¿que fue de tanto galán, de tanta invención, de tanto esplendor? ¿Dónde está todo eso? se pregunta para dar vida al conocido tópico.

estaba entre las hierbas degollada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.

en ella adiciona la relación poética de los amores neoplatónicos de Garcilaso¹⁶ —aquí sí es, claramente, Nemoroso— con Isabel Freyre aludida en el anagrama de Elisa, situando a la pareja ordenadamente entre otros grandes amores trágicos de una mitológica Historia que entonces se suponía verdadera (Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis) para lograr de modo admirable la automitificación junto a estas figuras legendarias. Contiene además un universo literario completo —naturalmente pastoril— para llorar la muerte de la amada; un *locus pleno*, casi autárquico, que no se olvida de los detalles, ni siquiera de consignar el epitafio escrito por una diosa silvestre “en la corteza de un álamo” para mayor verismo funerario y prosopopeya en el duelo:

«Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama “Elisa”; “Elisa” a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fio.»¹⁷

¹⁶ Estoy ignorando deliberadamente los problemas históricos que plantea la “ninfa degollada” que se ha identificado —además de con Isabel Freyre— con la ya para estos años legendaria heroína portuguesa Inés de Castro. Ningún crítico ha negado, sin embargo, que exista una alusión directa a Isabel Freyre. Sobre este problema puede verse el trabajo de Alberto Porqueras “La ninfa degollada de Garcilaso”, en *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1972. Págs. 128-148.

¹⁷ Hay aquí todo un ejemplo de espejos que en la literatura: el narrador “saliéndose” del texto para aludir a su Ego real (el autor) y conformar una historia paralela. El juego es tan antiguo, que se puede remontar hasta *La Odisea* de Homero, cuando éste —o quien fuera el ciego autor de la “primitiva” (sin interpolaciones) obra— se retrata en el aheda ciego que canta la historia de Ulises en el palacio de Alcinoos, rey de los feacios. El *Quijote* también contiene numerosos ejemplos de este recurso, en los más variados niveles, lo cual es testimonio de una dilatada tradición literaria. Pero el tópico en esta égloga garcilasiana debería afiliarse más a la *éfrasis* y por ende al “arte gemela” de la literatura, es decir a la pintura. Porque cada una de las ninfas tanto *artificio muestra en lo que pinta/ y teje cada ninfa en su labrado/ cuanto mostraron en sus tablas antes/ el celebrado Apeles y Timantes*. Como prácticamente no te-

Y todavía es más manifiesto el propósito elegíaco de Garcilaso de la Vega —aunque cuestionablemente ligado a un compromiso social— en su *Elegía I* que fue enviada “*Al duque de Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo*”, su hermano menor.

Para salvar pues este rezago del soneto *¡Oh hado secutivo en mis dolores...* con relación a la fama de los otros poemas garcilasianos que se muestran incuestionables en la formación de sus respectivos subgéneros, podría utilizarse el casillero que Camacho Guizado ha construido para separar los poemas escritos “por compromiso” de los que aparentemente fueron motivados por un sentimiento personal: la “elegía privada o íntima”.¹⁸ Con este

nemos ejemplos de la pintura antigua, sólo podemos remontar el tópico hasta uno de los van Eyck: *El matrimonio de los Arnolfini* (1434), donde el autor del cuadro puso su nombre y se retrató como testigo de la boda en el pequeño espejo convexo que hay en el fondo de la casa. El ejemplo típico de este juego sería después *Las Meninas* de Velázquez. Por otra parte, el recurso de escribir en los árboles —tan caro a la poesía bucólica— que algunos críticos atribuyen en Garcilaso a la influencia de Ariosto (por el *Orlando*) debe remontarse hasta el mismísimo creador del género —el siciliano Teócrito (entre el 300 y el 260 a. C.)— y considerarse parte integral de las costumbres literarias pastoriles. Aparece tan regularmente, que ya en autores tardíos se emplea con fines políticos, por ejemplo el conocido caso de la primera égloga del latino Tito Calpurnio Sículo (cuyas fechas se ignoran y sólo se supo que pudo haber vivido en la época de Nerón o bien en la de Probo), los pastores Ornito y Coridón encuentran en la corteza de un árbol la profecía de una nueva edad dorada gracias a un joven que gobernará pronto el imperio y que muy probablemente sea un semivelado elogio para Nerón.

Habría que deslindar en la escritura de los árboles por lo menos dos vertientes: una en que la inscripción por sí misma tiene un sentido autónomo y es *per se* una unidad, aun cuando esté vinculada a la obra que la contiene; y otra, en que la inscripción es apenas una “empresa” cuyo sentido depende de la obra donde está inserta. Sin duda bajo el influjo de esta *Égloga III* de Garcilaso, Lope escribió su soneto *Yo pagaré con lágrimas la risa* que contiene una “divisa” o alusión familiar: «Hasta la muerte» y que estaría dentro de la segunda vertiente que hemos marcado. Para ver la influencia de Ariosto en las inscripciones, véase V. R. W. Lcc. *Names on Trees: Ariosto into Art*. Princeton, University Press, 1977.

¹⁸ *Ob. cit.*, pág. 131. El autor no dice que este soneto de Garcilaso sea el prototipo de los sonetos funerarios que se escribirían más tarde; es más bien una costumbre de la crítica encontrar en Garcilaso los tópicos que tratan los poetas renacentistas —igualmente se podrían remitir al Boscán que lamenta la muerte de Garcilaso aunque rara vez lo hacen. El trabajo de Camacho Guizado se extiende a todos los géneros poéticos y a casi toda la poesía española. Además, con *elegía* no entiende Camacho un género de la poesía propiamente, sino que emplea el término en su sentido lato. Por ello no es conveniente discutir demasiado su “etiqueta”; se trata de un término provisional en tanto que le permite distinguir entre los

apartado, el soneto de Garcilaso se acomoda perfectamente como antecesor —aun cuando no lo sea de manera directa— de los sonetos de corte funerario que se escribirían más tarde, tanto en el primero como en el segundo de los Siglos de Oro españoles. En Camacho Guizado los adjetivos “privado” e “íntimo” se refieren a la descripción del sentimiento provocado por la muerte de una dama generalmente e incluyen tanto a los sonetos como a otros géneros poéticos. Están orientados al carácter subjetivo de estas manifestaciones textuales (líricos en cierto sentido) y contrapuestos a la mayoría de los poemas funerales de la Edad Media cuya índole dominante era de corte épico o heroico. No vale la pena discutir la relatividad de los términos “privado” e “íntimo”; tal como entendemos hoy las dos palabras, estos aspectos de la vida cotidiana no existían en aquella época y, en todo caso, de aceptarlos como clasificadores de contenido, resultan muy inapropiados puesto que los sentimientos del soneto lamentando la muerte de Isabel Freyre son tan privados como por ejemplo los que inspiran al soneto-epitafio motivado por la muerte de don Fernando de Guzmán (hermano menor de Garcilaso) o los que inspiran a la elegía por la muerte de don Bernardino de Toledo, hermano menor del duque de Alba; poemas estos dos últimos que supuestamente estarían fuera de la elegía privada por sus tonalidades morales y heroicas.¹⁹ Sin embargo es mucho más posible la *autenticidad* y el *lirismo* en estos dos casos, debido a los nexos familiares y a los sentimientos personales que ligaban a Garcilaso con la casa del tercer duque de Alba (1508-1582) —que, por otro lado, también ligaban a Boscán— e inclusive

poemas “de interés para la colectividad”, con carácter predominantemente épico y los que se asocian con los aspectos individuales de la existencia, como el amor, y tienen una orientación lírica o subjetiva. Cfr. Camacho Guizado, *Ob. cit.*

¹⁹ Véase Camacho Guizado, *Ob. cit.*, págs. 131-137.

hay más posibilidades de auténtico sentimentalismo al evocar la memoria de su hermano “muerto de pestilencia” en plena campaña, cuando los franceses sitiaban Nápoles en 1528, que las motivaciones sentimentales ofrecidas por el recuerdo también poético —en gran medida “manierista” o literario (a través de Sannazaro)— del soneto que lamenta la muerte de Isabel Freyre. Es más, puede ser que el origen probable de este texto esté finalmente inspirado en un hecho histórico: el supuesto “descubrimiento” de la tumba de Laura —la amada de Petrarca— y la sonada visita a su sepulcro que hizo en 1533 Francisco I de Francia, gran mecenas y protector de las artes, de donde salió el poema *En petit lieu compris, vous pouvez voir...*²⁰ De cualquier manera ninguno de los textos es —ni puede serlo— sentimiento puro. La *Elegía I (Aunque este grave caso haya tocado)* enviada al Duque constituye uno de los trabajos poéticos más elaborados que haya escrito Garcilaso: es traducción, “aunque acrecentada mucho y variada hermosamente” —dice Herrera—, de otra elegía escrita por el humanista y médico italiano Jerónimo Fracastorio²¹ (dedicada a Juan Batista de la Torre Veronés en la muerte de su hermano); es en parte también la traducción de una elegía latina anónima, *Consolatio ad Liviam Augustam...* (con frecuencia atribuida a Ovidio)

²⁰ Dado el voluntario alejamiento de Garcilaso para establecer la comparación de Isabel con Laura —como sí harían, en cambio, otros poetas españoles de las primera y segunda generación petrarquista— es difícil probar que el soneto XXV sea un eco de aquel acontecimiento (Véase sobre este punto Antonio Prieto. *La poesía española del siglo XVI, Vol. I “Andáis tras mis escritos”*. Madrid, Cátedra, 1984. Col. “Crítica y estudios literarios”, s. n., P. 57). Sin embargo, de haber ocurrido así y de ser el soneto en cuestión un eco inmediato de aquellos hechos, puede ser ésta una explicación en favor de la cronología establecida por Keniston para el poema (abril de 1533, cuando Isabel Freyre aún vivía) y de la postura estrictamente literaria de Garcilaso. Blecua cree que el soneto debe situarse entre agosto y septiembre de 1534, cuando el Toledano hizo un viaje rápido a España y visitó la tumba de la dama portuguesa. De cualquier modo, no es desechable la hipótesis de que Garcilaso conoció y tuvo en cuenta el descubrimiento de aquella tumba en Aviñón.

²¹ Nombre castellanizado de Girolamo Fracastoro (1478-1553), personaje muy conocido en Europa, entre otras distinciones que tuvo en vida fue la de médico del Concilio de Trento.

y, finalmente, contiene ecos muy claros de la elegía que Bernardo Tasso dedicó a Bernardino Rota por la muerte de un hermano. Al cabo, como puede verse, en el arte purista del “Príncipe de los poetas castellanos” todo resulta más literatura que sociología o biografía y por lo tanto, ni los versos elegiacos consolando al duque de Alba ni el *Soneto XXV*, paradigma de la elegía íntima para Camacho Guizado, situados según se cree en los dos extremos —el del compromiso social y el de la privacidad— están más cercanos a la vida privada del Poeta de lo que podríamos descubrir; y hasta puede que el soneto *¡Oh hado secutivo en mis dolores...* tenga menos elementos de los que nos gustaría hallar —por temperamento romántico— en la historia amorosa de Garcilaso e Isabel Freyre. Para no confundir, pues, entre nuestras concepciones de “privacidad” y la poética renacentista basada en la imitación de modelos italianos y clásicos, será mejor que acudamos a otros métodos de reticulación literaria precisando la división introducida por Camacho Guizado y dejando en el centro del tema mortuorio al soneto “inaugural” de Garcilaso aun cuando no tenga la fama de los otros poemas ni parezca haber dejado un gran eco entre los autores de los Siglos de Oro.

3. Una posible clasificación temática y formal

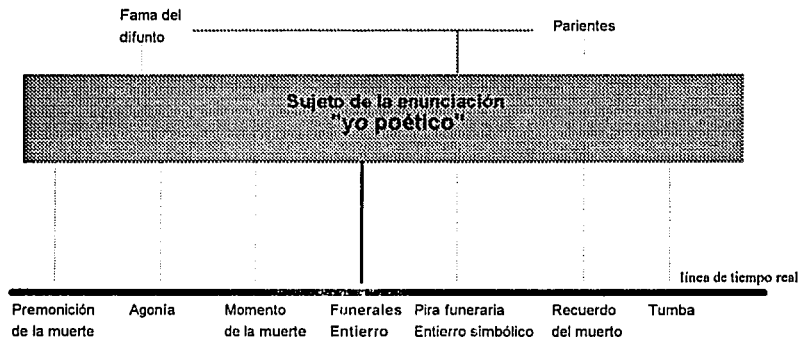
ESTÁ CLARO QUE habida la carta de naturalización que dieron Boscán y Garcilaso al soneto, todos los temas de sus textos eran prácticamente fundacionales. Traídos de la poesía cortesana y cancioneril, o importados de los italianos y los latinos, los temas se remozaban al vaciarlos en las nuevas formas. Los retos consistían en igualar un tono que no habían logrado los que versificaron antes “al itálico modo” y conseguir el efecto de sentido preciso condensando una expresión. No fue sencillo aclimatar el endecasi-

labo, dar nueva vida a cada asunto y mucho menos lo fue conseguir versos tan maravillosos como los que a menudo logró el Toledano. Por eso su corta obra poética tuvo esas largas cadenas de imitadores devotos y a veces burlescos. Y por eso también se suelen remontar los antecedentes de cualquier texto a esa poesía de los orígenes italianizantes. De ahí que el lejano principio del soneto de Luis de Sandoval Zapata dedicado a la “cómica” difunta pueda estar en el *Soneto XXV* de Garcilaso y de ahí, también, la necesidad de encontrar una tipología para este soneto garcilasiano y sus secuelas, así como de los sonetos funerarios que independiente o marginalmente se escribieron después en la poesía española. Siguiendo los modelos poéticos del siglo XV sobre la muerte de algún personaje importante, por ejemplo, la *Defunción del noble caballero García Laso de la Vega* (homónimo de nuestro poeta) narrada en octavas por Gómez Manrique, donde se van siguiendo diversos momentos del homenaje (presentación, pregunta del autor por el muerto, identificación del difunto, la admiración, las “obsequias”, el mensajero que notificó a la viuda sobre la muerte de su esposo, las amonestaciones, la consolación, el llanto, etc.), podría darse una posible dirección a nuestra búsqueda tratando de precisar las *deixis* de tiempo y de lugar que rigen a los enunciados de los textos que se ocupan de la muerte. Estos elementos eran muy importantes en los Siglos de Oro para identificar los géneros de los poemas. Recordemos por ejemplo que Góngora agrupó sus sonetos —en el manuscrito Chacón²²— de acuerdo con el asunto que trataba en cada uno. Así pues, el contenido del soneto *¡Oh hado secutivo en mis dolores...* evoca

²² Para darse una idea aproximada de la forma en que estaba ordenado el manuscrito que Góngora nunca lograría imprimir, véase la edición de las *Obras Completas* hecha por los hermanos Millé. Aunque los poemas tienen un orden cronológico en esta edición hay las indicaciones necesarias para reconstruir el manuscrito Chacón que fue la fuente original del trabajo de los Millé. Madrid, Aguilar, 1956. Col. “Joya”, sin núm.

sólo algunos de los pasajes del fenómeno mortuario: el canto funeral —con todos los sentimientos que éste implica en la historia de nuestra cultura (el dolor, el llanto, un consuelo para el ego del poema)— *in praesentia* del difunto o de su tumba, pasaje que corresponde en el siguiente esquema a los “funerales” o el “entierro”:

Figura 1



Visto desde esta perspectiva, los otros momentos, tales como las consolaciones elegiacas a los parientes del muerto y los sonetos, o cualquier otro género de poemas, dedicados a enaltecer la fama del difunto (la gran mayoría de los epitafios y buena parte de los panegíricos que forman las piras o los homenajes) quedan fuera del casillero. En cuanto a los tópicos contiguos que integran el fenómeno general de la muerte, tales como el Soneto X *¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas...* construido supuestamente a partir de la visión de los cabellos de Isabel Freyre:

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
 Elisa, envueltos en un blanco paño,
 que nunca de mi seno se me apartan;
 descójolos, y de un dolor tamaño
 enternecer me siento, que sobre ellos

nunca mis ojos de llorar se hartan...²³

o como la premonición de la muerte (e. g.: Héctor, con sus armas puestas despidiéndose de su mujer y de su pequeño hijo en la *Iliada*; o, para continuar los ejemplos españoles del Renacimiento, el moro Azarque en el famoso romance *Ensillenme el potro rucio...* de Lope), el relato de la agonía o la referencia al instante mismo del deceso, en realidad podrían catalogarse fuera del tópico estrictamente funeral. Hay textos de tipo heroico que se refieren a este momento y que obviamente caerían fuera del tema, como el que Gutierre de Cetina dedicó a los héroes que defendieron Castilnovo —hecho que tuvo enormes resonancias en la literatura de los Siglos de Oro— y donde se dirige a los muertos retóricamente para enaltecer la honrosa derrota detrás de la cual está la gloria de una fama terrena que no alcanzaron los enemigos victoriosos.

También quedan fuera de este apartado las composiciones de metros cortos o largos, hechas en tono burlesco, desde los epitafios de condensada intención epigramática dedicados a toda clase de personajes —ya sean prototipos (como los que escribieron Lope y Quevedo a Celestina, a los homosexuales, a los avaros, etc.) o a individuos concretos de calidad histórica o bien a coetáneos del poeta (como los que dejó principalmente Quevedo a Jásón, a Belisario, a Aníbal, a Enrique IV, a Luis Carrillo Sotomayor, etc.)—, hasta los textos henchidos de vitalidad boccacciana que prolongan el tema del “romance de la amiga muerta”, cuyo ejemplo más patente es el *Juntáronse*

²³ *Égloga I*, versos 352-357, véase *supra* nota 12. Casi seguramente es falsa esta relación; desde el Brocense y Herrera se sabe que es otro tópico literario: véase la *Arcadia* de Sannazaro. *Égloga VII*, versos 313-318. En todo caso, de haber existido esta “reliquia”, tendríamos que verla más como una costumbre cortesana, como la pose de un caballero, que el caso aislado de un amante que lleva sus sentimientos a extremos fetichistas.

al entierro de Lucía...²⁴ Igualmente quedarían aparte los poemas que teniendo los elementos funerales mencionados siguen una línea discursiva central en la que predomina alguno de los tópicos vecinos tales como la muerte derrotada que, al matar al personaje, le da vida eterna en el cielo y fama en la tierra²⁵, o bien convierte la vida en muerte y la muerte en vida porque, muerto el personaje, ya nadie desea vivir —tópico del cual es supremo ejemplo el soneto de Gregorio Silvestre a la muerte de doña María (el mismo personaje a quien dedicó la citadísima elegía *¡Ay muerte dura!, ¡ay dura y cruda muerte!*):

Mortales, ¿habéis visto mayor cosa
que siendo Muerte me he tomado vida,
y de áspera, cruel y desabrida
me he hecho blanda, dulce y amorosa?

Ya me codician todos por hermosa
y de quien era más aborrecida
soy con alegre cara recibida,
por suerte deseada y venturosa.

¿Sabéis de qué manera, el mortal velo
del alma santa desató de aquella
por quien era el vivir dulce, agradable?

Murió doña María y subió al cielo;
quedó hecho el vivir muerte sin ella,
y alegre vida, yo, dulce y afable.

o los que reflexionan gravemente sobre la fugacidad del tiempo (por ejemplo el gongorino *Menos solicitó veloz saeta* o los quevedianos *¡Cómo de entre mis manos te resbalas!* o el «*¡Ah de la vida!*»... *¿Nadie me responde?*, que en fama encabezan una larga lista sobre el tema) o los que meditan directa-

²⁴ Se trata del soneto cuyo autor es un tal Brahojos. Blecua supone que "quizá [sea] el licenciado Braojos, que figura con un soneto a San Francisco y una elegía al alma en el *Cancionero general de la Doctrina cristiana, de López de Ubeda*". Véase José Manuel Blecua. *Poesía de la edad de oro I. Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984. (Col. "Clásicos Castalia" núm. 123.) Pág. 367.

²⁵ Los ejemplos conocidos pueden ser muy numerosos. Para no ir muy lejos recordemos los sonetos hechos en la Nueva España por Cervantes de Salazar para el *Túmullo Imperial*.

mente sobre la muerte, ya sea ésta como un acontecimiento repentino e inesperado que se mira en otros y se teme o como una fatalidad esperada pero no deseada (por ejemplo el soneto de Quevedo *Bien te veo correr, Tiempo ligero*), o ya sea como un suceso inocuo puesto que jamás producirá el olvido “de un cuidado” (como en el también quevediano *Cerrar podrá mis ojos la postrera*²⁶), o bien los poemas que ven a “la común madre”²⁷ como una adversidad presentida desde una perspectiva de angustia (como en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola: *Imagen espantosa de la muerte*, vinculado al tópico *Somnium imago mortis*, también colateral al nuestro; o el soneto quevediano *Fue Sueño ayer, Mañana será tierra*, entre muchos otros), o la muerte deseada para la liberación del ánimo (como en las redondillas de Francisco López de Villalobos *Venga ya la dulce muerte / con quien libertad se alcanza* o en la glosa atribuida a Santa Teresa que remata en un *que muero porque no muero*, o en el culto soneto de Carrillo Sotomayor *Camino de la muerte en hora breve*), o los poemas que exponen un sentimiento de resignación (como el gongorino *En este occidental, en este, oh Licio*²⁸ o el quevediano *Ya formidable y espantoso suena*²⁹) o de desengaño

²⁶ Es la inversión de un tópico petrarquesco. En Petrarca ocurre al contrario: la pasiva Laura vence al Leteo — río mitológico del olvido — porque su amante la recuerda constantemente, a cada momento *Tornami a mente... qual io la vidi in su l'età fiorita* y se engaña “*Ell'è ben dessa; anchor è in vita*” para luego *come huom ch'erra, et poi più dritto estima: “Tu se' 'ngannata. Sai che 'n mille trecento quarantotto, il di sesto d'aprile, in l'ora prima, del corpo uscìo quell'anima beata.*” Véanse entre otros los sonetos CCCXXXVI (de donde proceden estos fragmentos) y CCLXXXII: *Alma felice che sovente torni...*

²⁷ Así la nombra Carrillo Sotomayor en el soneto que su segundo editor, Alonso Pérez de Guzmán, tituló *A la memoria de la muerte*.

²⁸ Este soneto termina con un elogio para quien logró el difícil aprendizaje de morir bien: “¡Oh aquel dichoso, que la ponderosa / porción despuesta en una piedra muda, / la leve da al zafiro soberano!”

²⁹ Del mismo modo que en el soneto anterior, pero a la manera de Quevedo, aparece la conquista del “bienmorir”. El sujeto vislumbra los aspectos positivos del trance fatal: “Llegue rogada, pues mi bien previene; / hálleme agradecido, no asustado; / mi vida acabe, y mi vivir ordene.”

ante lo inexorable (cuyo ejemplo típico sería el soneto de Quevedo *Todo tras sí lo lleva el año breve*, que remata con un “mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?”). A pesar de estas restricciones en nuestra clasificación, nada excluye la omnipresencia del sentimiento general; todo poema a la vista o en recuerdo de las prendas del muerto, o del muerto mismo, es, en última instancia, una consolación o una suerte de desahogo para quienes participan de la pena y al cabo una reflexión sobre el asunto. Al descartar las elegías dirigidas por los poetas a los parientes de los difuntos o los poemas con objetivos filosóficos —en sentido amplio— o el resto de las composiciones que aluden de algún modo al fenómeno pero no caen entre los temas del garcilasiano *Soneto XXV*, no se les excluye del conjunto temático mayor (que sería el de la muerte en general), sino sólo del tópico que estamos definiendo. Tampoco quieren decir estas palabras que no se toman en cuenta los momentos en que una elegía o cualquier otro género poético caen dentro de las pautas temáticas marcadas por este soneto del Toledano; simplemente que, para efectos de la clasificación que seguimos, se excluyen los textos pensando en sus tendencias predominantes, en su tema central. Por ejemplo, en los sonetos que escribe Hernando de Acuña tras la muerte de don Alfonso de Ávalos (marqués del Vasto) en 1546,³⁰ podemos hallar que los dos primeros (*Alta señora, que en la edad presente...* y *Señor, en quien nos vive y ha quedado...*) pertenecen a ese subgénero de textos que buscan aliviar la pena de los deudos elogiando al difunto; mientras que el tercero y el cuarto (*Sólo aquí se mostró cuánto podía...* y *Aquella luz que a Italia esclarecía...*) se

³⁰ Hernando de Acuña. *Varias poesías*. Madrid, Cátedra, 1982. (Col. “Letras hispánicas”, núm. 164). Edic. de Luis F. Díaz Larios. Pp. 240-242. Cetina también escribió un soneto paliativo a la Marquesa del Vasto (*Cual en la deseada primavera...*) y otro que está dirigido al difunto en tono panegírico (*Aquella luz que de la gloria vuestra...*) que se aleja por completo de las elegías fúnebres.

hallan —por lo menos en el “espíritu”— dentro de los sentimientos que suelen formar parte de los poemas funerarios cuyo antecedente sí podría ser el *Soneto XXV* de Garcilaso, aun cuando tengan un fuerte sabor consolatorio, no se refieran a la amada muerta y estén, más bien, inscritos en el temario de la amistad. Lo mismo podría decirse en los casos de Gutierre de Cetina y de Hurtado de Mendoza cuando escriben, el primero un soneto y el segundo, entre otros textos al mismo asunto, una elegía a la muerte de la llorada “contecica” doña Marina de Aragón —hecho acaecido en 1549. Aunque tocan otros tópicos (*Ubi sunt?*, consolación de los deudos, fama terrena póstuma, etc.) ambos poemas (*Marina de Aragón yace aquí. Espera... y Si no puede razón ni entendimiento...*), están dentro de la línea temática del soneto garcilasiano: imprecación a la muerte, manifestaciones de dolor, tristeza del entorno y la promesa de llorarla entre tanto dure la existencia. No ocurre igual con el soneto que escribió Hurtado para sublimar la muerte de la misma doña Marina de Aragón colocándola, resplandeciente, entre las nueve musas (*En la fuente más clara y apartada*) o en la elegía que escribió Garcilaso al duque de Alba con motivo de la muerte de su hermano don Bernardino porque su objetivo principal era la consolación de su noble amigo antes que hablar del dolor propio causado por el suceso.

Sin embargo es muy difícil establecer en los poetas de la primera y de la segunda generación petrarquistas el momento en que una elegía es privada o está escrita para llenar el expediente de las circunstancias.³¹ Las razones parecen obvias: se trata de los poetas que componen el “séquito del Empera-

³¹ Como la “exageración” en el Túmulo Imperial que gustaba tanto a Gracián y que atribuía al aragonés Manuel Salinas: “Por túmulo todo el mundo / por luto el cielo, por bellas / antorchas pon las estrellas, / y por llanto el mar profundo.” Véase el discurso XIX de su *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Castalia, 1987. Vol. I, pág. 199.

dor”, que alternan con los grandes personajes y que algunas veces ellos mismos son grandes personajes de la vida cortesana y hasta de la política imperial. Por ello no es conveniente dejar fuera los sonetos fúnebres que a primera vista parecieran escritos por obligación sin antes leerlos cuidadosamente. Muchas veces, las apariencias podrían engañarnos. Una elegía como *Soy, hermano, sin ti cuerpo sin vida...* se puede interpretar como uno más de los cumplidos que dedicó Cosme de Aldana a su hermano muerto en la batalla de Alcazarquivir (1578) si no se conocen los pormenores de la relación fraterna que dejó, entre otros textos, el magnífico soneto *Cual sin arrimo vid, cual planta umbrosa* escrito por el divino Capitán a su hermano Cosme. O para poner un ejemplo extremo —ya en el siglo XVII— el famoso soneto del Conde de Villamediana, *Éste que en la fortuna más subida*, dedicado a don Rodrigo Calderón, con todo lo que tiene de circunstancial está motivado por la malas relaciones que guardaban ambos personajes y en su desdeñosa distancia hay un vago elogio y una descripción que podría contener mucho de lo que fue el mismo Juan de Tasis:

A LA MUERTE DE DON RODRIGO CALDERÓN

Este que en la fortuna más subida
no cupo en sí, ni cupo en él su suerte,
viviendo pareció digno de muerte,
muriendo pareció digno de vida.

¡Oh Providencia nunca comprendida,
auxilio superior, aviso fuerte,
el humo en que el aplauso se convierte
hace la misa afrenta esclarecida!

Purificó el cuchillo los perfectos
medios que religión celante ordena,
para ascender a la mayor victoria,
y trocando las causas sus efectos,
si glorias le conducen a la pena,

penas le restituyen a la gloria.³²

Otras tantas veces, los poemas estarían inspirados por un sentimiento sincero (sin abandonar las convenciones literarias); por ejemplo, algunas de las elegías de Ramírez Pagán o todos los poemas funerales de Fernando de Herrera, por declamatorios que hoy nos parezcan eran sin duda un caso excepcional de afecto que se filtraba entre los tópicos. Y en el siguiente siglo también hay muchos ejemplos, los sonetos como el de Quevedo al duque de Osuna, su amigo y protector, o los sonetos de Villamediana escritos cuando murió la reina Margarita de Austria, a quien don Juan había ido a recibir a Valencia con el séquito elitista de Felipe III, poco antes de las bodas reales, en 1599.

Este criterio de contenido funerario que se escapa como el agua de las manos pero que hemos acordado con base en numerosos ejemplos y que se ha definido —en forma negativa si se quiere— tomando en cuenta los aspectos temáticos y situacionales, es válido para todas las formas poéticas, ya sean elegías, sonetos, canciones, décimas, romances, octavas, etc. De este modo, si para nuestros propósitos de encasillamiento nos limitásemos únicamente al soneto, sin importar mucho si es de carácter “íntimo”, “privado” o “público”, habremos desbrozado una buena parte de la ambigüedad que, desde el punto de vista moderno, rodea a los poemas funerales y a los subgéneros que se originaron en el soneto. Tomando en cuenta, pues, sólo a los textos que reúnan estas condiciones (hablar del muerto en tono “elegíaco” frente a su cuerpo o frente a su sepulcro) y que además hayan sido escritos bajo la forma de sonetos, habremos definido, casi de un tajo, el terreno mar-

³² Gracián lo incluye en su *Agudeza y arte de ingenio* (en el Discurso V, “De la agudeza de improporción y disonancia”) precedido del siguiente comentario: “Entre la vida y la muerte de un monstruo de fortuna, un otro, que lo fue en todo, cantó bien esta disonancia. Es gran soneto...” Véase Baltasar Gracián, *Agudeza y arte...* Vol. I, pág. 80.

cado por el modelo de Garcilaso que siguió Sandoval Zapata para su elegía y que por tanto será el tipo de soneto funeral que estudiaremos en este capítulo:

Soneto XXV

¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste el árbol con manos dañosas,
y esparciste por tierra fruta y flores.

En poco espacio yacen mis amores
y toda la esperanza de mis cosas,
tomadas en cenizas desdeñosas,
y sordas a mis quejas y clamores.

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.

4. Los tópicos del soneto fúnebre

EL POEMA DE GARCILASO tiene tres partes claramente señaladas por las directrices discursivas.³³ En la primera, el Toledano abre con una suavizada imprecación al destino. Muy lejos ya de aquellos denuetos contra la muerte, el hado o alguna divinidad pagana —casi siempre Zeus³⁴ o las Parcas—

³³ Esto de las partes es una cuestión de perspectiva. Igual podrían ser cuatro las partes en correspondencia con las oraciones gramaticales y con los hechos regidos por los verbos: *a) sentí; b) cortaste y esparciste; c) yacen los amores y la esperanza tornados... y d) recibe las lágrimas hasta que...* En la magnífica edición didáctica —muy decorosa y nada elemental— que hizo José Rico Verdu a las *Obras Completas* de Garcilaso (Barcelona, Plaza & Janés, 1984. Col. "Clásicos", núm. 3), señala que el soneto consta de dos partes: "la primera (los cuartetos) es una imprecación contra la acción del hado y sus consecuencias; la segunda (los tercetos) un ofrecimiento a la amada muerta." Es decir que cada una de las partes estaría marcada por los interlocutores a quienes se dirige el ego narrativo del poema. Véase la nota de la pág. 92 de esta edición mencionada.

³⁴ Es difícil hallar a Zeus como ordenador supremo y por tanto causante final de la muerte de algún personaje. Es decir, como sustituto del Dios cristiano a quien no se le puede reprochar nada sin caer en la blasfemia. Pero, para citar un caso muy concreto —y curioso— que se da ya en plena edad barroca, recordemos el denueto de Góngora por la muerte del hijo del Duque de Medina Sidonia a quien mató un rayo: *Tonante monseñor, ¿de dónde acá / fulminas jovencitos...* Para más datos sobre el caso véase Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*,

que eran característicos de las elegías medievales, y muy lejos también de las descompuestas manifestaciones de dolor (las endechas) que tanto combatieron en el vulgo los eclesiásticos por considerarlas propias de los árabes y de los gentiles, Garcilaso utiliza la segunda persona del singular para dirigirse a su interlocutor mesuradamente. La idea de los dos primeros versos tiene un contenido tono personal³⁵ que es difícil hallar en sus seguidores inmediatos, Boscán, Hurtado, Cetina, Acuña, etc. Se trata de la renovación —sorprendente— de una frase que era ya muy retórica desde la poesía cortesana del siglo XV y que siguió siéndolo en otros poetas del Renacimiento. La costumbre era expresar que la Muerte o el hado, como si fuera la primera vez que actuaran sobre los hombres, mostraban en esa determinada ocasión (curiosamente la que se denota en el poema) su poder destructor como nunca lo habían hecho antes y perjudicaban a toda la Humanidad o, por lo menos, a toda la República. Así en el soneto del capitán Acuña:

Sólo aquí se mostró cuánto podía
en daño universal la cruda muerte.

O en la bellísima elegía de Gregorio Silvestre a la muerte de doña María
¡Ay muerte dura!, ¡ay dura y cruda muerte!

Dejaste, ¡oh cruel muerte! [...]

con este fiero asalto

el ciclo y todo el mundo arruinado;

y sin ventura a mí, triste, perdido,

O en otra elegía de corte amoroso en la cual el capitán Acuña compara la experiencia de la muerte con la separación de dos amantes³⁶:

Madrid, Gredos. 1985. Vol. II. [Col. "Antología hispánica"; núm. 17]. Séptima edic. Págs. 448-450.

³⁵ Ya señalado por Lapesa en ob. y loc. cit.

³⁶ Es la elegía o epístola generalmente atribuida a Hurtado de Mendoza que empieza *Si el dolor de la muerte es tan crecido*. Para un estudio serio sobre este tema de la separación voluntaria y la experiencia de la muerte en vida véase el libro clásico de Igor Caruso, *La separación de los amantes*. México, Siglo XXI, 1969.

Mas nunca pudo Muerte al más contento
parecerle jamás tan cruda y fiera,
que iguale a mi dolor su sentimiento.

En Cetina se repite el tópico al grado que, después de ese hecho, “no viva puede haber ya cosa buena” (en el soneto “Al Príncipe” —¿de Ascoli?³⁷—) o bien, para potenciar los efectos de la muerte, expone las manifestaciones de duelo acumulando el copioso llanto de algunos sujetos representativos de todos los orbes; por ejemplo en uno de los sonetos dedicados al historiador Pedro Mexía, escrito en forma de diálogo (otro subgénero poético³⁸) lloran en la escena, mandadas por Febo, las nueve musas, llora también el Conocimiento y aquella, “«la que llora más, ¿quién es?»», pregunta alguien. Y le responde un personaje que ha estado entre los que asisten al duelo: «España». Es tanto el dolor que hasta “aquél que muestra haber perdido tanto” (es decir, Carlos V) se duele del golpe homicida.

Ni siquiera en lo que llama Camacho Guizado “elegía privada” se encuentra la íntima frescura garcilasiana. Por más que se propone Hurtado dejar que el «sentimiento fluya» en su larga elegía a doña Marina de Aragón, su espontaneidad no es más que otro tópico literario, tan convencional como otros que se agregan en el texto del Granadino y que se remontan hasta los romanos Virgilio y Ovidio y a los renacentistas como Poliziano:

Si no puede razón ni entendimiento

³⁷ Nada más para recordar el problema que existe en torno a la dedicatoria de este soneto véase la nota de Begoña López Bueno a Gutierre de Cetina. *Sonetos y madrigales completos*. Madrid, Cátedra, 1981. [Col. “Letras hispánicas”, 146] Pág. 287.

³⁸ Por su abundancia los sonetos dialogados conforman un apartado especial. El diálogo casi siempre es con la Muerte quien después de llevarse al ilustre difunto, se reconoce vencida por la fama de éste. Véanse, por ejemplo, los sonetos, ya citados, del *Túmulo Imperial* a Carlos V escritos por Francisco Cervantes de Salazar. En los siglos XVII y XVIII también hay numerosos ejemplos. Sólo para mencionar un caso notable por su acumulación puede verse el poema que Lope dedica al duque de Pastrana, don Rodrigo de Silva (hermano del fundador de la Academia Salvaje), donde un interlocutor dialoga con tres llorosos personajes: la Muerte, Marte y el Amor. El texto empieza “—¿Quién llora aquí? —Tres somos, quita el manto.”

un cuidado aliviar a quien le tiene,
siempre queda mayor el sentimiento.
Es mi mal sin remedio, y no conviene
pensar en refrenarle con prudencia,
sino soltar la rienda a cuanto viene.
Por demás es la obra ni la ciencia,
que la pasión no escucha a la cordura
y acrecienta el dolor la resistencia.

la lamentación por la muerte de la joven dama sigue teniendo el aspecto de rezo fariseo: fue llorada por todos, por todos es recordada con dolor y el poeta se une al desconsuelo común, pero lo hace como si estuviera en medio de un acto público, cumpliendo con un deber social. Si bien el dolor de la muerte ajena se hace por momentos íntimo, “enemiga y envidiosa” —la llama— que “no deja de mostrarse a mí inhumana”, en seguida regresa al sentimiento comunitario:

Quedáranos siquiera alguna cosa
que ablandara el rigor de esta crudeza,
por muestra de una imagen tan hermosa.

En cambio la suavizada, pero muy sentida, imprecación de Garcilaso consigue mejores efectos dramáticos y lleva la descripción a otro tópico, tan antiguo como la humanidad misma: la muerte cortando el árbol³⁹ que representa a la amada. Por un lado, la imagen agrícola de la Parca cegadora que tiene una hoz similar a la que porta la figura del Tiempo⁴⁰; por el otro, la vida vegetal como metáfora de la vida humana. Motivos bíblicos y paganos sincretizados en la cultura renacentista:

Cortaste el árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores.

³⁹ En Alciato hay una gran cantidad de árboles con sus distintas simbologías. Véase *Emblemas*. Madrid, Akal, 1985. A partir de la pág. 242.

⁴⁰ Sobre este problema iconográfico véase Erwin Panofsky “El padre tiempo”, en *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. [Col. “Alianza Universidad”, núm. 12.] Págs. 93-117. (5ª edic.)

En la segunda parte del soneto, el “yo” prepara el cambio discursivo de interlocutor que se hará en los tercetos, parece que dirige la vista hacia un punto distinto de la escena, como pensando en voz alta las consecuencias de su desgracia y cobrando conciencia en esos momentos del terrible significado físico de la muerte:

En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores.

La idea de una esperanza perdida a causa de la muerte está presente casi del mismo modo —aunque con la música tradicional española— en la poesía cortesana del siglo anterior, por ejemplo en el “planto” de Cartagena que se incluye en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo⁴¹ y que lleva por título *Á una sepultura donde estava enterrada su amiga*:

Tú, de mi bien sepultura,
tierra que tiene mi gloria,
planta del planto y tristura,
plantada por mi ventura
para siempre en mi memoria:
cárcel que tiene escondida
mi esperanza dentro en ella
encerrada y consumida,
donde sembrando una vida,
me nasció mil muertes della.

Hay otro tópico en el soneto —al parecer inherente a la cultura occidental— que desde luego no inaugura Garcilaso y que se dilata por la literatura de todos los tiempos. Es como una paradoja sentimental: el espacio tan “breve” que da albergue a un difunto tan “grande”. Lógicamente la figura retórica está en el pensamiento porque en el plano real el sepulcro corres-

⁴¹ Lo copio de Antonio Rey. *Antología de la poesía medieval española 2. Siglo XV*. Madrid, Narcea, 19---. [Col. “Bitácora, Biblioteca del Estudiante”, núm. 77] Pág. 402.

ponde al tamaño físico del muerto.⁴² Pero atraviesa la subjetividad de los deudos para negar las evidencias. La estimación de los parientes y amigos, que tienen muy presentes las hazañas y las cualidades del occiso, su inversión familiar, su importancia política o su valor personal, provocan espontáneamente el contraste que, por la parte retórica, se usaría para conmover a la audiencia y terminar, de sentimiento natural, transformado en recurso poético usado de manera indiscriminada tanto en la elegía íntima como en la escrita para los compromisos sociales. La hallamos lo mismo en el político soneto de Fernando de Acuña:

y, en fin, a quien el mundo no bastaba,
aquí lo cubre muerte en poca tierra,
y lo que mereció goza en la gloria.⁴³

que en el cortesano homenaje del joven Cervantes a la reina Isabel muerta en 1568:

aquí en pequeño espacio veis se encierra
nuestro claro lucero de Occidente;
aquí yace encerrada la excelente
causa que nuestro bien todo destierra.⁴⁴

o en el maduro Góngora (1612) que escribe un soneto a un amigo —don Antonio de las Infantas— con motivo de la muerte de su prometida:

llora el Betis, no lejos de su fuente,
en poca tierra ya mucha hermosura,⁴⁵

⁴² Por ejemplo en el epitafio de Lope dedicado al cardenal Cervantes de Gaeta, arzobispo de Tarragona e Inquisidor General, hay conciencia de la paradójica compatibilidad entre la estatura física y la talla moral del difunto: *Cervantes era yo antes, / polvo y tierra soy después; / que caben en siete pies / dignidades semejantes.*

⁴³ Es el último terceto del soneto ya citado *Aquella luz que a Italia esclarecía...*

⁴⁴ Es el soneto dedicado a la muerte de la tercera esposa de Felipe II, doña Isabel de Valois, que incluye el maestro López de Hoyos en su *Historia y relación del tránsito y exequias de la reina doña Isabel de Valois* (Madrid, 1569) y dice que es el "primer epitafio en soneto [seguido de una copla castellana] de mi amado discípulo..." Lo cual da una idea de que por esas fechas todavía se marcaba la diferencia entre la poesía tradicional y la italianizante.

⁴⁵ Se trata del soneto que empieza "Ceñida, si asombrada no, la frente". La fecha probable es de los hermanos Millé. *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1956. (4ª edic.). Pág. 499.

y que unos años antes había empleado transponiendo el tópico al cuerpo de la difunta duquesa de Lerma para contrastar el presente con el pasado y llevar agua al molino del desengaño barroco:

¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra:
Aras ayer, hoy túmulo, oh mortales!

Tal vez el ejemplo más bello de esta paradoja sentimental está en Carrillo Sotomayor quien la utiliza con una inteligencia verdaderamente gracianesca —desarrollando los términos en la retórica del llanto— para cerrar su soneto funeral a la desconocida Lisi:

Sepan que osaste, ¡oh pena querellosa!,
en espacioso llanto desatada,
mostrar dos mares en tan breve losa.

está, pues, esta paradoja en casi todos los autores y prácticamente en todas las épocas. Y se transforma para poner adjetivos a las tumbas, ya sea utilizando el sentido del tacto: la “fría loza” que se contrapone al calor de la vitalidad. Ya sea usando la vista: “bóveda oscura” por oposición a la claridad del tiempo pasado, cuando vivía el difunto. O ya sea aludiendo a los estados de ánimo: yace en “triste sepulcro” hoy, el que antes tuvo una morada alegre y vivía feliz entre los suyos. Tal vez la derivación más temprana de este tópico en la poesía española renacentista se halle al comenzar el segundo terceto del siglo XVI, cerca de Garcilaso, en el primero de los dos sonetos fúnebres que Juan Boscán le dedicó a su amigo. En él contrasta la corta vida de Aquiles con la enorme fama que obtuvo por su cólera —tema central de la *Iliada*— y, apoyado en la seguridad que resulta de comparar las hazañas que consiguió el Périda con las del Toledano —“si no mayores por lo menos

iguales”, dice—, le pronostica una fama segura, tan dilatada que, como la de Aquiles, habrá de contraponerse con la brevedad de su vida:⁴⁶

El hijo de Peico, que celebrado
tanto de Homero fue con alta lira,
con su madre su mal llora y suspira
la suerte lamentando de su estado.

Que sobre haberle corta vida dado,
pase tan adelante la su ira,
que doquier que él devuelva, si se mira,
se vea de trabajos rodeado.

Si la fortuna de un tal hombre es gloria,
con gloria quedarás tú, Garclaso,
pues con la dél tu gloria va medida.

Tu esfuerzo nunca fue flaco ni laso,
tus trabajos hicieron larga historia,

⁴⁶ Sobre este asunto en particular hay un verdadero tópicus que fomentó la cultura renacentista: la envidia de Alejandro porque Aquiles tuvo a un poeta de la talla de Homero que lo inmortalizará. Por ejemplo, Pedro de Liévana (deán en Guatemala, muerto en 1602) dejó este soneto dedicado a Eugenio de Salazar y Alarcón: *Si quando aquel gran Alexandro vido / de Achilles las çenizas tan famosas / por beneficio de las nueve diosas / sacadas de poder del ciego olvido, / con gran envidia el ánimo movido, / y no de las proezas valerosas, / mas del poeta, que tan raras cosas / poner supo en estilo tan subido; / llamó dichoso a aquél, que por la ciencia, / por la divina homérica centella / fue coronado con tan gran tyára; / con quanta más razón (Eugenio) aquélla / fuerça de nuestro amor y rara essencia / será envidiada en vuestra Musa clara?* En el siglo XVII, el sevillano Juan de Arguijo (1566-1623) utilizaría el tópicus para rematar un soneto donde Alejandro Magno —supuestamente envidioso— dice que, gracias a Homero, la fama de Aquiles no quedó del tamaño de su corta vida: *Que si de aquella pluma el alto vuelo/faltara, un mismo túmulo cubriera/tu mortal suerte y tu inmortal memoria.* También Quevedo se hizo eco de esta idea en el soneto *Por más que el tiempo en mí se ha paseado*, del cual existen dos versiones. No es más que una creencia literaria que adoptó el Renacimiento, al igual que, por ejemplo, la justicia de Posidón que recibió Ajax Telamonio —*post mortem*— por perder las armas de Aquiles con Odisseo (véase el “Emblema XXVII” de Alciato.) En Petrarca hay toda una visión de la historia desde la perspectiva de la ira, donde por supuesto se arranca con Alejandro envidioso de su padre Filippo, véase el soneto CCXXXII.

El hecho histórico de la visita de Alejandro a la tumba de Aquiles está documentado; ocurrió en el año 334 a. C., poco antes de la batalla del Gránico —la primera en el Asia Menor—, cuando el rey macedonio rindió homenaje a quien creía su mítico abuelo puesto que su madre, Olimpia de Epiro, descendía, según la tradición, de Aquiles. Es difícil que ante la seguridad de esta ascendencia, la esmerada educación de Alejandro y sus inauditas hazañas militares, haya existido una envidia lo suficientemente notable como para grabarse de ese modo en la Historia. Para los pormenores del homenaje alejandrino véase el libro clásico de Johan Gustav Droysen. *Alejandro Magno*. México, F. C. E., 1988. (2ª ed. en español; el libro es de 1883). Pág. 119.

y cúpote tras esto corta vida.

Pero, dejando a un lado estas ricas tradiciones tópicas y volviendo al soneto de Garcilaso, la sencillez y la frescura con que se enuncia el dolor y la tragedia de la muerte son encomiables por su verosimilitud, esto es, por su “sinceridad”; yacen los amores y con ellos —reza tristemente el narrador— “toda la esperanza de mis cosas”, como en la décima de Cartagena: “cárcel que tiene escondida / mi esperanza dentro en ella / encerrada y consumida”. Hay una curiosa ambigüedad gramatical en el poema garcilasiano: unos (los amores) quedaron “tornados en cenizas desdeñosas” —habría que averiguar si son desdeñosas por inertes o porque aun siendo cenizas no han perdido su calidad de “dureza” petrarquesca ante las solicitudes del amor— y las otras (¿las cenizas o las cosas?) quedaron para siempre “sordas a mis quejas y clamores” —se supone que se refiere a “las cosas”; a menos que esté de más el enlace copulativo (para ajustar la medida) del octavo verso y todo este enunciado sea modificador de “cenizas”, con lo cual se justificaría la sordera a los clamores que muestran los restos fúnebres.

Los tercetos se cierran con la promesa de un llanto que, si bien no sirve de nada a la difunta, por lo menos ofrece las pruebas de que su memoria se mantendrá viva en este mundo (máxima ambición renacentista) hasta el momento en que la muerte vuelva a juntar a los amantes. Por supuesto que bajo la idea de esos “otros ojos” —los del alma liberada del cuerpo ya muerto— subyace el tópico pagano de que, pese a las mitológicas “aguas del olvido” que debe cruzar todo humano que haya dejado esta vida, la “postrera sombra” no podrá acabar con la memoria del amor. En este sentido, el *Soneto XXV* de Garcilaso es un antecedente del quevediano *Cerrar podrá mis ojos la postrera...*, sólo que en éste la línea principal es una celebración del amor inmortal y, para conseguir sus objetivos, se anticipa subjetivamente a la muerte

y reitera su constancia de amante a pesar de lo que pueda sucederles al alma y al cuerpo después de la muerte.

5. Las transformaciones del barroco

POR TEMPERAMENTO VITAL y por compulsión retórica, el siglo XVII abunda en elegías fúnebres.⁴⁷ Es una época en la que se acentúan las reflexiones sobre la muerte física y sobre la fugacidad del tiempo, pero en realidad los poemas tienen más dificultades para conseguir el corte puro del *¡Oh hado secutivo en mis dolores...* porque la muerte de los grandes personajes, de los amigos o de los seres queridos, se convierte en un pretexto para recordar a los familiares que les sobreviven su condición efímera y moralizar sobre el fenómeno mortuorio de una manera obsesiva. El clima postridentino comenzaría a cobrar auge en todo el ámbito hispánico. De pronto todos los objetos que rodean al poeta apuntan hacia una sola dirección: lo llevan a pensar en la certeza de su fin y en la necesidad de que éste no los coja desprevenidos. Si en el siglo del Renacimiento un tópico como el *Superbi Colli*⁴⁸ sirve a los autores para dar una dimensión limitada a su sufrimiento amoroso (¿qué es el dolor del poeta comparado con la desaparición de Troya, Cartago o Roma donde seguramente hubo tantos amadores de los que no queda nada más que

⁴⁷ Véanse las "Características de la elegía funeral barroca", en Camacho Guizado, Eduardo. *Ob. cit.*, págs. 155-203.

⁴⁸ El tópico suele remontarse a Castiglione a quien se atribuye el soneto *Superbi colli...* Aunque la contemplación de los restos no es una experiencia inmediata, el tema está presente ya como un tópico viejo en la poesía cortesana del siglo XV español: Si desto quieres enjemplar, / mira la grand Babilonia, / Tebas y Lacedemonia, / el grand pueblo de Sidonia, / cuyas murallas y templos / son en grandes valladares / transformados, / y sus triunfos tornados / en solares. // Pues si pasas las historias / de los varones romanos, / de los griegos y troyanos, / de los godos y persianos, / dignos de grandes memorias, / no hallarás al presente / sino fama / transitoria como flama / de aguardiente. Véanse las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila* de Gómez Manrique.

unas cuantas piedras encimadas y mudas?), como ocurre en Cetina y en muchos otros poetas:

arcos, anfiteatro, baños, templo,
que fuistes edificios celebrados
y agora apenas vemos las señales;
gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:
que si del tiempo fuistes derribados,
el tiempo derribar podrá mis males.⁴⁹

el siglo del Barroco se rezuma de los elementos amorosos y en la contemplación de las ruinas condensa la moralidad del *Memento homo, pulvis es et pulvis reverteris* con el *Omnia transit* y el *Vanitas vanitatum* para llegar a textos como el dubelayano *Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!* de Quevedo.⁵⁰ Es muy difícil que en una elegía fúnebre de estos años —por “intima” que fuese— no se mandaran los sentimientos profanos (léase “mundanos”) a un segundo plano o se eliminaran por completo para aprovechar la oportunidad de la reflexión sobre el final inexorable de la existencia. Fue la época en que cobraron auge los *contrafacta* o conversiones a lo divino de la pintura, la poesía y la música —“enderezar” a lo divino un tema, se decía—, las “naturalezas muertas”, los retratos morales, los espejos vanos, las artes del bien morir, la moralización de la historia y de la mitología, etc.; como diría Quevedo siguiendo al Séneca de las cartas a Lucilio y *no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte y peligro co-*

⁴⁹ El nombre del tópicos proviene de un soneto atribuido a Castiglione *Superbi colli...* Fue utilizado por Garcilaso para armar su soneto XXXV (*Boscán, las armas y el furor de Marte...*) aunque el tópicos es muy marginal en este poema. El soneto de Cetina es el que empieza *Excelso monte do el romano estrago*. El siglo XVII lo despojó de su lastre amoroso para dejarlo únicamente como *Memento Mori* aunque hay también sátiras como la de Lope de Vega que quizás escribió burlándose del petrarquismo: “¡Oh gran consuelo a mi esperanza vana, / que el tiempo que os volvió breves rúinas/no es mucha que acabase mi sotana!” (*Soberbias torres, altos edificios.*)

⁵⁰ Véase el soneto de Joachim du Bellay *Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome*, anterior a 1558.

rre quien lo niega o pretende ignorarlo, a menos que sea *fiera de razón desnuda*, agregaría Góngora en otro impresionante soneto, adscritos ambos al *Tempus fugit*. Junto a esta tendencia del contenido artístico, se acentúa otra tendencia en las "formas" poéticas: los textos parecen volcarse sobre sí mismos para buscar toda clase de correspondencias con el mundo. Se fomentan juegos retóricos de alto grado de dificultad, tales como los romances en eco, los acertijos, los acrósticos (sencillos, dobles, triples y múltiples), los poemas en centones, los anagramas, las ruedas, los laberintos ("que se leen de cincuenta maneras"), los galimatías, los caligramas, los versos retrógrados, las palíndromas, los pangramatones, los metranteleones, los poemas mudos, los poemas cúbicos "y otras desaforadas composiciones".⁵¹ No se trata únicamente de las "formas" —como suelen creer quienes ven en esta cultura los aspectos superficiales—, sino que las formas son en sí mismas "contenidos", auténticas empresas semiológicas que valen *per se*: la multiplicidad de los sentidos textuales que aglutinan muchas de estas complicadas composiciones, aluden de manera indirecta a las ideas pitagóricas y neoplatónicas, entonces en boga; hay un *microcosmos* que es una réplica exacta del *macrocosmos*, y cada objeto del mundo sensible forma parte de la armonía universal y simultáneamente es capaz de comprender en sus reducidas di-

⁵¹ Los nombres de estos excesos están tomados de la parte en que don Marcelino Menéndez y Pelayo se refiere "a la calenturienta imaginación" del adiconador del "Rengifo". Véase la obra citada de Juan Díaz Rengifo. La nota de don Marcelino está tomada de su *Historia de las ideas estéticas en España. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*. México, Porrúa, 1975. (Col. "Sepan cuantos...". núm. 475). Pág. 482. Para la parte que corresponde a la Nueva España véase el libro clásico de Irving A. Leonard que sigue los trabajos de don Marcelino. *La época barroca en el México colonial*. México, F.C.E., 1974. (Col. "Popular", núm. 129) Págs. 213-228. Hay otros tratadistas de la época que confirman la enorme aceptación de estos juegos y su significado profundo. Véase por ejemplo Juan Caramuel, *infra*, nota siguiente.

menciones al Todo.⁵² Por eso cada texto es una búsqueda que, además de la deliberada complejidad de las formas —o gracias a ella—, podía integrar las más intrincadas significaciones en códigos socialmente establecidos, de los cuales resultaban los emblemas, las divisas o empresas, los jeroglíficos, los símbolos, los atributos, las alegorías, etc. En el fondo todas estas “formas” son la expresión, en otro ámbito, del clima social que caracterizó al siglo XVII y a una buena parte del XVIII: angustia vital, tendencias hacia lo exagerado y lo desmedido, empleo sistemático del contraste o de la paradoja, movimiento, violencia, tensión, horror al vacío, vehemencia y apresurada sucesión de ideas y de imágenes, obsesiva presencia del desengaño en lo humano, falta de equilibrio en el carácter y en el empleo de los medios expresivos, afectación, oscuridad, en fin, todo eso que hemos llamado de una manera muy genérica “el espíritu del barroco”.⁵³

El cambio es profundo pero no tanto como para que no podamos reconocer la continuidad de los tópicos renacentistas y que no hallemos el sincero dolor garcilasiano del *Soneto XXV* —filtrado a través de la imitación artística y de los juegos a que da lugar ese vuelco de la poesía sobre sí misma. Se “burocratiza”⁵⁴ la elegía funeral porque el petrarquismo, decantado, se desgasta hasta perder su energía semántica; los poetas no son ya, como ocurría con las dos primeras generaciones de poetas petrarquistas, amigos de los

⁵² No quieren decir estas palabras que los temas de los poemas tengan contenidos pitagóricos o neoplatónicos —que los podían tener— sino que existe ciertas ideas sobre la codificación de los textos poéticos y de ciertos discursos verbales complejos que están vinculadas a algunas nociones de orden neoplatónico y pitagórico. Véanse los dos tomos del *Primus Calamus* de Juan Caramuel y Lobkowitz. El primero (Roma, 1663) está dedicado a la *Métrica* o *Arte nueva de varios e ingeniosos laberintos*; el segundo (Campania, 1662 y 1668) que tuvo dos ediciones, está dedicado a la *rítmica*.

⁵³ Para acceder a una síntesis breve de las numerosas reflexiones que existen sobre este período, véase el trabajo de Jaime Silés. *El Barroco en la poesía española. Concienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid, Doncel, 1975.

⁵⁴ El término es de Camacho Guizado.

grandes personajes sino pretendientes muchas veces indignos que buscan algún favor de esos señores o, en el mejor de los casos, sus protegidos ocasionales o sus “racioneros”.⁵⁵ La muerte de los “grandes” ya es menos un asunto suyo (propio) que el cumplimiento de un deber para con los parientes del muerto y la oportunidad para conseguir algún favor. Pero, a pesar de esta situación, sigue habiendo elegías donde resalta la “sinceridad” y la buena factura entre el derroche de grandilocuencia, de frases manidas y de fórmulas retóricas gastadas. La calidad literaria proviene naturalmente del oficio y del ingenio; al igual que en el siglo XVI, en el XVII y en el XVIII podemos desechar muchísimos de estos textos por su enunciación rutinaria y mediocre, sin embargo su abundancia es tal que, entre toda esta parafernalia de estrofas, podemos hallar remansos de versos bien templados y hasta sonetos que podrían estar a la altura de los grandes textos poéticos de nuestra lengua.

La elegía funeral que deriva del *Soneto XXV* de Garcilaso se transforma paulatinamente. Así, por ejemplo, un bello soneto de Diego Ramírez Pagán, todavía inmerso en el petrarquismo y en el Renacimiento, reitera los tópicos del Toledano, nos da una idea de la evolución que hacia 1560 —a menos de veinte años de la primera edición de Garcilaso y Boscán— había conseguido el *¡Oh hado secutivo en mis dolores...*

Los ojos bellos, la amorosa frente,
los brazos, manos, pies, el claro viso,
que me han hecho de mí mismo diviso,
y en todo singular de la otra gente;

los crespados cabellos de oro ardiente,
el cuerdo resonar del dulce riso,
que en tierra hacer solía un paraíso,
ya es un poco de polvo que no siente.

Y yo, en dolor y desdeñado, vivo
[a] oscuras, sin la lumbre que amé tanto,

⁵⁵ Emplacados con salario fijo.

como sin remos barco en mar esquivo.

Fenezca aquí mi enamorado canto,
seca es la vena del ingenio vivo
y la cítara mía vuelta en llanto.

Con relación al soneto garcilasiano y con respecto a la época, hay nuevos elementos en el poema. La amargura, la soledad y la contradicción interna del Ego huraño por su desgracia, son temas que pensaríamos propios del sentimiento barroco, cuando el lirismo renacentista se transforma en angustia vital. En este poema aparece la metáfora de la vida humana en forma de barco. Viejo tópico de gran fortuna en la literatura española de los Siglos de Oro seguramente por la bellísima canción de Lope que está en el centro de todo el llamado "ciclo de las barquillas" y que alumbra retrospectivamente. Aunque ya era tópico en muchos poetas anteriores, por ejemplo en Cristóbal de Castillejo quien la despliega a lo divino en su *Canción a nuestra Señora viniendo en la mar* ("Clara estrella de la mar...").⁵⁶ No encontramos todavía en el soneto de Ramírez Pagán ningún exceso en las formas ni en los temas como habría de ocurrir en el siguiente siglo. En cambio, en el divino Herrera ya aparecen temas que pueden considerarse de tránsito entre el Renacimiento y el Barroco. Se puede hallar por ejemplo un motivo "desconocido para Garcilaso"⁵⁷ (la imprecación directa, de tono altisonante que será muy usada por Quevedo). Este recurso sirve de apertura para una de las sonetos funerales más logrados de la literatura española por su exacta simetría y su balanceado tono elegíaco que desmiente la vena ampulosa pregonada por los detractores del sevillano:

⁵⁶ Está por supuesto en Petrarca Véanse por ejemplo los poemas LXXX (*Chi è fermato di menar sua vita*) y CLXXXIX (*Passa la nave mia colma d'oblio*).

⁵⁷ Véase Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972. (Biblioteca Románico-Hispánica, Col. "Estudios y ensayos", núm. 43). Pág. 594. Literalmente dice: "Tal motivo, desconocido por Garcilaso, tuvo mayor fortuna en Quevedo que en Góngora, en quien tan sólo se encuentra una vez, nunca en Rioja".

Tú, que en la tierna flor de edad luciente,
 Gerónimo moriste, y apartado
 de los tuyos, el piélago sagrado
 honraste con tu cuerpo eternamente;

recibe, no de mármol excelente
 digno sepulcro, de el mortal cuidado
 breve gloria, do al fin yace olvidado,
 mas lágrimas de triste amor ardiente.

Recibe esta memoria de mi pena;
 que te será perpetua por ventura,
 pequeña prenda de el amor estrecho.

Tú gozas de la pura luz serena,
 tú tienes todo el mar por sepultura,
 y siempre eterno vives en mi pecho.

El soneto fue escrito para su amigo Jerónimo de los Cobos muerto en un naufragio, cuando viajaba hacia América. Permanece el tema garcilasiano del recuerdo en medio de fuertes hipérbasis que anticipan la poesía del siguiente siglo. Por este mismo camino encontramos que en Luis Carrillo y Sotomayor los tópicos del *Soneto XXV* se vuelven densos por la fuerza de sus propuestas poéticas que se convertirían en ejemplos de agudeza para Baltasar Gracián.⁵⁸ Es un caso extraordinario —por su precocidad— que anticipa las formas de escritura que habrían de prevalecer en el siglo XV;⁵⁹ no sólo en lo que se refiere a la elegía funeral sino a todos los géneros poéticos. Su influencia en Góngora parece evidente, aun cuando los resultados del análisis estilístico demuestren lo contrario.⁵⁹ Su “soneto a la muerte de Lisi” es un ejemplo de las transformaciones que condujeron a la poesía barroca. En él recupera el tema final del texto garcilasiano —el llanto— para conseguir en el último de los tercetos quizás las más extraordinaria de las hiperbo-

⁵⁸En su *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián lo colma de elogios y lo cita continuamente. Entre muchos otros epítetos, lo llama “el primer culto de España”. Cito por la edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid, Castalia, 1987. (Col. “Clásicos Castalia”, 14). Pág. 60.

⁵⁹Véase Dámaso Alonso, *Ob. cit.*

les sobre este t3pico que se haya escrito en toda la poes3a espa3ola de la Edad de Oro:

Altivo intento, si, pero debido,
vista amarga intent3is de humor vac3a,
bien que copioso venza, noche fr3a,
tu sagrado silencio su r3ido.

Yace de sue3o fr3o, ay, ya vencido
aquel divino peso al claro d3a,
¡Grande ausencia amenazas, prenda m3a,
f3bula de escarmiento al mundo has sido!

Id, tristes ojos, a la tumba amada,
ay, no s3lo por Lisi lastimosa
solicite a dolor la piedra helada.

Sepan que osaste, ¡oh pena querellosa!,
es espacioso llanto desatada,
mostrar dos mares en tan breve losa.

Quiz3 la parte final del soneto resulte demasiado ret3rica para nuestro gusto moderno y, por ello, el soneto de Lope sobre el mismo asunto sea m3s conocido y citado. La verdad es que, a pesar de los lugares comunes, los efectos son m3s conmovedores porque no descansan en las hip3rboles. M3s que una “ret3rica del llanto”, aqu3 se trata de una “ret3rica del silencio”:

QUE EL AMOR VERDADERO NO LE OLVIDAN EL TIEMPO NI LA MUERTE

(Escribe en serio)

Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa,
sin dejarme vivir, vive serena
aquella luz que fue mi gloria y pena,
y me hace guerra cuando en paz reposa.

Tan vivo est3 el jazmin, la pura rosa,
que blandamente ardiendo en azucena,
me abrasa el alma, de memorias llena,
ceniza de su f3nix amorosa.

¡Oh memoria cruel de mis enojos!,
¿qu3 honor te puede dar mi sentimiento,
en polvo convertidos tus despojos?

Perm3tame callar s3lo un momento:
que ya no tienen l3grimas mis ojos

ni conceptos de amor ni pensamiento.⁶⁰

Como subgénero, los sonetos funerales acabaron reuniendo dentro de sí todos los tópicos que pudieran servir para el encomio de los difuntos, la adulación de los parientes o la celebración de la fama, la nobleza y los blasones de las familias que sufrían la pérdida de algún pariente. El soneto garcilasiano se fue diluyendo hasta perderse; hasta ya no dejar ni siquiera reminiscencias literarias. El recuerdo, la lamentación, el dolor sincero se hallarán pocas veces, como en el excepcional soneto del conde de Salinas, don Diego de Silva y Mendoza (1564-1630) que comienza como una vaga elegía funeraria y acaba con una tremenda paradoja cuyo resentimiento tiene muy poco del neostoicismo imperante:

De tu muerte que fue un breve suspiro,
¡qué largo suspirar se ha comenzado!
Es cilicio en el alma mi cuidado
que le estrecha y aprieta cuanto miro.

Si hay vez en que esforzándome respiro,
más me ahoga un aliento procurado:
ni sé si trueco o si renuevo estado
cuando a escuchar el alma me retiro.

Cual gusano que va de sí tejiendo
su cárcel y su eterna sepultura,
así me enredo yo en mi pensamiento;
si es morir acabar de estar muriendo,
lo que nunca esperé de la ventura
esperaré del mal un bien violento.

En cambio, es muchísimo más frecuente encontrar hiperbólicas exaltaciones que, a falta del sentimiento natural, se esfuerzan por crear imágenes cósmico-mitológicas que, de tan manidas, apenas son dignas de tomarse en cuenta. Sólo para ilustrar esta época de convencionalismos poéticos con un soneto ingenioso y de buena factura pero completamente prescindible en el

⁶⁰ Dice que "habla en serio" porque el soneto está incluido en las *Rimas Humanas y Divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634) y es necesario precisar el carácter grave del texto.

ámbito de la poesía funeraria, citemos el texto que Juan Antonio de Segura —fraile mercedario y personaje importante en la vida cultural de la Nueva España a principios del siglo XVIII— dedicó al hijo del virrey Duque de Linares, don Agustín Joseph de Alencastre, por la muerte de su padre (otra vez, alabar a los vivos antes que a los muertos) en imágenes que fueron caras a Luis de Sandoval Zapata pero que jamás hubiera manejado con esta simplicidad que anuncia el final de la era barroca:

Morir para nacer, sólo en la Esfera
lo goza único el Sol, pues si agoniza
el mismo ocaso su esplendor atuzza
por que otro mundo ilustre su lumbrera.

Por Fénix en la tierra se venera
el ave que muriendo se eterniza,
labrándose otra cuna de su hoguera.

Sólo tu padre, oh don Joseph, ha sido
quien, muriendo, de sí fue tan fecundo,
que Sol a un tiempo, y Fénix ha vivido.

Al primero aventaja, y al segundo
pues si muere una vez, dos ha nacido:
en su alma al cielo y en tu luz al mundo.⁶¹

⁶¹ Segura, Juan Antonio de. *Poemas varios que a diversos assumptos compuso el padre...* México, 1718.

6. La edición de Alfonso Méndez Plancarte

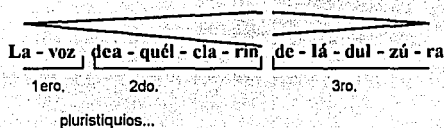
COMO ACOSTUMBRA EN sus trabajos de editor, Méndez Plancarte se permitió hacer una operación de “cirugía plástica” al soneto de la cómica difunta que escribió Luis de Sandoval Zapata.⁶² Agregó cinco pequeños cambios —funcionales y estéticos— que han mejorado mucho la apariencia y la comprensión del poema. El primero de ellos está al final del tercer verso donde suprimió la repetición de la palabra “hermosura” y lo completó audazmente con la palabra “dulzura”. Como se puede apreciar, hubiera sido imposible sustituir la repetición con alguna de las rimas sugeridas por el propio modelo de Lope y, aun buscando en un diccionario de rimas —que los había en aquella época⁶³—, tal vez ninguna palabra hubiera resultado más concordante con el sentido que parece seguir el enunciado, salvo la palabra “hermosura” que ya estaba consignada en el verso anterior. Por otro lado, nos queda el recelo de que la otra palabra —“dulzura”— no aparece jamás en el *corpus* de la poesía que conocemos de Sandoval Zapata. Detengámonos un momento para estudiar la pertinencia de la modificación.

Por lo que al aspecto sonoro se refiere podemos decir que, no obstante tener una sílaba menos que “hermosura”, el lexema “dulzura” se ajusta bien a la medida y al sonido del verso porque su comienzo de consonante evita la sinalefa del octavo golpe de voz que hacía “hermosura”. A pesar de que se debilita con ello la acentuación de esta octava sílaba, el ritmo binario del *troqueo español* se mantiene perfectamente. Lo mismo ocurre, desde otra

⁶² Méndez Plancarte justifica así su intervención: “En el manuscrito de este Soneto, su verso 3 acaba en «hermosura», lo mismo que el verso anterior: claro error de copia, al que traté de suplir diciendo «dulzura». Allí también, el verso 5 dice «para la lid»; y en busca de sentido, me permito conjeturar que el poeta escribiría «ya no a la lid». Método peligroso pero a veces irremediable.” Véase el artículo cit. de la revista *Abside...* pág. 51.

⁶³ Recuérdese, por ejemplo, que el *Arte poética* de Díaz Rengifo ofrecía una “silva de consonantes”.

perspectiva, si se omite la anacrusis monosilábica y se deja uno llevar por los acentos que evocan los *yambos* de los versos grecolatinos.⁶⁴ Mantienen un ritmo acentual casi idéntico al que ofrece el lexema “hermosura”; además, el cambio tiene la virtud de conservar los plurisiquios de dos, cuatro y cinco unidades silábicas que forman en el verso el corazón rítmico de la estrofa: un *clímax melódico* de carácter *descendente*.⁶⁵



⁶⁴ Como se sabe, las designaciones grecolatinas para los versos castellanos son una metáfora. Aquellas lenguas atendían a la “cantidad vocálica” puesto que un sonido vocal podía ser “largo” o “breve”. Nosotros homologamos la “cantidad” con la “intensidad” y la “altura” y asumimos que el acento fonético de nuestras vocales equivale al sonido largo de las vocales grecolatinas. De ahí que los críticos más estrictos sólo conserven, para efectos prácticos, los adjetivos “trocaico” [ó o] y “dactílico” [ó o o] que sin tomar en cuenta la “anacrusis” —silabas iniciales del verso que no tienen acento y que pueden ser hasta tres—, marcan la sucesión “binaria” o “ternaria” de los golpes acentuados en el verso. En el caso de este endecasílabo que nos ocupa, por ejemplo, podemos observar el ritmo binario, como pies formados con troqueos sucesivos que arrancan luego de la anacrusis monosilábica representada por el artículo “La”:

La / voz - dea / quél - cla / rin - de / lahér - mo / sú - ra [o / b - o / b - o / b - o / b - o]

O bien ya con la corrección de Méndez Plancarte que suena del mismo modo podemos verlos como yambos que acaban el verso en *ansibraco* [o ó o]:

La - voz / dea - quél / cla - rin / de - lá / dul - zú - ra [o - ó / o - ó / o - ó / o - ó / o - ó]

Ya sabemos que el verdadero pie en castellano es el verso entero. Y estaban tan conscientes de ello los españoles de los Siglos de Oro que los impresores iniciaban los versos con mayúscula, independientemente del enunciado. Sólo que conservaban los términos grecolatinos por el prestigio intelectual de la gentilidad y porque la lengua culta era el neolatín. Para más información al respecto véase la magistral síntesis de Rudolf Baher *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1970. (Col. “Manuales”, núm. 25 de la Biblioteca Románica Hispánica). Págs. 26 a 28. El libro incluye la bibliografía básica (y “clásica”) sobre el tema.

⁶⁵ Éste es un concepto de más finura que no se estudia en el *Manual* citado de Baher. Véase para este aspecto el libro de Rafael de Balbín *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1975. (Col. “Estudios y ensayos”, núm. 64 de la Biblioteca Románica Hispánica). (3ª ed. aumentada). Págs. 201-202.

Por lo que respecta al sentido, la sustitución de esta palabra no fue tan afortunada. Si observamos bien, tiene mucha más sustancia hablar del “clarín de la hermosura”; clarín que habría de pregonar no solamente la belleza física de la actriz y sus excelencias espirituales sino las connotaciones más sutiles que la cultura occidental pudo dar al término “hermosura”. Es más que una cualidad, es una sustancia que vive⁶⁶ y es vivida por quien la posee y que los demás perciben gracias a los dos sentidos corporales de mayor privilegio: la vista y el oído. Incita a la sensualidad que puede sublimar a los humanos; es el punto de encuentro entre el hombre y el mundo celestial. Es la escalera que da acceso a la belleza verdadera. A través del ámbito sonoro, susceptible de comprobación visual, “la voz de aquel clarín” (“que sonora vida alienta” —reitera Sandoval en el *Romance a la degollación de los Ávila*—) encumbra a la difunta hasta la jerarquía misma de las divinidades (en tanto que alude a algo más que a su armonía natural, el vínculo que sus partes guardan con el todo —y el todo con sus partes— en una proporción perfecta) porque, más allá de su humanidad que la convierte en una exacta réplica del Universo (Ἄνθρωπος μικρός κόσμος) regida por los “números”, es una criatura “hermosa” cuya contemplación y deseo de poseerla se vuelven en una vehículo para acceder a la Causa de las causas:

Y tiene la belleza tanta fuerza para mover nuestros ánimos, que ella sola fue parte para que los antiguos filósofos, ciegos y sin lumbre de fe que los encaminase, llevados de la razón natural y traídos de la belleza que en los estrellados cielos y en

⁶⁶ Así lo describe en su Soneto XXII: “Para los golpes del arpón más fiero / guardaste la hermosura más vivida...” Puede ser una cualidad ligada a la vida y por lo tanto susceptible de desengaño, como en el *Soneto XVIII*: “Pierde respiraciones y hermosura, / que si ha de envejarse con los días, / mayor mal es la vida que la muerte.” O puede ser independiente de la vida frágil, como un don muy especial, así en el soneto *A la muerte de una hermosa difunta*: “Isabel expiró: quedóse... / muerta la vida y viva la hermosura.” Y puede ser, también, una cualidad conferida por la naturaleza y sujeta a la fragilidad de la vida, como en el *Soneto LXVII*: “uno parece todo en aquel velo, / lo mismo es la hermosura que la sombra, / lo mismo es el aliento que la nada.”

la máquina y redondez de la tierra contemplaban, admirados de tanto contento y hermosura, fueron con el entendimiento rastreando, haciendo escalas por estas causas segundas, hasta llegar a la primera causa de las causas, y conocieron que había un solo principio sin principio de todas las cosas.⁶⁷

Es previsible para cualquier mediano conocedor de la cultura renacentista española el lugar al cual conduce esta cita cervantina. Si recordamos un poco *La Galatea*, el pasaje corresponde al momento en que disputan el “desamorado” Lenio y el ingenioso Tirsi sobre los aspectos positivos y negativos del amor (“Libro IV”). Uno alega que éste es el “deseo de la belleza corpórea en cuerpos vivos”⁶⁸ (concupiscencia que atrae todos los males humanos) y el otro alega que amor y deseo “son dos diferentes afectos de la voluntad”, y que de los tres tipos de amor que hay (el “honesto”, el “útil” y el “deleitabile”) el primero está puesto en las cosas divinas mientras que los otros dos son naturales, por lo cual ninguno debe ser vituperado. El sustrato de esta contienda dialéctica está por supuesto en los *Diálogos de Amor* de León Hebreo y con él la idea de que

...fácilmente podremos subir del conocimiento de las hermosuras corpóreas al conocimiento... de la suma hermosura del primer entendimiento..⁶⁹

Evidentemente, el sintagma “clarín de la dulzura” está lejos de conseguir una significación de esta naturaleza. Por lo tanto, si es que debemos conceder algún cambio para evitar que la rima se repita, sería mucho más atinado

⁶⁷ Miguel de Cervantes Saavedra. “La Galatea”, en *Obras Completas*, Vol. I. México, Aguilar, 1991. (Col. “Grandes Clásicos”, s. n.) Pág. 842. Originalmente tomé la cita de Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986. (Col. “Alianza Universidad”, núm. 463). Edic. corregida y aumentada. Pág. 140. Pero no conservo la referencia original de Rico porque tiene errores en las citas de Cervantes que sin duda se deben al mal cuidado de la edición.

⁶⁸ El personaje clasifica el amor de acuerdo con el tipo de belleza que lo atrae. La belleza es de dos tipos: “incorpórea” que a su vez es de dos tipos también (la que se tiene a las virtudes y a las ciencias) y la “corpórea” que puede ser por cuerpos vivos (hombres y mujeres) y por cuerpos muertos (retratos, estatuas, edificios, etc.)

⁶⁹ Francisco Rico. *Ob. cit.*, 142. No hago la cita directa porque he seguido la exposición de Rico y de él tomé el texto que es traducción del Inca Garcilaso.

aplicar la corrección al segundo verso donde sucede exactamente lo contrario en la balanza de la *enumeratio*⁷⁰: hay un desequilibrio muy grande entre los dos primeros atributos mencionados en la acumulación (el “garbo” y el “gracejo”) y el último (la “hermosura”). En cambio, si se sustituye el lexema “hermosura” por “dulzura” se consigue una mayor compensación enumerativa y se mejora la congruencia desde los puntos de vista lógico, semántico y retórico. Así, sin perder un ápice de su sonoridad original e invirtiendo la corrección de Méndez Plancarte, la estrofa quedaría mejor balanceada de la siguiente forma:

Aquí yace la púrpura dormida,
aquí el garbo, el gracejo, la dulzura,
la voz de aquel clarín de la hermosura
donde templó sus números la vida.⁷¹

El segundo de los cambios está en el quinto verso, Méndez Plancarte separó la *aposisición* (“Trompa de amor”) con una coma e introdujo una negación en el acusativo que por su necesaria contigüidad al *objeto directo* (para efectos de medida) hace una *hipérbasis* e ilumina un sintagma que parecía no tener concordancia con los hechos narrados. En vez de “convida para la lid”, como si la actriz estuviera viva aún, el sentido adquiere más coherencia si agregamos una de las dos posibilidades que tiene el *incrementum* adoptado por la sintagmación (la *correctio*⁷²) y mantenemos la lógica de la *amplificación* que domina en los cuartetos:

⁷¹ Debo todas estas sugerencias a José Pascual Buxó.

⁷² La “correctio” (ἐπιτιμίασις, μεταποία) forma parte de las figuras onomasiológicas “es el rechazo de una palabra (empleada por el contrario) que no es apropiada a la cosa en el sentido de la parte propia (*aptum*) y su sustitución por una palabra diversívoca o multívoca apropiada a la cosa en el sentido de la parte propia”. Lausberg también la ubica dentro de los cuatro modos en que se puede construir la “escala” del *incrementum*, uno de los —también cuatro— *genera amplificationis* (los otros tres serían: la *comparatio*, la *ratiocinatio* y la *congeries*). Para este aspecto véanse las págs. 53-55 y 188 del *Manual...* de Lausberg.

VERSIÓN DEL MANUSCRITO 1600 DE LA

B. N. M.

Trompa de amor para la lid convida
el clarín de su música blandura,

VERSIÓN DE MÉNDEZ PLANCARTE

Trompa de amor, ya no a la lid convida
el clarín de su música blandura;

De esta forma, se *corrige* el sentido del predicado: la voz o —más de acuerdo con el momento de la enunciación— “el recuerdo de la voz” que perteneció a la actriz muerta, el clarín de su “música blandura” (que también era una “trompa de amor”) ya no convida a la lid. Y se entiende que es, para decirlo con una paradoja ya muy adelgazada, “la lid amorosa”. Porque una “trompa” lo mismo podía llamar al “Juicio de juicios”, como ocurrirá algún día con los restos de los hermanos Ávila, cuando sean juzgados con “verdadera justicia”:

...donde entre lúgubres polvos
y entre cenizas funestas
los tristes ecos aguardan
de aquella trompa postrera
del Juicio, en que han de mirarse
tantas lágrimas resueltas...

que pregonar la Fama terrena de los hombres que lo hayan merecido, como los mismos hermanos Ávila:

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

El tercer cambio propuesto por Méndez Plancarte está al final del sexto verso, es un punto y coma que divide al segundo cuarteto en dos oraciones nítidamente coordinadas por copulación. También da mayor claridad a la estrofa puesto que destaca el “desarrollo intensivo” de la *dispositio* interna⁷³ y hace evidente la independencia semántica de la oración formada por los versos séptimo y octavo:

hoy aprisiona en la tiniebla oscura
tantas sonoras almas una herida.

Independencia que, por otra parte, no es tan marcada como para demandar un punto y seguido; las “sonoras almas” continúan una evidente *isotopía*⁷⁴ iniciada desde el tercer verso con “la voz de aquel clarín de la hermosura” y extendida a través de los versos 4º, 5º, 6º para acabar en “la voz” que les dio “vida y más cierta” de los versos noveno y décimo. El cuarto cambio apenas es de hacerse notar: se redujo únicamente a la separación con un punto del enunciado que forman los cuatro versos finales. Por último, el quinto cambio consistió en poner guiones al sintagma conformado por el participio activo y los dos adjetivos del décimo primer verso, como suele hacerse en cualquier *ablativo absoluto*⁷⁵ (“—amante, helada, esquivá—”) para resaltar la contundencia de las últimas figuras retóricas: el *quiasmo*⁷⁶ (*si la represen-*

⁷⁴ En un artículo ya clásico sobre el tema, Françoise Rastier define las “isotopías” de acuerdo con A. J. Greimas como la repetición (“iteración”) de una unidad lingüística, de modo que la más elemental de las isotopías comprende dos unidades de la manifestación lingüística de un texto. Tiene una definición sintagmática pero no sintáctica puesto que no está estructurada en ese ámbito, se construye o se deduce a partir de elementos desordenados aparentemente y se forma teniendo en cuenta un mismo nivel o niveles diferentes del texto que podrían estar articulados entre sí por relaciones definibles con base en estructuras retóricas, estilísticas... Cfr. François Rastier. “Systématique des isotopies”, en Greimas, Kristeva, Van Dijk, Dumont y otros. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972. (Col. “L”, s. n.) Pág. 82. Hay traducción española de todo el libro en *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976. Págs. 107-140.

⁷⁵ Para este recurso véase Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos 1621-1721. Parte Primera*. México, UNAM, 1943. Págs. XVI-XXII. También puede verse el estudio de José Pascual Buxó. *Góngora en la poesía novohispana*. México, UNAM, 1960. Págs. 38-41. José Pascual Buxó señala que aun cuando los novohispanos utilizaron este recurso en menor medida que otros tropos, “también se aficionaron a tales cláusulas absolutas, preferentemente a aquellas en las que un participio modifica a un sustantivo”. Agrega las palabras de Dámaso Alonso que explican la consecuencias de este uso: “tales fórmulas [unidas] a las dificultades generales de esta poesía, dividen los períodos, distraen la atención del lector e imposibilitan la comprensión inmediata.”

⁷⁶ En sentido estricto, el término de “quiasmo” [χιασμός] se emplea para la sustitución del “colon” [κῶλον] en un periodo de cuatro versos o, en la prosa, en uno cuatrimembre [τετράκωλος περίοδος]. Por esta razón el quiasmo estaría presente, varias veces, en el desarrollo adverbial de los últimos cuatro versos del poema que además, por sí solos, forman

taste como viva/o si la padeciste como muerta) con el cual se remata la *dubitatio*⁷⁷ (que contiene una *personificación*⁷⁸ y una *hipérbole*⁷⁹) y que se aglutinan en los cuatro versos que sirven de desenlace al poema. El resultado de todas estas modificaciones es muy impresionante:

A UNA CÓMICA DIFUNTA

(La edición de Alfonso Méndez Plancarte)

Aquí yace la púrpura dormida;
aquí el garbo, el gracejo, la hermosura,
la voz de aquel clarín de la dulzura
donde templó sus números la vida.

Trompa de amor, ya no a la lid convida
el clarín de su música blandura;
hoy aprisiona en la tiniebla oscura
tantas sonoras almas una herida.

La representación, la vida airosa
te debieron los versos y más cierta.
Tan bien fingiste -amante, helada, esquiva-

A UNA CÓMICA DIFUNTA

(Con el cambio sugerido por José Pascual Buxó)

Aquí yace la púrpura dormida;
aquí el garbo, el gracejo, la dulzura,
la voz de aquel clarín de la hermosura
donde templó sus números la vida.

Trompa de amor, ya no a la lid convida
el clarín de su música blandura;
hoy aprisiona en la tiniebla oscura
tantas sonoras almas una herida.

La representación, la vida airosa
te debieron los versos y más cierta.
Tan bien fingiste -amante, helada, esquiva-

una unidad gramatical y de pensamiento. Pero la palabra está usada aquí en su sentido "moderno", es decir, privilegiando el "sema" de "entrecruzamiento" como indica la expresión *σκημα χιαστων*. Por lo tanto, nos estamos refiriendo sólo a los dos últimos versos del soneto y específicamente a "una forma de la «dispositio» que representa la antítesis". El quiasmo es de naturaleza semántica puesto que los versos dibujan lo contrario: un "paralelismo sintáctico". Para información sobre el "quiasmo", véanse las págs 43 (nota) y de la 194 a la 198 de Lausberg.

⁷⁷ También en sentido estricto no estamos en los cuatro versos finales únicamente frente a una "dubitatio". La *dubitatio* (*adubitatio*, ἀπορία, διαπόρησις) puede ser vista como parte de las "figuras onomasiológicas" (cuando se da la posibilidad de elegir, dentro de la *materia*, entre dos o más designaciones "diversívocas" o "multívocas") o bien como un elemento externo, como un recurso del orador (cuando éste, dentro del *discurso*, pide consejo al público en vista de la dificultad de la *materia*). Véase Lausberg. *Ob. cit.*, págs. 187-188 y 219-220. Estamos también frente a una comparación, una *hipérbole* y otras figuras de pensamiento que se agregan por adición.

⁷⁸ Según Lausberg la *personificación* (*fictio personae*, προσωποποιία) es una variante de la alegoría y consiste en presentar cosas concretas y conceptos abstractos y colectivos como personas que hablan y actúan. Cfr. Lausberg. *Ob. cit.*, pág. 214.

⁷⁹ La *hyperbole* (*superlatio*; ὑπερβολή) es un "tropo que pertenece al *audacious ornatus*, tiene un efecto poético evocador... para la evocación de afectos en el público y en la poesía para la provocación afectiva de representaciones que superan la realidad." Se puede dar en forma "pura" o "combinada" con otros tropos. Véase Lausberg. *Ob. cit.*, págs. 112-113.

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

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

7. Descripción del soneto dedicado *A una cómica difunta*

EL POEMA SE convierte, así, en un hermoso ejemplo de ortodoxia técnica. Su *materia*⁸⁰ está dispuesta, como sucede en casi todos los sonetos, en dos partes que se distribuyen, de concordancia con la sonoridad, entre los cuartetos y los tercetos. Las dos primeras estrofas desarrollan el *ordo naturalis* intensivamente⁸¹: con una *anáfora* apenas insinuada (hay una sola repetición del adverbio que se suma a la reiterada “presencia negativa” —*elipsis*— del verbo intransitivo “yace”) y con una familia de tropos tan comunes que apenas los percibimos (la *metalepsis*⁸² la *metonimia*⁸³ y la *sinécdoque*⁸⁴), se

⁸¹ Al tomar en cuenta dentro de una narración o un enunciado la “ley de los miembros crecientes”, el texto puede desarrollarse (ordenarse) cuantitativamente o bien puede hacerlo enfatizando la “intensidad”, dice Lausberg que en este caso los “miembros siguientes siempre son (al tener aproximadamente igual longitud) semánticamente más intensivos que los precedentes”. *Ob. cit.*, pág. 43.

⁸² Estrechamente relacionada con la metonimia donde se sustituye en el plano del contenido el efecto por la causa y esta es un objeto con función sustantiva (Cfr. Lausberg, *Ob. cit.*, pág. 114), la *metalepsis* (μετάληψις) se define como “la relación orientada de causa a consecuencia” y consiste también “en poner un sinónimo semánticamente inapropiado en el contexto correspondiente...” como sucede en los errores de traducción y en ciertas sustituciones forzadas. “Se emplea sobre todo como etimología nominal”. Véase Lausberg, *Manual de retórica literaria...* vol. II, págs. 74 y 75. En este caso el sujeto “actriz” es sustituido por el nombre de un animal: “púrpura”; a su vez, este molusco da nombre a su tinta (la parte por el todo) con que se produce el color rojo intenso que se utilizó en la pintura y en la tintorería. De la tinta, el nombre se desplazó posteriormente para el color mismo y como se empleó para teñir telas muy finas en la Antigüedad, el sustantivo “púrpura” fue además, en los Siglos de Oro, sinónimo de la nobleza más alta y de la dignidad cardenalicia. También, en un uso corriente dentro de la lengua literaria, se utilizó en esta época como sinónimo de “sangre”. Y, ya se sabe, la “sangre” puede ser sinónimo de “vida” y en la relación de la parte por el todo el sustituto del “carácter sanguíneo” con todas sus implicaciones connotativas dentro de la teoría neoaristotélica de los cuatro humores.

⁸³ La *metonimia* o *denominatio* (como se adelantó en la nota 10 del primer capítulo de este texto) “consiste en poner en lugar del *verbum proprium* otra palabra cuya significación pro-

predica que “yacen *aquí*” “la púrpura, el garbo, el gracejo, la dulzura, la voz...” Hay una selección que pretende ser azarosa (*congeries*) pero cuyo objetivo evidente es formar un conjunto con la muestra de los atributos más representativos de la actriz. Entre estos atributos “muertos” (yacentes⁸⁵) que caracterizaron a la difunta en vida, se privilegia uno de ellos (la “voz”) alargando el período a través de un sintagma adjetivo y luego de un extraordinario enunciado adverbial: yace aquí la voz, el clarín que pregona a la hermosura misma, *donde templó sus números la vida*. Lo admirable está en las connotaciones tan inesperadas como amplias que puede adquirir el sujeto

... pia está en relación real con el contenido significativo ocasionalmente mentado, por tanto no en una relación comparativa como en la metáfora. “Las relaciones reales entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mentada son de especie cualitativa”, de causa, de efecto, de esfera de acción, de símbolo. De esta forma, las relaciones de los sustantivos “garbo”, “gracejo”, “dulzura” con la palabra “actriz”, estarían situadas en el rubro donde se sustituye el “continente” por el “contenido”, aunque (y esto sucede especialmente con la palabra “gracejo”) los vínculos se parezcan también a los que se establecen entre las divinidades que sustituyen a la esfera de sus funciones (“Venus” por “amor” o “Marte” por “guerra”) pero en sentido inverso y marcando la elipsis del nombre específico de la actriz a quien pudieron caracterizar estos metónimos. Las citas son de Lausberg, *Manual de retórica literaria...* págs. 70-76.

⁸⁴ La sinécdoque (συνεκδοχή) “es una metonimia de relación cuantitativa entre la palabra empleada y la significación mentada”; en el caso de la “voz” por la “actriz”, se trata de un vínculo entre la parte por el todo. Cfr. Lausberg, *Manual de retórica literaria...* pág. 75. A pesar de ser tan comunes y salvo en el caso de “púrpura/animal” y “púrpura/color” —deslizamiento completamente catacrético—, las figuras descritas en las notas 79, 80 y en esta nota, no llegan a convertirse en *catacrexis*.

⁸⁵ En los Siglos de Oro el verbo “yacer” tenía una clara denotación de “morir” como un hecho definitivo, por lo menos para el mundo. Así se puede desprender, por ejemplo, de un tópico caro a Gabriel Bocángel (1603-1658) en la *Elegía en la muerte de D. Francisco de Ribera*: “¡faltas, no yazes... Su intento fue subir donde le exalta / el ciclo, vida fue perder la vida, / no muere al mundo el justo, sólo falta”. O en el gongorista Trillo y Figueroa (1620?-1680?) donde hay un verbo más terrible todavía (“fallecer”) porque descarta a la Fama, así lo dice al sepulcro de Góngora: “Yace, más no fallece, en la copiosa / que admiras urna...” Lo mismo ocurre en Sandoval Zapata, por ejemplo en el soneto XII “¡Ay de quien vive y llora y nunca yace, / y a amar un imposible se contiene! / que la Aurora, aunque gime, es sin discurso, / y aunque hoy expira el Sol, mañana nace.” Y en la Décima I del mismo Sandoval: “El Fénix y el Sol renacen / por los riegos con que aciertan, / cuna haciendo en que despiertan / los estragos en que yacen; / estos a una vida nacen...”

“vida” dentro de este sintagma. Aunque vinculado después a la reiteración del noveno verso (“la vida airosa”) —trazando una *isotopía semémica*⁸⁶— parezca que se restringe el contenido de esta expresión al concentrarse únicamente en la vida de los versos. Sin embargo no es así; se debe considerar que la palabra “números” forma parte de un enunciado subordinado (adverbial hemos dicho) cuyo núcleo es la “voz” adjetivada como “clarín de la hermosura” —período sobre el cual hemos adelantado algún significado— y alude en todo el *corpus* conocido de Sandoval Zapata al tópico clasicista del *tempus fugit* pasado por el filtro del *desengaño barroco*. La fragmentación del tiempo que se consume inexorable y velozmente en meses, días, horas, etc. está manifestada de manera diáfana en el tercero de los sonetos de Sandoval dedicados “a un candil que también era reloj” con un hermoso juego de palabras:

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

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

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

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

Pero quizá la más clara de las pistas que ha dejado el concepto pitagórico del universo en Sandoval Zapata esté en su soneto XXVI que nos ilustra además sobre la acepción artística del lexema “hermosura” y contiene el tema distintivo de los epitafios y de las elegías funerarias barrocas, con la diferencia de que en vez de ser la inscripción de una lápida o el ejemplo de

unas ruinas famosas (Troya, Cartago, Roma, etc.) o de unos ilustres restos, es una “naturaleza muerta verbalizada” la que nos enfrenta al *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* con menos saña pero con la misma contundencia con que lo harían por ejemplo los terribles cuadros del sevillano Juan de Valdés Leal *In ictu oculi* y *Ni más ni menos*:

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

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

Con el espejo líquido o el velo,
a lienzo blanco o cristalina alfombra,
en especies y sombras retratada,
uno parece todo en aquel velo,
lo mismo es la hermosura que la sombra,
lo mismo es el aliento que la nada.

Al hablar de “los números de la vida”, o de la “rueda numerosa de mayo” no estamos frente a una concepción esotérica del mundo sino ante la idea de unidad universal —entre el hombre y el mundo— que era el más común de los “saberes” que andaban en el entorno de los Siglos de Oro. En su hermoso trabajo sobre este tema, después de rastrear el concepto de *microcosmos* desde los primeros filósofos griegos, cuando llega a los siglos VI y VII de la Edad Media, Francisco Rico cita y comenta un pasaje de San Isidoro de Sevilla con el cual se remata la sección “De musica” de las *Etimologías*:

Hemos vuelto, como tantas veces, al principio de nuestra historia: a la armonía cósmica, presente lo mismo en el cielo que en el hombre, de los pitagóricos. Con ellos, en efecto, Isidoro vincula el macrocosmos y el microcosmos a través de los números. A los cuatro “mundi elementa”, así, corresponden las cuatro estaciones, las cuatro cualidades combinadas en el hombre, las cuatro virtudes y los cuatro vicios... el seis aparece en las edades del hombre, el ritmo de los tiempos, los grados de las cosas (de piedra a ángel), los “naturalia officia” y movimientos del mundo... el hombre vive siete semanas de años, tiene siete orificios en la cabeza, siete vísceras y siete miembros relacionados o re-

lacionables con los planetas, las fases de la luna, los días, las “transfusiones elementorum”, etc.⁸⁷

Para advertir la continuidad de esta idea en el siglo XIII, traigamos una parte del pasaje donde Francisco Rico comenta el *Planeta* (1218) de Diego García de Campos que luego habrá de servirnos para desglosar los contenidos del soneto:

La alegoría es un principio de unidad: nada hay gratuito ni aislado en la creación, porque toda *res* puede valer como *signum* y ligarse reveladoramente a otra *res*. La interpretación alegórica, por ello, proporciona un tramado para dar coherencia la realidad entera... Los números vinculados a las cosas, en particular, están preñados de sentido. Don Diego, así, reúne bajo el título de *Planeta* los siete tratados de la obra “propter librorum numerum congruentem” y el orden de cada uno vale ya como una indicación del contenido. El número cuatro, “in pavimento seculi” conforma al universo, al igual que al largo prólogo del *Planeta*, “tamquam pavimentum palatio”. Cuatro son en el uno las partes del mundo, las estaciones, los ríos del Paraíso, las “rote” o sentidos de la Biblia, las virtudes... Y calcando tan conocidas correspondencias, cuatro son en el otro los fines del libro, las circunstancias de su redacción, las sílabas de “Rodericus” (el cronista toledano a quien se dedica el *Planeta*) y aun los miembros de muchos periodos sintácticos... El mundo realiza la cuadratura del círculo: es redondo, “propter perfectionem”, y se divide “propter stabilitatem”, en cuatro regiones fertilizadas por las “fuentes claras corrientes” (diría Berceo) de los Evangelios...⁸⁸

La idea quedó fijada desde el helenismo, fue “divulgada con notoria fidelidad en manuales y enciclopedias” por toda la Edad Media y el Renacimiento, fue muy favorecida por la imprenta y naturalmente se extendió a la época de Sandoval Zapata pero su “discreta” aparición en el soneto se puede explicar porque

A tales alturas del siglo XVII, la microscopía del hombre no podía faltar en el arsenal de tópicos manoseados por un filósofo de poco pelo: como difícilmente se hallaría en el bagaje de un metafísico de alto coturno.⁸⁹

⁸⁷ Francisco Rico. *Ob. cit.*, págs 40-41.

⁸⁸ *Ibid.* Págs. 47-48.

⁸⁹ *Ibid.* Pág. 157.

En efecto, el tópicus estaba sumamente vulgarizado y era, más bien, moneda popular que se daba lo mismo en tratados filosóficos de divulgación, que en las colecciones de acertijos y de enigmas, que en los libros de sentencias, apotegmas y anécdotas, que en los inventarios de curiosidades, etc. “Muy característicos” de esta propagación —dice Francisco Rico— “son los *Problemas en filosofía moral* (Berna, 1612) de Diego de Rojas, que se cierran precisamente —como si la cuestión pudiera compendiar todo lo tratado— dilucidando «por qué los antiguos compararon el hombre al mundo»”:

Por ventura no lo compararon mal, pues vemos en el hombre los cuatro elementos, como en el mundo, y tanta muchedumbre de venas esparzida por todo su cuerpo, semejantes a los ríos de la tierra; y las yervas y plantas y peñas, semejantes a los pelos y a los huesos del hombre; y el llover y el tronar y templar, todo lo tiene el hombre. Y el cielo, que es tan ligero y movable, que nunca para, y está en lo alto y con su inteligencia gobierna todas las cosas, semejante [e]s al ánima del hombre con el entendimiento, y en él se hallan las condiciones de todos los animales de la tierra. Y hasta en el movimiento se parece el hombre al mundo, porque, si el del mundo es circular, el hombre, naciendo de cabeza, comienza poco a poco a enderezarse hasta que la pone en lo alto, y de allí torna poco a poco a inclinarla hasta que da con ella en tierra; y así, haze el movimiento redondo y muere. Por lo cual parece más verisímil que el Levante sea la cabeza del mundo que no el Sur, pues el movimiento del cielo es de Levante a Poniente, y el del hombre comienza de la cabeza; y lo mismo el de las yervas y árboles, y vemos que el mediodía está cubierto de aguas y que la mar corre hazia aquella parte, y el agua nunca corre a la cabeza, sino a lo baxo, aunque Aristóteles pensó otra cosa.⁹⁰

La alusión a los números en el soneto *A una cómica difunta* era, pues, tan corriente para los hombres del diecisiete como puede resultar hoy peculiar para nosotros. Sin embargo, como hemos visto en la última acepción de la palabra “hermosura” (retratada en “especies y sombras”), tiene un sentido bastante más preciso. Proviene del arte (no como “producción” sino como “extensión”), especialmente en el soneto, un ámbito donde ésta es el resultado de la música que emanaba ya verbalizada, es decir, vuelta en poesía: arte regido por los números y la precisión puesto que tiene ciertas regularidades inherentes a ellos, como la medida silábica y el ritmo que le dan los

acentos, las rimas y la distribución estrófica. Quizá en este contexto elegíaco —se lamenta la ausencia de una notable actriz— hay una referencia más o menos explícita a la poesía trágica (“la púrpura dormida” está vinculada a los géneros y a los “papeles” de dignidad regia). No se habla, entonces, de la vida propiamente —como podría pensar un lector de nuestro tiempo—, de la que está afuera de los hombres y es independiente de ellos, ni a la de su subjetividad (aunque con ellos forme una unidad esencial), se habla intrínsecamente de la vida de los versos, que a su vez se refieren a la “vida” del mundo, a otro modo de existencia más verdadera que la actriz podía infundirles, se habla de los “números templados en la voz” de la difunta, en una palabra, se habla del arte y la hermosura que solían actualizarse en ella y sólo en ella eran más verdad que la vida misma (“los versos te debieron la representación, la vida airosa y más cierta”, dice una parte del primer terceto). Este tópico no contradice al otro que el mismo Sandoval propuso en los sonetos donde la naturaleza tiene la verdad final y que la desengañada Sor Juana Inés de la Cruz ilustró a la perfección cuando declaraba su certeza de estar ante un “engaño colorido que del arte ostentando los primores en falsos silogismos de colores [era] cauteloso engaño del sentido”. Pero recordemos que se trata de una hipérbole: ante el arte superior, ante la capacidad para “fingir” de la actriz, nadie, ni la Muerte misma, pudo sustraerse. Gracias a esta momentánea suspensión de la racionalidad, a este don de fingimiento, Luis de Sandoval Zapata pudo proclamar dos generaciones antes que la de Sor Juana la verdad superior de la poesía e inscribirse como un hombre del pleno barroco: si la mayor parte de los renacentistas sólo ambicionaban aproximarse a la perfección de la naturaleza, los poetas del siglo

XVII pensaron en sus momentos exaltados que el arte podía conseguir efectos superiores a los que ofrecía el mundo natural.⁹¹

Como podemos comprobar, la restricción del lexema “vida” al solo ámbito de los versos que la cobraron “y más cierta”, no empobrece en nada la proyección semántica de los versos tercero y cuarto; la ambigüedad y la amplitud de sentido perduran en el soneto porque la vida en general, como el cuerpo humano que es “templado por los humores”, siempre “tiempla sus números” aun cuando sea en la poesía, según puede desprenderse del notable endecasílabo pitagórico con que se cierra esta primera estrofa. Quedan de este modo tres posibles sentidos para la palabra “vida” que van de la objetividad a la subjetividad en orden creciente:

1. La vida (en general) tiempla sus números en la voz (en general).
2. La vida de la actriz templó sus números en la voz de la actriz (que no era cualquier “voz”; era “el clarín de la hermosa”).
3. La vida de los versos es la que templó sus números en esa maravillosa voz, donde adquirieron éstos una vida más cierta. Y, por ende, con los versos, la representación de la vida fue más verdadera.

También es muy interesante la isotopía que surge de hacer la equivalencia entre la “representación” y la “vida airosa”. Si la conectamos con esta isotopía semémica de la “voz” y las “sonoras almas” que hemos mencionado

⁹¹ Estoy consciente de que es una cuestión de momentos: Sor Juana se coloca en su soneto ante un “arte engañoso”, su reacción hubiera sido (y debiera haber sido) de otro tipo frente a un ejemplo de “arte verdadero”. También estoy consciente del problema epistemológico y, por supuesto, de teoría literaria que encierra una afirmación como ésta, inscrita en el nominalismo. Hay un excelente libro, más o menos reciente, sobre el tema: Michael Hamburger. *La verdad en la poesía*. México, F. C. E., 1991. Col. “Lengua y estudios literarios”, s. n.). Sería abusivo adjudicar una conciencia lingüística como de la nuestro siglo XX a esta idea del arte barroco pero también sería ingenuo ignorar que desde la Antigüedad existe la polémica sobre la superioridad del arte o de la naturaleza y que en los siglos XVI y XVII se mantuvo muy viva.

antes, desemboca, como se puede prever, en la gran alegoría barroca que homologa al teatro con el mundo mismo, al tránsito por esta vida terrena con la representación de un "papel" que al final será premiado por el Autor. El ejemplo más conocido de este paradigma ideológico y probablemente el más famoso de la literatura española en el segundo Siglo de Oro es el impresionante auto de Pedro Calderón de la Barca que fue muy divulgado en la Nueva España de Sandoval Zapata.⁹²

Concluye esta primera parte del poema luego de esbozar una *extensión* sobre el sustantivo "voz" con el enunciado "el clarín [de su música blandura] ya no convida a la lid" —más su respectiva aposición: "trompa de amor"—, y logrando una suerte de "orden circular" con la oración de transitivo que separó muy bien Méndez Plancarte de los enunciados precedentes: "una herida aprisiona hoy a tantas sonoras almas en la tiniebla oscura." Se podría trazar un esquema como el de las siguientes tablas para observar más fácilmente la disposición de la primera parte del soneto:

Los Cuartetos

Primer cuarteto (oración de intransitivo):

yace	Aquí	la púrpura	dormida
"	aquí	el garbo	
"	"	el gracejo	
"	"	la hermosura	
"	"	la voz	de aquel clarín de la dulzura donde <i>[enlace]</i> la vida templó sus números <i>[oración subordinada]</i>

Segundo cuarteto (enunciados transitivos que son *extensión* de la "voz")

Trompa de amor, el clarín de su música blandura	ya no convida	"	a la lid
una herida	aprisiona	hoy	tantas sonoras almas

En los tercetos se inicia la segunda parte del poema. La *materia* no está organizada trinitariamente de acuerdo con las estrofas; de no ser por la unidad que les conceden el juego de rimas (CDE, CDE) y la disposición tipo-

gráfica, las últimas oraciones formarían semántica y sintácticamente un dístico (que aparece sombreado abajo) y un cuarteto.

C	La representación, la vida airosa
D	te debieron los versos y más cierta.
E	Tan bien fingiste —amante, helada, esquiva—,
C	que hasta la Muerte se quedó dudosa
D	si la representaste como muerta
E	o si la padeciste como viva.

Desde otro punto de vista —el retórico— los tercetos inician la *conversión* lineal de la circularidad narrativa desarrollada en los cuartetos.⁹³ En el dístico se rompe el orden natural para dar paso al *ordo artificialis*⁹⁴ que comienza con un enunciado de dos versos; son líneas de “transición” *donde irrumpe abruptamente el “discurso”*⁹⁵ en el texto para dirigirse a la actriz muerta, surge el “tú”, la segunda persona que no sólo es gramatical sino que también es *discursiva* y que, por contraste, descubre el eje de la “enuncia-

⁹³ Se da una conversión de circularidad en linealidad cuando ocurre “la conversión del lenguaje en discurso, la del contenido situacional de la parte en discurso, la de un contenido de conciencia en general en discurso...” Cfr. Lausberg, *Ob. cit.*, pág. 45.

⁹⁴ Se llama “*ordo artificialis*” o “figura” (σχημα) a “la modificación artificial de la sucesión normal... a las sucesiones... que no corresponden al curso histórico de los acontecimientos en la narratio”. Véase Lausberg, *Ob. cit.*, pág. 38.

⁹⁵ Esta definición de *delictio* (también se llama *shifter* y se traduce como *embrague*) proviene, como saben casi todos los especialistas, de Émile Benveniste. Véanse las partes XIII, XIV y XV del capítulo V, “El hombre en la lengua”, en *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI, 1971. También véase «El aparato formal de la enunciación» en el capítulo II, “La comunicación”, de *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI, 1977. Conviene ampliar esta nota con una cita porque, aun cuando el asunto parece muy sencillo, no lo es su comprensión: “El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca la emergencia de la subjetividad, en virtud de que consiste en instancias discretas. El lenguaje propone en cierto modo formas «vacías» que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su «persona», definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*. La instancia de discurso es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto, y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes.” Véase “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas...I*. Pág. 80.

ción” sobre el cual se venían edificando las deixis (el lugar, “aquí”; el momento, “hoy”, adverbio éste que se suma al presente de los tiempos verbales que rigen el discurso), con ello se define el carácter elegíaco de la evocación: “los versos *te* debieron la representación, la vida (airosa) y más cierta” —dice el “yo” que nos ha venido guiando desde el principio del poema— como si estuviera imprecando a la difunta con un dolor que de pronto no puede ser contenido o como si estuviera haciendo un monólogo y escuchara melancólicamente, en el escenario del duelo, los ecos de esas “sonoras almas” que están aprisionadas en “la tiniebla oscura”. Si hacemos un traslado de los términos teatrales al ámbito del soneto, podemos decir que la primera fase de la “tesis”, la *protasis* —aquella “que prepara y crea la situación de la información”⁹⁶—, está representada por los cuartetos, mientras que estos dos versos del primer terceto formarían la *epitasis*⁹⁷ con la cual se proyecta el desenlace (λύσις) que está a cargo de los versos finales.⁹⁸ Pero la oración de estos cuatro últimos versos no es principal, se agrega por adición a lo que hemos llamado la *epitasis*. Como los adverbios que la introducen (“Tan bien...”), es una *adiectio intensiva* que se torna en *amplificatio* y cuya lógica —es una figura de pensamiento— se finca en la capacidad de la difunta para la representación, elogiada indirecta y directamente en los versos tercero, cuarto, noveno y décimo. Se da pie, de este modo, para la *hipérbole* que

⁹⁷ “Partie du poème dramatique, qui, venant après la portase ou exposition, contient les incidents essentiels et le noeud de la pièce”: Lausberg [así, en francés]. *Ibid.*

⁹⁸ La traslación encierra sus dificultades si tomamos en cuenta la existencia de la *catastasis* y de que cada parte corresponde en las obras dramáticas a un acto. Pero guardando las proporciones del caso, es de gran utilidad para tener una perspectiva clara de los versos noveno y décimo de este soneto. Por un lado, culminan la narración porque contienen la causa de los elogios precedentes y en este sentido parecerían formar parte de lo que hemos llamado el “ordo naturalis”, pero, por el otro, introducen una dirección discursiva nueva y dan pie a la *hipérbole* sobre la cual se montan la “dubitatio” y el “quiasmo” del final.

sirve de base a la “duda” (*dubitatio*) y a la construcción paralelística o simétrica que encierra un quiasmo semántico, mismo que aparece sombreado en la siguiente tabla:

	enlace condicional	artículo definido	verbo en pasado con enclítico	conjunción	sustantivo
	si	la	representaste	como	muerta
o	si	la	padeciste	como	viva
	enlace condicional	artículo definido	verbo en pasado con enclítico	conjunción	sustantivo

Por el contrario de lo que sucede normalmente en los sonetos funerarios — épicos o líricos— consagrados a los grandes personajes que, luego de dar pábulo a la lisonja desmesurada y al encomio dirigido menos al difunto que a sus parientes vivos, encaminan su ampulosidad verbal para dejar sin efectos el fatal trance, los últimos versos de este soneto no se dedican a analizar tópicamente la consolación de una muerte transformada en vida eterna y de una vida convertida en fama perpetua como conviene a las figuras públicas, sino que se adentran en la “elegía íntima”⁹⁹ limitándose a los aspectos más cotidianos o humildes del sentimiento mortuorio, al elogio —y a veces la descripción— de un acto supremo con el que culminan todos los actos que fueron característicos del difunto. Así como sucede en los retratos y en las estatuas ecuestres y así como sucede también en los epitafios y, desde luego, en el modelo de Lope, Sandoval Zapata se concentró en la retención de un solo instante para fijarlo en la memoria: la escena en que la actriz, muerta ya, fue capaz de seguir “fingiendo” ejemplarmente al grado de engañar no sólo a la Vida, a quien venía engañando desde el escenario con el arte que está hecho para mejorar a la realidad (“vida más cierta”), sino a la Muerte misma que no supo (“se quedó dudosa”) si estaba siendo padecida o solamente estaba siendo representada.

8. La reiteración de una figura retórica

COMO EN CASI todos los sonetos de Sandoval Zapata, el tema del soneto dedicado a una “cómica” difunta se desarrolla en los cuartetos y concluye mediante una paradoja¹⁰⁰, que es producto de la exhortación o del énfasis temático iniciado en el primer terceto. La mayor parte de las veces, en los poemas de este autor, el sintagma final es sentencioso e inapelable. Así, el “triumfo” sobre Lope de Vega radica en una feliz coincidencia de dos elementos que confluyeron en el hallazgo formal: una constante en la técnica del autor (el remate paradójico), a la que se agregó una figura retórica muy común en aquellos años (la hipérbole llevada hasta la duda) y, juntas, han procurado el broche perfecto para la recreación del *topos*. Era un asunto que estaba en los gustos de la sociedad española desde la poesía de cancionero: el *conceptismo* y la puesta en juego del ingenio para producir ciertos efectos que condujeran a la economía verbal y a la contundencia de los epitafios clásicos. En la *Antología Griega* están muy claros los modelos,

...la inscripción en una lápida debería ser sencilla, sucinta, conmovedora y [contener] una expresión personal ya sea del sujeto o de los dolientes. He aquí una verdadera estela de Corinto: «Esta piedra menuda, amado Sabino, es todo el testimonio de nuestro amor inmenso. Siempre te hecho de menos y espero que no bebas del Leteo y me olvides, cuando bebas las aguas de la nueva muerte».¹⁰¹

Desde el punto de vista artístico, el tema de la muerte en una mujer —quien seguramente fue un ejemplo para su entorno social de vitalidad y de belleza desbordantes— debía tratarse también conforme a la tradiciones de la pintura y de la literatura. De acuerdo con los cánones, el objetivo de una obra de

¹⁰⁰ Enrique Serna Rodríguez estudió las paradojas que presenta la poesía de Sandoval Zapata en la tesis de licenciatura citada en la nota 55 del capítulo I de este trabajo.

¹⁰¹ Kenneth Rexroth. *Recordando a los clásicos*. México, F. C. E., 1993. (Col. “Lengua y estudios literarios”, s. n.). Pág. 81. Se trata de un artículo muy pequeño. Para ver un *corpus* más completo de epitafios se puede consultar el excelente trabajo de María Luisa del Barrio Vega. *Epigramas funerarios griegos*. Madrid, Gredos, 1992. (Col. “Biblioteca Clásica Gredos”, núm. 163).

esta naturaleza consistiría en minimizar la crudeza del momento resaltando en el difunto algún rasgo de aquella vitalidad; rasgo que debería perdurar incluso en la hora terrible del tránsito. El resultado es previsible y puede quedar muy claro para nuestra mentalidad moderna si recordamos los numerosos sonetos funerarios del periodo barroco que tenían por tema principal a la “muerte vencida”, como el poema del propio Sandoval dedicado posiblemente a la primera esposa de Felipe IV:

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

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

Con una victoria tan comprometida, los autores difícilmente podían expresar la obligatoria lección moral del escarmiento o *vanitas* y, por ende, la necesaria búsqueda cristiana del “bien morir”. Aunque por lo general este tipo de poemas —donde se desea que la muerte tenga apenas la figura de una eventualidad— estaba dedicado al homenaje de los personajes importantes, no dejaron de escribirse entusiastas panegíricos a difuntos menos ilustres. Por ejemplo, en el mismo tópico de Sandoval Zapata pero pasado por el amplio cedazo del horaciano *ut pictura pæsis*,¹⁰² se puede recordar un conocido soneto de Lope, seguramente escrito en memoria de su difunta primera esposa, Isabel de Urbina (Belisa):

AL RETRATO DE UNA DAMA, DESPUÉS DE MUERTA.

Duerme el sol de Belisa en noche oscura,
y Evandro, su marido, con extraño
dolor pide a Felipe de Liaño
retrate, aunque sin alma, su figura.

Felipe restituye a su hermosura
la muerta vida con tan raro engaño,

¹⁰² *Arte Poética*, 361.

que pensando negar el desencanto,
la vista de los ojos se perjura.

Tú dices que mejor fuera olvidarla,
Octavio, pues ya queda helada y fría,
que no dejar espejo en qué mirarla.

Y yo digo, con paz de tu porfía,
que tuvo muy buen gusto en retratarla
al tiempo que mejor le parecía.¹⁰³

El poeta español tiende casi tanto al encomio del pintor su amigo como a la ponderación de la belleza fúnebre. De hecho, la alabanza de la difunta es un pretexto para elogiar al artista; su tino al elegir el mejor momento para retratarla, la “manera” en que lo consiguió, son huellas evidentes de la teofanía neoplatónica de la belleza. El “espejo” del undécimo verso es una reminiscencia, diáfana pero muy arrinconada, del espejo mortuorio en que se deben mirar los vivos, a la vez que el “doloroso” recordatorio conyugal (seguramente no exento de remordimientos).

En cambio, en el soneto de Sandoval Zapata no existe desdoblamiento alguno, ni cabe lugar para la *vanitas*. La “sinceridad” dentro de una postura “manierista” —está escribiendo a la “manera de” Lope y tiene plena conciencia de su inserción en un tópico literario— hace que el poeta concentre sus fuerzas en el solo tema de disminuir a la muerte. Entre el desarrollo con-

¹⁰³ Vega, Lope de. *Obras escogidas. Vol. II. Poesía y prosa*. Madrid, Aguilar, 1987. Cuarta edición. Segunda reimpresión. Pág. 256. (Edición de Federico Carlos Sáinz de Robles). El soneto pertenece a *Las rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, 1634, aunque el poema debe ser de comienzos de 1596, un año exacto después de que murió doña Isabel porque así lo refiere la elegía *Belisa, señora mía, / hoy se cumple justo un año / que de tu temprana muerte / gusté aquel potaje amargo...* y también más o menos por esas fechas el poeta le insistía a su amigo Felipe Liaño que pintara “al tiempo que le mejor le parecía” a la difunta. Es casi inútil señalar que el tema del soneto le sirve a Lope para hacer un desmesurado elogio de su amigo, más que una remembranza de la difunta. Este tipo de elogios también era tópico corriente; Lope lo habrá de repetir en el epitafio dedicado al pintor: *Yo soy el segundo Apeles/en color, arte y destreza;/matóme Naturaleza/porque le hurté los pinceles:/que le di tanto cuidado,/que si hombres no pude hacer,/imitando hice creer/que era vivo lo pintado*. Véase Federico Sáinz de Robles. “Retrato, horóscopo, vida y transfiguración de Lope de Vega”, en el primer volumen de las *Obras Escogidas* de Lope publicadas en Madrid, Aguilar, 1990. 5ª edic.; 3ª reimpresión. Pág. 79.

vencional de la escena donde yace la actriz ante el *narrador* y la conclusión de corte “dramático” —esto es, representable— hay una frase de enlace que permite cruzar imperceptiblemente de un tiempo objetivo a uno subjetivo; cruce que se da dentro de la etopeya compuesta por la enumeración de los atributos *in vita e in morte* de la actriz. El acercamiento discursivo se encuadra desde el principio en las cualidades de la difunta. Si se siguen cuidadosamente las deixis, el lector notará el paso de la narración impersonal al diálogo imaginario —y por supuesto retórico— con la muerta. En el tiempo hay un regreso al pasado que se consigue a través de este artificio traído de la oratoria y la interpelación a la actriz muerta acaba manifestándose abiertamente al final en un elogio muy usado por los dramaturgos del teatro barroco: la habilidad para confundir y luego resaltar “lo que va de mentiras a verdades”.¹⁰⁴ Es la función discursiva de la figura compuesta que se puede considerar típica del género: la exageración se cierra en la duda. De este modo, el primer terceto introduce el recurso de hablar con la actriz muerta para conseguir la evocación elogiosa de lo que hizo y fue durante su vida:

¹⁰⁴ Bastará una pequeña muestra para corroborar la existencia de este tópico. El soneto de Lope dedicado a una actriz que venció a otra representando un papel ante los reyes.

Venció una dama cómica a otra que presumía haberla vencido delante de sus majestades.

A breve vida exhalación sujeta,
 plaza de estrellas presumió atrevida,
 y volando en aplausos encendida,
 risa del aire feneció cometa.
 Tú, Fénix; tú, Leonarda; tú, perfeta
 luz de la acción y de los versos vida,
 triunfaste ilustre al firmamento asida,
 que por estrellas fija te respeta.
 Vuelve después de tantas tempestades,
 sol del teatro, más hermoso en ellas;
 desengaña las altas majestades:
 y sepan las que pisan y atropellas
 lo que va de mentiras a verdades,
 que hasta salir el sol fueron estrellas.

La representación, la vida airosa
te dobieron los versos y más cierta;

y la conclusión cierra con una aporía que proyecta las capacidades del sujeto hasta el sublime punto de perturbar la eficacia de la omnisapiente Muerte:

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

Toda la efectividad del soneto descansa básicamente en la energía de esta figura retórica construida en los versos finales, y aun cuando Lope la esboza también en el soneto que le sirve de modelo a Sandoval, su pulso es tan débil que, sin utilizar la pagana prosopopeya de la muerte, en su poema solamente los espectadores pueden ser partícipes de la última actuación de la difunta, con lo cual se describe una escena más cerrada y se logra un efecto mucho menos conmovedor.

Es importante traer a la memoria unos cuantos ejemplos de esta figura retórica que no representaba ninguna novedad entre los poetas de la época. Por ejemplo, en las páginas preliminares de la "novela" de Lope *El Peregrino en su Patria* aparece, entre otros textos encomiásticos, un soneto del doctor Pedro Fernández Marañón donde esta figura se utiliza para traer a colación la vieja disputa entre los que sostenían la superioridad de la Naturaleza sobre el Arte o viceversa. Lope se inclinaba, con Cicerón, por la primera idea aunque, como casi todos los poetas del siglo XVII, por momentos proclamara que el arte era capaz de superar a la vida. Su adulador, también seguro de la idea ciceroniana, basa su elogio en la duda porque en el arte de Lope esta verdad parece mentira:

Un número y dulzura milagrosa,
suave estilo, erudición con seso
tiene Lope de Vega en exceso
sobre cuantos escriben verso o prosa.

Natural es el numen y copiosa
la vena, cual carácter sacro impreso:
es sabroso en lo lírico, y el peso
en su épico poema es grave cosa.

Tiene elección, dispone y en él solo
se ve en lo sumo la una y la otra parte
de ciencia y natural grandeza.

Que se puede dudar, por este Apolo,
si la Naturaleza vence al arte,
o vence el arte a la Naturaleza.

El modelo más influyente en toda la poesía novohispana del siglo XVII, Góngora¹⁰⁵, lo usó en varias ocasiones con este mismo retórico fin de hacer dudar, a través de las cualidades naturales del sujeto, a una entidad superior a quien la inteligencia humana sería incapaz de confundir:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre liliros cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.

(*Fábula de Polifemo y Galatea*, versos 105-109)

En la literatura española, estos luminosos versos gongorinos característicos del tema *Carpe diem* pueden sintetizar más de un siglo de vigencia en las metáforas de tradición petrarquesca que, apoyadas en viejas antonomasias grecolatinas, contrastan a través de los colores naturales de las flores la blancura de una piel joven —femenina casi siempre— que lleva el aliento de

¹⁰⁵ Es prácticamente innecesario insistir en la influencia que tuvo la figura de Góngora en la Nueva España. Su importancia como paradigma literario era tal que, muy frecuentemente los certámenes en los cuales se celebraba una festividad religiosa o civil se llevaban a cabo mediante la imitación de algún poema del sevillano. Por ejemplo en el *Festivo aparato con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró... la canonización de San Francisco de Borja* (1672), donde el doctor José de la Llana "por borlas y canas" obtuvo el primer lugar que le correspondía al bachiller Antonio de Ugalde, en ese certamen, cuyas bases pedían una canción a San Francisco de Borja que recogiera el tema de "El carro triunfal que subió al cielo" en alusión a la apotosis de Hércules e imitando la canción de Góngora *Verde el caballo hundoso, / y de la barba al pie escamas vestido...*, los jueces hicieron este clogio para el triunfador:

Imitaste soberanas / sílabas al Español
que sin controversia es Sol / entre estrellas castellanas...

Para más detalles véase abajo la nota 108.

la vida en el rubor de las mejillas o se sonroja púdicamente frente a las cosas del amor. Desde el garcilasiano *En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto*, pasando por el italianísimo Terrazas que reitera la blancura y añade sensaciones táctiles de frialdad y lisura en la imagen y *volved a la nieve no pisada / lo blanco de esas rosas matizado*¹⁰⁶, pasando también por la versión ya manierista de Balbuena¹⁰⁷ que recalca la blancura en la dureza ebúrnea de *mientras la primavera está presente / de ese clavel sobre marfil sentado, coged las flores y alegrías...*, hasta, por recoger un ejemplo al azar, el arco triunfal de Puebla dedicado a los Marqueses de la Laguna —el *Géminis Alegórico* (1681)— donde el padre Miguel de Castilla hace de la Virreina una nueva Ilaira¹⁰⁸:

Ilaira, Ninfa hermosa,
para cuya belleza
al jazmín y a la rosa
púrpura y nieve dio Naturaleza,
que —cuando en tus mejillas las deshoja—
ni blanco aquél ni aquésta queda roja...¹⁰⁹

pasando naturalmente por el juvenil soneto gongorino que anuncia la llegada del barroco¹¹⁰ *Mientras por competir con tu cabello*, todos ellos y una infini-

¹⁰⁶ Sobre los antecedentes italianos del soneto *Dejad las hebras de oro ensortijado* de Francisco de Terrazas véase el trabajo de Peña, Margarita. *Flores de baria poesía*. México, UNAM, 1980. Págs. 206-207.

¹⁰⁷ Sobre el *manierismo* de Balbuena y de la poesía novohispana Véase Pascual Buxó, José. "Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido", en *La dispersión del manierismo. Documentos de un coloquio*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980. Pág. 113-136. (Col. Estudios de Arte y Estética, núm. 15). Hay una observación anterior sobre este aspecto en una nota de *Muerte y desengaño en la poesía novohispana. Siglos XVI y XVII*. México, UNAM, 1975. Pág. 21.

¹⁰⁸ Esposa de Cástor, uno de los Dióscuros. Mujer a quien, según una leyenda muy tardía, Paris dio la "manzana de la Discordia", en vez de darla a Venus en el famoso juicio de las Diosas.

¹⁰⁹ Es Méndez Plancarte quien traza esta línea que viene desde el *Polifemo* gongorino hasta el padre Castilla. Véase *Poetas novohispanos...* Págs. 161-162.

¹¹⁰ "El violento contraste barroco asoma ya en esta obra maestra juvenil" Cfr. Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos, 1985. Séptima edición. (Col. Antología Hispánica, núm. 17). Vol II. Pág. 407.

dad de autores más, están acendrados ya en este bellissimo pasaje del *Polifemo* que difícilmente pudo pasar desapercibido a los novohispanos.¹¹¹ El Amor se queda pasmado ante lo que Sor Juana describiría en *El sueño* como el *tor nasol que concita porque, mezclado, purpúreo es ampo, rosicler nevado*.¹¹²

No es difícil buscar otro ejemplo de esta clase de duda en Góngora que además contenga la misma eficacia. La lógica más elemental de la arquitectura poética invita a discurrir simetrías aun cuando los gestos barrocos del poema parecieran evitarlos: si una parte de la descripción de Galatea aprovecha este recurso, su contrapartida, la descripción del cíclope, podría tenerla también. En una de las escenas más conmovedoras de la *Fábula*, cuando la bella hija del mar ha consumido furtivamente su amor con Acis, el ig-

¹¹¹ Hay que reiterar el exacerbado culto gongorino en la Nueva España. Por poner sólo un par de ejemplos, los más ilustrativos citados por Méndez Plancarte: los elogios de Vera Tassis a Salazar y Torres: "a los doce años, en nuestro San Ildefonso, recitaba de coro y desentrañaba *Las Soledades* y el *Polifemo*..." *Ob. Cit.* Pág. XXIV y LVIII; y las jocosas reflexiones en verso del mismo Salazar, donde se dice sobre la marcha "¡Qué lindo verso a Góngora le he hurtado!" Y "Góngora fue un hombre tan honrado / que de él nadie creará que me le ha hurtado", véase Pág. 135. Sabemos que la poesía de Góngora circulaba en manuscritos como una notable excepción en toda España y que sus faccímiles se cotizaban muy alto entre los coleccionistas. Véase por ejemplo, Joaquín de Entrambasaguas, "Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora" en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el barroco*. Madrid, Editora Nacional, 1975. Págs. 77-149. En la Nueva España no era diferente esta afición y su culto era bastante más uniforme que en la Península debido tal vez menos al deslumbramiento y la afinidad del provincianismo criollo con sus ostentaciones que a la lejanía de las intrigas entre madrileños, sevillanos y salmantinos. El propio Méndez Plancarte nos recuerda una temprana alusión al Cordobés que data de 1604 y está tomada de *La grandeza mexicana*: "preguntaba nuestro Balbuena: «¿En qué parte del mundo se han conocido poetas tan dignos de veneración», como «el agudísimo D. Luis de Góngora?»..." *Ob. Cit.* Pág. XXIV.

¹¹² Cfr. versos 747-749 del *Primero sueño*. Tanto en Sor Juana como en Góngora la duda se mantiene aun después de la aclaración para lograr una síntesis de contrarios típica del barroco: la nieve es roja (o rosicler nevado) y la púrpura es nevada. Si creemos en la extraordinaria explicación de Alexander A. Parker, tal vez el mayor ejemplo de esta síntesis barroca se encuentre en el Góngora de *La fábula de Polifemo y Galatea*, versos 97-104, cuando se cruzan los atributos de Juno y Venus en lo que a primera vista parece un error iconográfico del poeta. Cfr. "Introducción" a *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid, Cátedra, 1984. Págs. 99 y sig. (Col. "Letras Hispánicas", núm. 171). La idea ya estaba en Alfonso Méndez Plancarte quien valoró el fenómeno en su justa dimensión y advirtió síntesis barrocas aún más complejas. Cfr. *Poetas novohispanos...* págs. 135 y 137.

norante Polifemo invoca a la ninfa desde su inocencia con el “elegíaco canto de un pastor”.¹¹³ El ingenuo narcisismo del monstruo —otro tópicos que podría remontarse hasta Teócrito¹¹⁴— procura a sus palabras una dignidad trágica que se atrae los sentimientos solidarios de los lectores. De pronto, el día en que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía —dice el Gigante:

Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía.
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al ciclope celeste.¹¹⁵
(versos 421-424)

¹¹³ Estoy consciente de la contradicción: la elegía fue un género ciudadano mientras que el pastor fue el personaje *sine qua non* del género bucólico. Sin embargo debo recordar en descargo que la mezcla ya estaba hecha de alguna forma desde la Antigüedad: en su homenaje a Galo —precursor del género elegíaco en Roma— Virgilio trasladó a la Arcadia y al hexámetro el “sufrir” urbano de los dísticos (hexámetro dactílico y pentámetro) sin salirse aparentemente del género pastoril en el que estaba escribiendo. La prueba está en los ecos que hicieron de este tema Propertio (I, 8) y Ovidio (*Amores*, 2, 11, 12).

¹¹⁴ El propio Herrera, al comentar un fragmento de la *Égloga I* de Garcilaso (*No soy, pues, bien mirado, / tan disforme ni feo; / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura, / y cierto no trocará mi figura / con ése que de mí se está riendo; / jtrocará mi ventura! / Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.*) comenta y traduce las fuentes además de citar una égloga suya donde utiliza el mismo recurso. El Polifemo de Teócrito dice: *Porque no soy feo como dicen / de mí, que poco ha me vi en el ponto, / cuando en tranquilidad estaba sesgo / y a mí, a juicio mío parecía / la barba bella, y bella esta luz sola.* Y Virgilio lo sigue: *Ni soy tan feo, que ha poco en la ribera / me vi, cuando quieto sin los vientos / estaba el mar; no temeré yo a Dafnis / a tu juicio, si es la imagen cierta.* Véase Garcilaso de la Vega. *Églogas*. Madrid, Narcea, 1972. (Col. “Bitácora”, núm. 24). Edición comentada por Antonio Gallego Morell, Págs. 145-146. Hay un comentario muy amplio sobre esta estrofa de la *Fábula gongorina*; es muy conocido y está lleno de ejemplos: Dámaso Alonso. *Góngora y el “Polifemo”*. Madrid, Gredos, 1985. 7ª edic. (Biblioteca Románico-Hispánica, Col. “Antología Hispánica”, núm. 17). Págs. 776-784. (Vol. III).

¹¹⁵ Es de especial interés este verso para la figura retórica que estudiamos porque la complicada sinalefa es de un virtuosismo difícil de apreciar como tal. Dámaso Alonso cita a un comentarista coetáneo de Góngora —Salcedo Coronel— para que los lectores modernos se percaten de la enorme conciencia técnica del siglo XVII: “Cuidadosamente escribe D. Luis este verso, que parece largo, para significar la duda y suspensión del agua en este juicio”. Véase Dámaso Alonso, *Ob. cit.*, pág. 778.

La proyección cósmica de la imagen es de una belleza tan hiperbólica, como la doble comparación que Polifemo hace de su humanidad con el cielo y de su ojo con el sol frente al “neutral” espejo marino.¹¹⁶

Sólo para confirmar que esta duda retórica —en cuya “estructura profunda” se halla una *metágo* que vuelve susceptibles de abrigar dudas a las divinidades y a los elementos naturales— es muy común en Góngora, habrá que traer a la memoria otro ejemplo usado por el Cordobés para llevar más lejos que el Divino Toledano el tópico de la oscura tranquilidad y frescura de un pasaje “selvático” donde el sol no logra atravesar sus rayos:¹¹⁷

Alegres pisan la que, si no era
de chopos calle y de álamos carrera,
el fresco de los céfiros rúido,
el denso de los árboles celaje

¹¹⁶ La *litote* señalada por Fernando de Herrera (véase nota 114) es absorbida en esta magnífica hipérbole como síntesis suprema del arte gongorino inserto en la dilatada tradición que hemos comentado. Este tópico se desarrolló junto a otro que es la cara opuesta de la misma moneda y que se puede rastrear desde *La Odisea* de Homero y que en Virgilio es hórridamente impresionante:

...Polifemo entre el ganado
moviendo su monstruosa pesadumbre,
que venía a la ribera enderazado,
donde venir tenía por costumbre:
el monstruo horrendo, altísimo, valiente,
traía en vez de ojo una sangrienta fuente.

Véase Virgilio, *Enéida*, III, 357-362.

¹¹⁷ Como generalmente se acepta por *El viaje del parnaso* de Cervantes, los Siglos de Oro reconocieron a cuatro poetas con el sobrenombre de “divinos”: Garcilaso de la Vega (1501-1536), Francisco de Figueroa (1536?-1617?), Francisco de Aldana (1537-1578) y Fernando de Herrera (1534-1597). Por otro lado, el pasaje más famoso de este tipo —que corresponde al viejo tópico *locus amoenus*— se puede localizar en la *Égloga III* de Garcilaso:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura,
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena
que el sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la hierba y el oído.

en duda ponen cuál mayor hacía
guerra al calor o resistencia al día.
(*Soledad Primera*, versos 534-539).

En la Nueva España no escasean las muestras. En el *Anónimo del altar de las carmelitas en la dedicación de la Catedral de México* (1667) se lee una descripción del altar¹¹⁸, donde suceden tantas maravillas en el invierno (22 de diciembre) que:

Dudara Naturaleza,
a no estar lejos Aries¹¹⁹,
si eran partos de su esmero
o de sus Mayos esmalte.

A propósito del culterano cruce de atributos¹²⁰ que provoca la duda cuando las cualidades son llevadas al terreno de la hipérbole, Méndez Plancarte cita del “encumbrado” vergel de Felix Bances Candamo a un discípulo de Salazar y Torres:

Tanto se acercan al Cielo,
que duda el más advertido
si las rosas son luceros
en su púrpura encendidos,
o los luceros son rosas
que coronan estos riscos...:
los astros, rosas lucientes;
las rosas, astros floridos...¹²¹

¹¹⁸ Otro tópico literario antiquísimo que se remonta hasta la descripción homérica del escudo de Aquiles. Véase *Ilíada*, Rapsodia XVIII. En los Siglos de Oro el ejemplo más conocido está en la *Égloga III* de Garcilaso cuando se describen los pasajes mitológicos, con claras reminiscencias ovidianas, en los bordados de las ninfas.

¹¹⁹ Tópico retórico de connotaciones astrológicas: el sol entra en la constelación boreal de Aries entre el 20 y el 22 de marzo y sale entre el 20 y el 21 de abril. Esta expresión es mucho más elegante en *La Soledad Primera*: “Era del año la estación florida/en que el mentido robador de Europa...” Por un lado es la primavera y Zeus, el raptor de la doncella que toma la forma de un hermoso toro blanco; pero es también, por el otro lado, el entorno cósmico que ubica la narración en el mes de abril: el sol —que es en el animal “todos los rayos de su pelo”— entra en la constelación de Tauro, lo que justifica la sabiduría del mito griego ante los ojos de los modernos arqueastrónomos.

¹²⁰ Véase arriba la nota 112.

¹²¹ Véase Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos...* pág. 134. Cfr. Valbuena Prat, *Historia...* Vol. II, Pág. 467.

La sensualidad de la época barroca¹²² tuvo que llevar más allá de los límites visuales esta figura dubitativa. Y lo hizo precisamente a través de cruce de cualidades que tanto ponderó don Alfonso Méndez Plancarte:

Se ostenta un ameno valle
tan suave por sus olores,
tan fértil por sus cristales,
por sus aves tan acorde,
tan vario por sus matices,
que en las dulces confusiones
de azucenas y de cisnes,
de rosas y ruiseñores,
duda el oído y la vista,
entre matices y voces,
si son fragantes las aves,
si son canoras las flores...¹²³

En este ejemplo la quietud tradicional del *locus amœnus* ha desaparecido frente a la visión de una naturaleza llena de inquietante vitalidad. Los építe- tos inundan a los objetos con su dinamismo y, cuando estamos a punto de percibirlos, su realidad se transforma frente a nuestros sentidos, confundiéndolos hasta volverlos erráticos. No era más que un juego de poetas que “estaban en el mejor momento de la lengua española” y llevaban sus recursos tan lejos como les era posible. Estaban conscientes de que no había más límites para su materia prima que aquellos que les imponía su propio ingenio.¹²⁴ Podemos encontrar en Salazar y Torres un ejemplo de esta conciencia lingüística y poética cuando, jugando con el recurso de la duda que hemos

¹²² La sensualidad renacentista que se exacerbó en el barroco ha generado monografías complejissimas cuya cita en este momento no es pertinente. Para dar una idea muy general del estímulo de los sentidos que buscaban los artistas de este periodo baste citar los dos ejemplos más famosos, uno en la poesía, otro en la pintura y ambos conocidos con el sobrenombre de “los cinco sentidos corporales”. Del divino capitán Aldana el soneto *Otro aquí no se ve que, frente a frente...* y de Lubin de Baugin (1610-1663) el bodegón donde predomina un tablero de ajedrez. Naturalmente que los ejemplos se pueden multiplicar al infinito tanto en el ámbito de la poesía como en el de la pintura.

¹²³ Véase *Poetas novohispanos...* pág. 137. Véase también arriba, la nota 112.

¹²⁴ Esto se hace evidente en el pasaje de Fernando de Herrera. Véase abajo las páginas 153-154.

venido citando, nos suelta lo que llamaría Baltasar Gracián una “agudeza enigmática”, es decir, para nosotros, una hermosa adivinanza:

Bella noche es el cabello
 en crespo hundoso desorden,
 y Alba la frente, que al día
 presta nevados candores;
 ahora colige tú,
 de las dos contradicciones,
 cómo la Aurora será
 en quien es bella la Noche...¹²⁵

Es muy probable que este recurso de llevar la hipérbole hasta la duda se haya utilizado largamente tanto en la poesía de corte profano como religioso y, más aún, puede que se haya utilizado de manera especial para alabar a las actrices —profesionales del “fingimiento”— en diferentes circunstancias puesto que aparece con cierta regularidad, aunque muy simplificado, en la poesía del siglo XIX. Luis Reyes de la Maza consigna algunos ejemplos de este tipo en el ambiente teatral mexicano de la época. Cuando se presentó en el Teatro Nacional *El pasado* de Manuel Acuña —“drama que tantos aplausos había recogido un año antes”— a beneficio de la actriz Salvadora Cairón, el éxito volvió a ser impresionante y el poeta Guillermo Prieto, entusiasmado, escribió:

En tu delicioso acento
 una creación se percibe,
 por ti El pasado revive
 con su expiación de tormento.
 Y es tal, actriz, tu talento,
 que en medio de mi ansiedad
 llegué, por tu habilidad,
 a dudar, triste o con ira,
 si era la verdad mentira
 o era la ficción verdad.

El mismo recurso, despojado de su carga mitológica o, por mejor decir, “humanizado” por el “yo” romántico, fue el que utilizó José Zorrilla para

¹²⁵ *Poetas novohispanos...* pág. 137.

alabar a la bailarina Adela Montplaisir quien, junto con su marido, logró varias temporadas muy exitosas en el Teatro Nacional de la Ciudad de México al mediar el siglo XIX. El poema estaba escrito en el álbum de recuerdos que la bailarina mostró a un periodista con la intención de hacerle ver que ella y su compañero “eran famosos en el Viejo Mundo”:

Ella es sutil como el aire
y como el aire ligera,
gira en derredor, pasa y huye
como aparición risueña.
Flota su falda plegada,
sus cabellos se destrezan,
radian sus ojos ardientes
luz más viva a cada vuelta.
Y gira, y cruza, y resbala,
y los sentidos no acierta
si de ella nace el impulso
o el aire sutil la lleva.¹²⁶

9. Un breve comentario al recurso de la imitación artística

COMO HEMOS MENCIONADO antes, Alfonso Méndez Plancarte, atendiendo el parecido temático y seguramente la semejanza aparente de la figura retórica del final, señala la fuente española de Sandoval Zapata. El soneto de Lope de Vega que lleva por título *A la muerte de una dama*. De su lectura parece desprenderse que se trata, en efecto, de una voluntaria emulación puesto que el poeta madrileño emplea rimas muy parecidas a las que utilizó después el novohispano. El subtítulo dice “Representación única”, con lo cual el acto mismo adquiere un sentido que connota simultáneamente la definitividad de un tiempo verbal perfecto y la singularidad de una tragedia:¹²⁷

¹²⁶ Reyes de la Maza, Luis. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. Los ejemplos están tomados de las páginas 185 y 91 y 92 respectivamente. Debo la noticia de estos textos a José Pascual Buxó.

¹²⁷ Cfr. Vega, Lope de. *Ob. Cit.*, Pág. 244. En el índice general el título completo del soneto va pegado con el subtítulo, con lo que se vuelve más claro el tema aunque también más pobre: *A la muerte de una dama, representante única*. (El participio activo con género femeni-

A LA MUERTE DE UNA DAMA
Representación única

Yacen en este mármol la blandura,
 la tierna voz, la enamorada lira,
 que vistió de verdades la mentira
 en toda acción de personal figura;

la grave del coturno compostura,
 que ya de celos, ya de amor suspira,
 y con donaire, que imitado admira,
 del tosco traje la inocencia pura.

Fingió toda figura de tal suerte,
 que, muriéndose, apenas fue creída
 en los singultos de su trance fuerte.

Porque, como tan bien fingió en la vida,
 lo mismo imaginaron en la muerte,
 porque aun la muerte pareció fingida.

El parecido entre el soneto de Lópi y el de Sandoval es innegable. Sin embargo el hecho de que haya quedado señalada la fuente en que se inspiró el novohispano no puede ir, de ninguna manera, en menoscabo de su obra. Por el contrario, se puede decir que cumplió ampliamente con los requisitos exigidos por los estrictos cánones de la imitación renacentista (a su vez remembranza de la *imitatio* clásica) que también rigieron al barroco, con lo cual se engrandece su figura de poeta.

Para entender mejor el contexto en que se ejercía este arte de imitadores memoriosos, centoneros, glosadores plagados de tópicos, de versos ajenos y hasta de estrofas completas, hay que recordar la famosa “teoría de la imitación” en el Renacimiento y concretamente la polémica desatada por el Brocense cuando sacó a la luz en 1577 sus *Anotaciones y enmiendas... a las*

no “representanta” era una palabra tan común a principios del siglo XVII como hoy sería la palabra “actriz”). En cambio, de la forma en que aparece el poema, se alude al acto único, magistralmente representado por el sujeto, de morir.

La cita de Méndez Plancarte aparece en el artículo ya mencionado de *Abside...* (P. 51) con una errata evidente, dice en el segundo verso: “la tierna voz, la enamorada ira”.

*obras del excelente poeta Garcí-Lasso de la Vega*¹²⁸, inspiradas en los *Poetices Libri Septem* de Julio César Scalígero (1561). Del mismo modo que los italianos habían divulgado “por vía de impresión” a los grandes poetas de su lengua —Dante, Petrarca, Ariosto y Sannazaro como si se tratase de los clásicos latinos, es decir con comentarios eruditos— el célebre humanista de la Universidad de Salamanca se propuso “laurear” al Toledano poniendo al descubierto sus modelos y sus fuentes. En su respuesta a Francisco de los Cobos —cabeza virtual de la reacción contra el trabajo del humanista salmantino— por el “hurto de gran fama”¹²⁹ que había denunciado, el Brocense explicó en la segunda edición de sus *Anotaciones* (1581):

...Apenas se divulgó este mi intento, [*de editar en esa forma a Garcilaso*] quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace, es decir, que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de res-

¹²⁸ En nuestros días Jorge Luis Borges ha querido llamar a este “plagio”, que lo mismo se daba entre los antiguos como se da entre los modernos, “el arte de la lectura”. Véase el “Prólogo” a *Francisco de Quevedo y Villegas. Antología*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. El asunto es más complicado puesto que el ejercicio de la literatura estuvo ligado, por lo menos hasta el siglo XIX, a una tradición que todos los hombres instruidos aprendían desde niños como parte de la gramática elemental: el *enarratio poetarum*. Éste no es el origen del culto a la imitación pero sí uno de los principales factores de su ejercicio que empezaba en paráfrasis y que acababa en verdaderos guiños herméticos entre eruditos.

¹²⁹ *Soneto. Contra las Anotaciones del Maestro Sánchez, quando la primera vez se imprimian. Hallóse entonces en casa de un caballero de Salamanca:*

Descubierto se ha un hurto de gran fama
Del ladrón Garcí-Lasso, que han cogido
Con tres dosseles de la Reyna Dido,
Y con seis almohadas de la cama.
El telar de Penélope y la trama
De las Parcas, y el arco de Cupido,
Y un prendedero de oro de su dama.
Tres barriles de agua del olvido,
Provósele que avía salteado
Siete años en Arcadia, y dado un tiento
En tiendas de Poetas Florentines.
Es lástima de ver al desdichado
Con los pies en cadena de cemento
Renegar de Rothóricos malsines.

puesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan porqué entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar.¹³⁰

Estaba hablando de un ejercicio cotidiano entre la gente del oficio y más, de toda una civilización: los artistas y no sólo los poetas practicaban la imitación de los antiguos y de los contemporáneos de manera obligatoria pues en ello estaba la validez de sus trabajos. Basta observar los tratamientos que dieron a sus temas los pintores de los siglos que van del XV al XVIII. Es imposible encontrar un fenómeno aislado de las tradiciones circundantes. Por dondequiera son reconocibles, aun entre las grandes individualidades, escuelas, maestros y teorías comunes que hacen guiños al espectador a través de programas iconográficos, “homenajes” o plagios nada velados en la disposición de las figuras, en sus escorzos y en la búsqueda de tonos y luces, reconocimientos de admiración en las copias, etc. De acuerdo con la tradición heredada de la Antigüedad, E. H. Gombrich ha estudiado el problema en la pintura, la escultura y la arquitectura, estableciendo la diferencia (que seguramente tenía tanta importancia entonces como ahora) entre la “imitación” y la “asimilación”.¹³¹ Naturalmente que Sánchez de las Brozas no se estaba refiriendo en sus *comentarios* a un arte mecánico sino al gran “arte de la imitación” cuya literalidad sancionaba Herrera:

¹³⁰ Cit. por Antonio Vilanova en *Ob. cit.*, pág. 572.

¹³¹ Existen muchos estudios sobre el tema tratado desde las más variadas perspectivas. Quizás, por su brevedad y erudición así como porque ha sido ampliamente divulgado en lengua española, el estudio introductorio más fácil de consultar para el caso de la pintura sea “El estilo *all'antica*: imitación y asimilación”, que está en el tercer volumen de la trilogía sobre el Renacimiento de Gombrich: *Norma y forma*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. Págs. 249-271. (Col. “Alianza Forma”, núm. 39). Para obtener una información general sobre la “imitación” en todas las artes, véanse los dos capítulos del trabajo de este mismo autor “Tradición e innovación”, en *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1975. (5ª ed.). Vols. I y II. Págs. 197-231.

Me enciende en justa ira la ceguera de los nuestros, i la inorancia, en que se an sepultado; que procurando seguir sólo al Petrarca i a los Toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas; i queriendo alcanzar demasidamente aquella blandura i ternura, se hazen umildes i sin composición i fuerza. Porque de otra suerte se a de buscar o la floxedad i regalo de verso, o la viveza; que para esto importa destreza de ingenio i consideración de juicio. ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la suavidad i dulçura de Petrarca al inculco i áspero?¹³²

Y fue precisamente Petrarca el que, apoyado como siempre por una dilatada fila de precedentes, dio la lección magistral a los imitadores que lo seguirían con la contundente imagen del parecido entre el padre y el hijo:

El que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico [a su modelo], y que la semejanza no sea del tipo de la que se da entre un retrato y su modelo, donde se elogia más al artista cuanto mayor es el parecido, sino más bien del tipo de la que se da entre un hijo y su padre. Aquí, aunque suela haber una gran diferencia de rasgos individuales, una cierta sombra y, como dicen nuestros pintores, un aire perceptible sobre todo en el rostro y los ojos genera esa semejanza que nos recuerda al padre en cuanto vemos al hijo, y eso que si la cosa se sometiera a medición, se comprobará que todas las partes eran distintas; alguna cualidad oculta tiene esa propiedad. Por eso tenemos que llevar cuidado en que, cuando una cosa sea parecida, no lo sean muchas, y de que lo que es parecido quede oculto de forma que sólo la pesquisa silenciosa de la mente pueda captarlo, que sea inteligible más que descriptible. Deberíamos por tanto hacer uso de otra cualidad y tono interno del hombre, pero evitar sus palabras. Pues un tipo de semejanza está oculto y el otro se destaca; *uno hace poetas, el otro simios*.¹³³

La imitación presenta muchos problemas muy interesantes para el historiador de las artes, especialmente para el estudioso de los fenómenos anteriores al romanticismo. Tal vez el más notable de todos sea el planteamiento de la posibilidad de innovación dentro de los estrechos límites que imponía el arte de imitar. ¿De qué forma aceptaba el público —los poderosos mecenas del Renacimiento pero también la crítica de los compañeros de profesión— los cambios propuestos por los grandes maestros a los modelos antiguos? Una pregunta para la historia del gusto. ¿Cuáles eran los paradigmas conocidos

¹³² Cit. por Antonio Vilanova en *Ob. cit.*, pág. 581.

¹³³ Francesco Petrarca. *Le familiari*, XXIII, 19. Cit. y traducido del latín por Gombrich en "El estilo...", pág. 249.

de los siglos XV al XVII y, mejor aún, cómo los veían el artista y el intelectual de cada una de estas centurias? Seguramente con la respuesta se conformaría un gran capítulo de esa historia de la literatura que pretende ser científica. Y se puede ahondar más aún, en la microhistoria, con preguntas detalladas. Por ejemplo, si Durero fue rechazado en Venecia por no apearse a la sabiduría de los antiguos ¿qué factor permitió a otros artistas la aceptación de las “mutaciones” más audaces si es que las hubo? La clave de esta cuestión podría estar en este convencimiento de que no se debía “ser un simio”, con lo cual se dio cabida al juego subjetivo entre la realidad del arte grecolatino —presente en muchas ruinas conocidas desde entonces— y el objeto moderno que, sin reproducirla exactamente, parecía recuperar el espíritu de los antiguos y no era otra cosa que el virtuosismo del artista para conseguir la evocación. Las ilustraciones de estas posibilidades van desde el florentino *Palazzo Rucellai* concebido por Leone Battista Alberti (1440-1472)¹³⁴ hasta el arte de las academias neoclásicas del siglo XVIII. Pero lo importante para el caso es el enorme prestigio de la imitación. Ningún valor tendría el objeto artístico que no estuviera “autorizado” o respaldado por lo que se suponía un tópico antiguo —fuera poema, edificio, escultura, cuadro o incluso pieza musical.

El peso de la tradición clásica determinó de este modo la poética de los Siglos de Oro de la literatura española. Pese a ello, la literatura —por encima incluso de los casos de la pintura y la música que no tenían precedentes gentiles porque éstos desaparecieron— fue la más independiente de las artes. Hay dos causas probables de esta independencia. La primera reside en la ubérrima naturaleza de la creación verbal: pareciera que el ejercicio de la

¹³⁴ Es uno de los ejemplos más antiguos citados por Gombrich. Véase *Historia...* pág. 200.

imitación está hecho para conseguir los mejores hallazgos lingüísticos; cualquier ligero cambio en la sintaxis puede alterar por completo el modelo original; la "simple" traducción de un poema a otra lengua, supone ya un acto tan complejo como creativo. La segunda causa es que la tradición europea conservó y tuvo siempre muy presente la polémica entre los mismos antiguos que pregonaban la forzosa imitación de un estilo prestigioso —los *ci-eronianos* por ejemplo— y aquellos autores que estaban en contra del *pas-tiche* elemental —es el caso del influyente Quintiliano.

La epístola de Séneca al respecto fue bien conocida entre los humanistas del Renacimiento:

Lo que la lectura ha recogido, se utiliza en la composición. Debemos imitar en esto a las abejas, que solamente chupan de las flores a propósito para formar la miel. No se sabe si el jugo que extraen las abejas de las flores se hace miel por sí mismo, o si adquiere su dulzura por la intervención de las abejas. Algunos pretenden que ellas no poseen la facultad de hacer la miel, sino la de buscarla y recogerla. Otros dicen que se necesita cierta preparación para sazónarla, transformarla y darle el sabor meloso.

Pero a fin de no apartarme de mi tema, repito que debemos imitar a las abejas separando lo que hemos recogido en las distintas lecturas: separándolas se conservan mejor las provisiones... Es lo que hace la naturaleza misma en nuestro cuerpo: mientras los alimentos que hemos tomado conservan su calidad, están en el estómago en estado sólido y nos pesan, pero no los sentimos cuando descompuestos ya se mezclan a nuestra sangre y aumentan nuestras fuerzas. Hagamos lo propio con los alimentos del espíritu, cuidando de disolverlos y de asimilarlos; es necesario digerirlos bien, sin lo cual estarán quizá en nuestra memoria y no en nuestro entendimiento. Sepamos hacerlos nuestros, apropiárnoslos del todo, formando una sola cosa de varias cosas distintas, como reuniendo sumandos desiguales formamos una suma.¹³⁵

No deja de ser sorprendente sin embargo la actitud moderna de un Fernando de Herrera en este sentido. Salvo el caso de Virgilio, cuya devoción —como lo hizo la Antigüedad misma y el medioevo— mantenía el divino sevillano, el resto de los poetas le parecían tan humanos como susceptibles de perfección. Había que imitar sí, pero con el criterio despejado de todos

¹³⁵ Séneca. "Cartas a Lucilio", en *Tratados filosóficos. Cartas*. México, Porrúa, 1984. (Col. "Sepan cuantos..." núm. 281). Págs. 191-192.

los prejuicios. En el desempeño de su oficio, los poetas gentiles no consiguieron abarcar todos los temas ni agotarlos:

ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos y juizios padecen engaño y flaqueza, i así pudieron errar y erraron... i no supieron inventar nuestros predecesores todos los modos i observaciones de la habla; ni los que aora piensan aver conseguido todos sus misterios, i presumen poseer toda su noticia, vieron todos los secretos i toda la naturaleza della, i aunque engrandecen su oración con maravillosa eloquencia, i igualen al'abundancia i crecimiento, no sólo de grandísimos ríos, pero del mesmo inmenso Océano, no por eso se persuadirán a entender que la lengua se cierra i estrecha en los fines de su ingenio. I pudiendo assi aver cosas i voces, ¿quién es tan descuidado i perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación?¹³⁶

Los modelos se presentan entonces como algo perfectible por el talento de cada poeta que los utiliza para desarrollar, a partir de ellos, sus propios temas. El verdadero ingenio hace una "mezcla" de "admirables despojos" y "con diligencia i cuidado" consigue "por esta vía descubrir muchas cosas" y "arribar a donde nunca llegarán los que no lleven este paso".¹³⁷

No es diferente la época barroca. O mejor dicho lo es desde el momento en que ya nadie cuestiona la necesidad de imitar y recrear al modelo. Para Lope, en un citado ejemplo de *La Dorotea*, es muy fácil describir todo el proceso:

¿Cómo compones? Leyendo,
y lo que leo imitando
y lo que imito escribiendo,
y lo que escribo borrando:
de lo borrado escogiendo.¹³⁸

Los lectores de nuestros días no entienden por qué se dice que los mejores sonetos de Quevedo se deben a traducciones casi literales de DuBellay, Camoens, Séneca, Marcial, Virgilio, etc. Sor Juana tiene una inmensa deuda con Góngora y los principales poetas latinos, entre una serie incuantificable

¹³⁶ Cit. por Antonio Vilanova, *Ob. cit.*, pág. 581.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ De Vega, Lope. *La Dorotea*. Acto IV, Escena III. Véase la *Ob. Cit.*, Pág. 1701.

de modelos españoles, naturalmente. Góngora, ya hemos visto, incluso en sus momentos más aplaudidos, es un manojo de tópicos recogidos en la tradición grecolatina e italiana. No por esto son menos originales todos ellos. Aun cuando se pusieran a trabajar con versos ajenos como los poetas centoneros. El ejercicio de los “centones” llegó a su máximo apogeo en el siglo XVII con los más curiosos resultados, especialmente en una poesía epigonal como la que se practicaba en la Nueva España.

En este contexto de la poesía española de los Siglos de Oro y del arte occidental se puede ubicar el soneto de Sandoval Zapata *A una cómica difunta*. Una emulación que consiguió superar a su modelo pero que, como sucedió en toda la poesía novohispana —de vocación “ancilar”— fue más importante el hecho de que se refrescara en una fuente muy poco comprendida por los lectores modernos: la fascinada repetición de motivos y temas. Este gusto de epígonos que paladeó la América española había sido tocado por la magia de una creatividad mucho más sutil que la creatividad conseguida por las innovaciones. Se necesita un especial refinamiento para encontrar novedades en la repetición. Cada vez que un tópico, una figura o un verso aparecían en el escenario de la poesía —un certamen, un arco triunfal, un túmulo, un auto, un festejo cualquiera—, los lectores, los oyentes, hallaban nuevos matices en ese motivo, registros que habían estado ocultos y que probablemente su creador no sospechaba pero que conseguían de pronto otra expresión. De ahí que el fenómeno literario tuviera, como nunca, una arraigada naturaleza pública. Las sociedades americanas tenían “más poetas que estiércol” y por eso, porque casi todos eran poetas o anhelaban serlo, gozaron en abundancia de esta *creatividad sincrónica* de exquisitos que no nos es desconocida, aun cuando a primera vista parece oponerse a nuestro concepto tradicional del acto creativo. Esta forma de goce tiene un parangón moderno

en el comportamiento de los públicos que agotan una y otra vez las diferentes grabaciones de las mismas obras musicales o abarrotan cada temporada las salas de conciertos para escuchar casi siempre los mismos programas. El delicado encanto de la diversidad que procuran las distintas ejecuciones sólo puede ser percibido por los “conocedores” y eso era el público de las colonias americanas. Sus arduos ejercicios poéticos estaban destinados al consumo de una élite compuesta por ellos mismos, es decir, por poetas que fincaban su orgullo en el borgiano *arte de la lectura*. Nuestra incomprensión de este arte subsidiario, engañosamente modesto, y nuestro escaso conocimiento de los mundos que alimentaban esta metaliteratura, nos hizo mantener hasta hace pocos años los restos conocidos de la poesía novohispana en el “desdén y el olvido”.

IV. Bibliografía:

1. ACUÑA, HERNANDO DE. *Varias poesías*. Madrid, Cátedra, 1982. (Col. "Letras hispánicas", núm. 164). Edic. de Luis F. Díaz Larios.
2. ADIB, VÍCTOR. "Fray Miguel de Guevara y el soneto a Cristo Crucificado", en *Ábside*, XIII, 3, 1949. Págs. 311-326.
3. AGUSTÍN, SAN. *Las Confesiones*, en la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), núm. 11. Corresponde al tomo II de las *Obras Completas de San Agustín*. Madrid, 1991. Octava edición.
4. ALCIATO, A. *Emblemas*. Madrid, Akal, 1985.
5. ALDANA, FRANCISCO DE. *Poesías castellanas completas*. Madrid, Cátedra, 1985. (Col. "Letras hispánicas", núm. 223). Edic. de José Lara Garrido.
6. ALONSO, DAMASO. *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985. Vol. II. (Col. "Antología hispánica", núm. 17). Séptima ed. Págs. 448-450.
---- Véase Vega, Garcilaso de la.
7. ANDOSILLA LARRAMENDI, JUAN DE. *Christo Nuestro Señor en la Cruz, hallado en los versos del Príncipe de nuestros Poetas Garcilaso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de Centones*. Madrid, 1628.
8. ARCHIVO DEL SAGRARIO METROPOLITANO, "Libros de Amonestaciones de españoles".
9. ARCHIVO DEL SAGRARIO METROPOLITANO. "Libros de bautismos de españoles".
10. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, México. "Inquisición" Vol. 497, fs. 2-10.
11. ARGENSOLA, LUPERCIO LEONARDO DE. *Rimas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972. (Col. "Clásicos Castellanos", núm. 173). Edic. de José Manuel Blecua.
12. ATLEE, MICHAEL. Véase León, Luis de, fray.
13. BAHER, RUDOLF. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1970. (Col. "Manuales", núm. 25 de la Biblioteca Románica Hispánica).
14. BALBÍN, RAFAEL DE. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1975. (Col. "Estudios y ensayos", núm. 64 de la Biblioteca Románica Hispánica). (3ª ed. aumentada).
15. BARRIO VEGA, MARÍA LUISA DEL. *Epigramas funerarios griegos*. Madrid, Gredos, 1992. (Col. "Biblioteca Clásica Gredos", núm. 163).
16. BATAILLON, MARCEL. «No me mueve, mi Dios...», en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964. (Biblioteca Románica-Hispánica, "Estudios y ensayos", núm. 77). Págs. 418-440.
17. BENVENISTE, ÉMILE. *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI, 1971. Y *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI, 1977.

* Comprende a los principales autores consultados.

18. BERISTÁIN DE SOUZA, JOSÉ MARIANO. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*, México, UNAM-Claustro de Sor Juana, A. C.-Instituto de Estudios y Documentos Históricos, A. C., 1981.
19. BEUCHOT, MAURICIO. *Filosofía social de los pensadores novohispanos*. México, Instituto Mexicano de la Doctrina Social Cristiana, 1990.
20. BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. *Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España /2*. México, Cal y Arena, 1989.
21. BLECUA, JOSÉ MANUEL. *Poesía de la edad de oro I. Renacimiento*. Madrid, Castalia, 1984. (Col. "Clásicos Castalia" núm. 123).
 ----- Véase Argensola, Lupericio Leonardo.
 ----- Véase Quevedo y Villegas, Francisco.
 ----- Véase Vega y Carpio, Lope Félix.
22. BORGES, JORGE LUIS. "Prólogo" a *Francisco de Quevedo y Villegas. Antología*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
23. BOSCÁN, JUAN. *Carta-prólogo a la duquesa de Soma*. México, Porrúa, 1984. (Col. "Sepan cuantos...", núm. 425).
24. BROWN, JONATHAN. "Jeroglíficos de muerte y salvación: la decoración de la iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla", en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. (Col. "Alianza Forma", núm. 14). Págs. 179-207.
25. CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. México, Cátedra (REI-México), 1988. (Col. "Letras hispánicas", núm. 15). Edic. Eugenio Frutos Cortés.
26. CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969. (Biblioteca Románica Hispánica, Col. "Estudios y ensayos", núm. 130).
27. CARMUELIS, IOANNIS. *Primus Calamus. Tomus II. Ob oculos exhibens Rhythmicam quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicus & c. versus mittitur eosdemque centu...* Cito por la segunda edición, Companie, 1668.
28. CARREÑO, ALBERTO MARÍA. *Joyas literarias encontradas en México. Fray Miguel de Guevara y el célebre soneto castellano "No me mueve, mi Dios, para quererte..."* México, Imprenta Franco-Mexicana, 1915.
29. CARRILLO SOTOMAYOR, LUIS DE. *Poesías completas*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Letras hispánicas", núm. 203). Edic. de Angelina Costa.
30. CARUSO, IGOR. *La separación de los amantes*. México, Siglo XXI, 1969.
31. CASCALES, FRANCISCO DE. *Tablas poéticas*. Barcelona, Madrid, 1975.
32. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. "La Galatea", en *Obras Completas*, Vol. I. México, Aguilar, 1991. (Col. "Grandes Clásicos", s. n.)
33. CETINA, GUTIERRE DE. *Sonetos y madrigales completos*. Madrid, Cátedra, 1981. (Col. "Letras hispánicas", núm. 146). Edic. de Begoña López Bueno.

34. CORCHERO CARREÑO, FRANCISCO. *Desagravios de Cristo en el triunfo de su cruz contra el judaísmo. Poema heroico...*, México, Imprenta de Juan Ruiz, 1649.
35. CÓRDOBA, SEBASTIÁN DE. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*. Madrid, Castalia, 1971.
36. COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE. *Poesía española. Notas de asedio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952. (Col. "Austral", núm. 1138).
37. CUSTODIO VEGA, ÁNGEL. Véase Agustin, San.
38. DÍAZ RENGIFO, JUAN. *El arte poética española. con una fertilissima sylva de Consonantes Comunes, Proprios, Esdríxulos y Reflexos, y un divino Estimulo del Amor de Dios...* Madrid, 1592. [Hay muchas reimpresiones de la edición de Barcelona, Joseph Teixidó, 1703].
39. *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. México, Porrúa, 1986. 5ª edic., corregida y aumentada. Pág. 2650.
40. DÍEZ ECHARRI, EMILIANO y JOSÉ MARÍA ROCA FRANQUESA. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1982. 2 vols.
41. DROYSEN, JOHAN GUSTAV. *Alejandro Magno*. México, F. C. E., 1988. 2ª ed. en español; el original es de 1883.
42. DURÁN, MANUEL. Véase León, Luis de, fray.
43. ELIADE, MIRCEA. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1983. (Col. "El libro de bolsillo", núm. 379).
44. ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE. "Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora" en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el barroco*. Madrid, Editora Nacional, 1975. Págs. 77-149.
45. FERNÁNDEZ ALONSO, MARÍA DEL ROSARIO. *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*. Madrid, Gredos, 1971. (Biblioteca Románica-Hispánica, Col. "Estudios y ensayos", núm. 157).
46. FIGUEROA, FRANCISCO DE. *Poesía*. Madrid, Cátedra, 1989. (Col. "Letras hispánicas", núm. 301). Edic. de Mercedes López Suárez.
47. FLORENCIA, FRANCISCO DE. *La Estrella del Norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo, en la cumbre del cerro del Tepeyac...*, cito por la edic. de Madrid, Lorenzo de San Martín, 1785.
48. GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ. *Ensayo de una biblioteca de libros y raros y curiosos*, vol. IV. Madrid, Gredos, 1984.
49. GALLEGO MORELL, ANTONIO. Véase Vega, Garcilaso de la.
50. GALLEGOS ROCAFULL, JOSÉ M. *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*. México, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1951. (Col. "Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México", núm. VII).
51. GLASER, EDWARD. "«Cuando me paro a contemplar mi estado»: trayectoria de un *Reichenschafts-Sonett*", en *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1957. Págs. 59-95.

52. GOMBRICH, E. H. *Norma y forma*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. Págs. 249-271. (Col. "Alianza Forma", núm. 39). *Historia del arte*, Barcelona, Garriga, 1975. (5ª ed.).
53. GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1956. (Col. "Joya", sin núm.)
- *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Letras hispánicas", núm. 171) Edic. de Alexander A. Parker.
- *Sonetos completos*. Madrid, Castalia, 1985. (Col. "Clásicos Castalia", núm. 1). Edic. de Biruté Cipliauskaitė.
- *Soledades*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Letras hispánicas", núm. 102). Edic. de John Beverley
- *Soledades*. Madrid, Castalia, 1994. (Col. "Clásicos Castalia", núm. 202). Edic. de Robert Jammes.
54. GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. México, Editorial Cultura, 1940. Pág. 85. Este libro también está en Porrúa, 1977. (Col. "Sepan cuantos" núm. 44) Pág. 82. [La primera edición de la obra es de 1928.]
55. GRACIÁN, BALTASAR. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Castalia, 1987. 2 Vols.
56. GUEVARA, ANTONIO DE. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. (Col. "Austral", núm. 759).
57. GUEVARA, MIGUEL DE. *Arte doctrinal y modo Gl. para aprender la lengua Matlaltzinga. Para administración de los sanctos sacramentos así Para confesar cassar y Predicarla con la Definición de sacramentis Y demas cossas nesarias Para ablarla y entenderla Por el modo mas ordinario Y versado comun y glmte. Para no Ofuscarse en su inteligencia. Hecho Y ordenado Por el Padre Fray Miguel de Guevara Ministro Predicador i Operario Euangélico en las tres lenguas q Glmte corren Mexicana Tharasca y Matlaltzinga en esta Prouincia de Michhuacan. Prior actual Del conuento de sntiago athatzithaquaro. Fechado en 1634 y en 1638. Véase Adib, Victor; también Carreño, Alberto María.*
58. HAMBURGUER, MICHAEL. *La verdad en la poesta*. México, F. C. E., 1991. (Col. "Lengua y estudios literarios", s. n.).
59. HEBREO, LEÓN. *Diálogos de amor*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. (Col. "Austral", núm. 704). [Trad. del Inca Garcilaso de la Vega.]
60. HERRERA, FERNANDO DE. *Poesía castellana original completa*. México, Cátedra (REI-México), 1987. (Col. "Letras hispánicas", núm. 219). Edic. de Cristóbal Cuevas.
61. HOMERO. *Odisea*. JUS, México, 1960
62. HORACIO. *Arte poética*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Clásicos, 1984. (Col. "Bibliotheca Scriptorum Græcorum et Romanorum Mexicana", s. n.). Introd., versión rítmica y notas de Tarcisio Herrera Zapién.
63. HUFF, MARY CYRIA. *The sonnet «No me mueve mi Dios», its Theme in Spanish Tradition*. Washington, 1948.

64. IGLESIA METROPOLITANA DE MÉXICO. *Breve relación de las solemnísimas exequias que en la santa Iglesia Metropolitana del Arzobispado de México se hicieron en la traslación y entierro del ilustrísimo señor don Feliciano de Vega, obispo de La Paz y Popayán y arzobispo de México...* México, s. f. (la aprobación es de 1642).
65. JESUITAS. *Festivo aparato con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró... la canonización de San Francisco de Borja* (1672).
66. KRISTELLER, PAUL OSKAR. *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México, F. C. E., 1982. (Sección "Obras de Filosofía", s. n.).
67. LANG, BERNHARD. Véase McDanell, Coleen.
68. LAPESA, RAFAEL. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1968.
69. LAUSBERG, HEINRICH. *Manual de retórica literaria. (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*. Madrid, Gredos, 1966-1968. (Col. "Manuales", núm. 15, de la Biblioteca Románica Hispánica). 3 vols.
 ---- *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid, Gredos, 1975. (Col. "Manuales", núm. 36 de la Biblioteca Románica Hispánica).
70. LEE, V. R. W. *Names on Trees: Ariosto into Art*. Princeton, University Press, 1977.
71. LEÓN, LUIS DE, FRAY. *Poesías*. ed. de Ángel Custodio Vega. Madrid, SAETA, 1955 y Barcelona, Planeta, 1975. También la ed. de Antolín Merino (Madrid, 1804-1816) y la de Manuel Durán y Michael Atlee Madrid, Cátedra, 1988.
72. LEONARD, IRVING A. *La época barroca en el México colonial*, México, F.C.E., 1974.
73. LÓPEZ BUENO, Begoña. Véase Cetina, Gutierrez de.
74. MACRÍ, ORESTE. *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972. (Biblioteca Románico-Hispánica, Col. "Estudios y ensayos", núm. 43). Seg. edic. corregida y aumentada.
75. MANRIQUE, GÓMEZ. *Regimiento de príncipes y otras obras*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947. (Col. "Austral", núm. 665).
76. MANRIQUE, JORGE. *Obra completa*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945. (Col. "Austral", núm. 135).
77. MAZA Y CUADRA, FRANCISCO DE LA. *El guadalupanismo mexicano*. México, F. C. E., 1981. (Col. "Tezontle", s. n.).
78. MCDANNELL, COLEEN Y LANG, BERNHARD. *Historia del Cielo*. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990.
79. MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO. "Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval y Zapata. Siglo XVII", en *Abside. Revista de cultura mexicana*. México, enero de 1937. Págs. 37-54.
 ---- *Poetas novohispanos 1621-1721. Parte primera*. México, UNAM, 1943.
80. MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Historia de las ideas estéticas en España. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*. México, Porrúa, 1975. (Col. "Sepan cuantos...", núm. 475).

- "Discurso de ingreso a la Real Academia Española de la Lengua", en *Obras Completas*, vol. II. Madrid, 1941.
81. MILLÉ Y GIMÉNEZ, JUAN E ISABEL. Véase Góngora y Argore, Luis de.
82. MONTEMAYOR DE CUENCA, JUAN FRANCISCO DE. *Svmaria//investigacion//de el origen, y privilegios, de los Ricos Hombres, e nobles, caballeros, infanzones e Hijos dalgo, y seño/res de vassallos de Aragon, y del absoluto poder queen/ellos tienen.// Parte Primera//Escribiota//Don Juan Francisco de Montemaior de Cuenca, del/Consejo desu Magestad, su Governador, y Capitan General (que fue) de la Isla Española, y la Tortuga, Presiden/te desu Real Audiencia, que reside en la Ciudad de Sancto Domingo y oidor de la Real Chancilleria de/la Nueva España.// Lo ofrece y consagra/Al Rey Nuestro Señor Don Phelipe Tercero de Aragón y Quarto de Castilla la Grande.// Ensu Sacro, Supremo y Real, Consejo de los Reynos de/la Corona de Aragón.* México, 1664.
83. NIETZSCHE, FEDERICO. *El origen de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1976. (Col. "El libro de bolsillo", núm. 456).
84. NOVO, SALVADOR y ARCE, DAVID N. *Mil y un sonetos mexicanos*. México, Porrúa, 1963. (Col. "Sepan cuantos...", núm. 18).
85. OSORES, FÉLIX. "Noticias Bio-bibliográficas de Alumnos... de S. Ildefonso", en *Documentos* de G. García, tomos XIX y XXI, México, 1908. (II-273-275).
86. OSORIO ROMERO, IGNACIO. "Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios", en *Sábado*. Suplemento del diario *Unomásuno*. México, 22 de marzo de 1986. Núm. 441. Págs. 1-4.
87. PALAFOX Y MENDOZA, JUAN DE. *Varón de deseos*. Madrid, 1757.
88. PANOFKY, ERWIN. "El padre tiempo", en *Esudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. (Col. "Alianza Universidad", núm. 12). Págs. 93-117. (5ª edic.)
89. PARKER, ALEXANDER A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona, Ariel, 1983.
- "Introducción" a *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid, Cátedra, 1984. Págs. 99 y sig. (Col. "Letras Hispánicas"; núm. 171). Introducción, en Góngora, Luis de. *La Fábula de Polifemo y Galatea*, véase.
90. PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana. (Siglos XVI y XVII)*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 1975. (Col. *Letras del XVI al XVIII*, "Textos y estudios", núm. 2).
- "Sobre la *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros, de Luis de Sandoval Zapata*", en *Anuario de Letras*, IV. México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1964. Págs. 237-254.
- "Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas", en *Obras de Luis de Sandoval Zapata*, México, F. C. E., 198. Págs. 7-65.
- "Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido", en *La dispersión del manierismo. Documentos de un coloquio*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980. Pág. 113-136. (Col. "Estudios de Arte y Estética", núm. 15).
- "Poesía de corte y de meditación", en *La metamorfosis de los símbolos*. México, Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, 1994. [En prensa]

91. PEÑA, MARGARITA. *Flores de baria poesia*. México, UNAM, 1980.
92. PETRARCA, FRANCESCO. *Cancionero*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Letras universales", núm. 121). Edic. bilingüe de Jacobo Cortines.
93. PORQUERAS, ALBERTO. "La ninfa degollada de Garcilaso", en *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1972. Págs. 128-148.
94. PRIETO, ANTONIO. *La poesía española del siglo XVI. Vol. I "Andáis tras mis escritos"*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Crítica y estudios literarios", s. n.)
95. QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1988. 6ª edic., 4ª reimp.
 ---- *Poesía varia*. Madrid, Cátedra, 1988. (Col. "Letras hispánicas", núm. 134). Edic. de James O. Crosby.
 ---- *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1990. (Col. "Autores hispánicos", núm. 22). Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua.
96. QUIRÓS Y CAMPOSAGRADO, MANUEL. *Colección de varias poecis alucibas a la restauración de la sagrada compañía de Jesus, por la piedad del Catolico, y venigno Rey de las Españas el Señor Dn Fernando Sepmo. (que Dios N. S. guarde:) comp. por...* Ms. inédito.
97. RASTIER, FRANÇOIS. "Systématique des isotopies", en Greimas, Kristeva, Van Dijk, Dumont y otros. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972. (Col. "L", s. n.) Págs. 80-106. Hay traducción española de todo el libro en *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976. Págs. 107-140.
98. REXROTH, KENNETH. *Recordando a los clásicos*. México, F. C. E., 1993. (Col. "Lengua y estudios literarios", s. n.)
99. REY, ANTONIO. *Antología de la poesía medieval española 2. Siglo XV*. Madrid, Narcea, s. f. (Col. "Bitácora, Biblioteca del Estudiante", núm. 77).
100. REYES DE LA MAZA, LUIS. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
101. RICO, FRANCISCO. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1986. (Col. "Alianza Universidad", núm. 463). Edic. corregida y aumentada.
102. RICO VERDU, JOSÉ. Véase Vega, Garcilaso de la.
103. RIVERS, ELÍAS L. "Géneros poéticos en el Siglo de Oro", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XL, núm. 1. México, El Colegio de México, 1992.
 ---- *El soneto español en el Siglo de Oro*. Madrid, Akal, 1993. (Col. "Nuestros clásicos", núm. 7).
 ---- Véase Vega, Garcilaso de la.
104. RUBIO MAÑÉ, JOSÉ IGNACIO. *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México, F. C. E. - UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983.
105. SAGRARIO METROPOLITANO. Véase Archivo.

106. SÁINZ DE ROBLES, FEDERICO. "Retrato, horóscopo, vida y transfiguración de Lope de Vega", en Lope de Vega. *Obras Escogidas*. Madrid, Aguilar, 1990. 5ª edic.; 3ª reimpresión.
107. SANCHA, JUSTO DE LA. *Romancero y cancionero sagrados*. Madrid, Rivadeneira, 1950. Tomo XXXV.
108. SÁNCHEZ, MIGUEL. *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México. Celebrada en su historia con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1648.
109. SANDOVAL ZAPATA, LUIS DE. *Obras*. México, F. C. E., 1986. (Estudio preliminar y edición de José Pascual Buxó). (Col. "Letras Mexicanas", s. n.)
 ----- *Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de los más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Alvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566*. Ms. Biblioteca Nacional de México.
110. SEGURA, JUAN ANTONIO DE. *Poemas varios que a diversos assumptos compuso el padre...* México, 1718. Ms. in-folio.
111. SÉNECA. "Cartas a Lucilio", en *Tratados filosóficos. Cartas*. México, Porrúa, 1984. (Col. "Sepan cuantos..." núm. 281).
112. SERNA RODRÍGUEZ, ENRIQUE. *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985. Tesis de licenciatura.
113. SERRANO, BARTOLOMÉ, FRAY. *Libro en que se da razón del viaje que yçimos a la ciudad De Argel/el año de 1670. Trátase asimesmo loque/pasa en las redenziones, como/ello es, Y otros sucessos que me pasaron, con unos franceses opuestos a nuestra nación...* Véase Gallardo, Bartolomé José.
114. SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE. *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. Formulado por Manuel Toussaint. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1941.
115. SIGÜENZA Y GÓNGORA, CARLOS DE. *Triunfo Parténico que en glorias de María, Santísima immaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana...* México, Juan de Ribera, 1683.
116. SILES, JAIME. *El Barroco en la poesía española. Concienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid, Doncel, 1975.
117. TORRE, FRANCISO DE LA. *Poetas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956. (Col. "Clásicos Castellanos", núm. 124).
 ----- *Poesía completa*. Madrid, Cátedra, 1984. (Col. "Letras hispánicas", núm. 207). Edic. de Ma. Luisa Cerrón Puga.
118. VEGA, GARCILASO DE. *Églogas*. Madrid, Narcea, 1972. (Col. "Bitácora, Biblioteca del Estudiante Universitario", núm. 24). Edic. y comentarios de Antonio Gallego Morell.
 ----- *Obras Completas*. Barcelona, Planeta, 1983. (Col. "Clásicos Universales Planeta", núm. 62) Edic. introducción y notas de Antonio Gallego Morell.

- *Obras Completas*. Barcelona, Plaza & Janes, 1984. (Col. "Clásicos", núm. 3). Edic. de José Rico Verdú.
- *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1969. (Col. "Clásicos Castalia", núm. 6). Edic. de Elías L. Rivers.
- *Poesías completas*. México, Porrúa, 1984. (Col. "Sepan cuantos...", núm. 425). Prólogo de Dámaso Alonso.
119. VEGA Y CARPIO, LOPE FÉLIX, DE. *Obras escogidas. Vol. II. Poesía y prosa*. Madrid, Aguilar, 1987. Cuarta edición. Segunda reimpresión. Pág. 256. (Edición de Federico Carlos Sáinz de Robles).
- *El peregrino en su patria*. Madrid, Castalia, 1973. (Col. "Clásicos Castalia", núm. 55). Edic. de Juan Bautista Avalle-Arce.
- *Obras poéticas*. Barcelona, Planeta, 1989. (Col. "Autores hispánicos", núm. 66). Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua.
120. VERMEULE, EMILY. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, F. C. E., 1984. (Sección "Obras de antropología", s. n.)
121. VILANOVA, ANTONIO. "Preceptistas del siglo XVI. La poética aristotélica del barroco", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas* [dir. por Guillermo Díaz Plaja], Vol. III. Barcelona, Vergara, 1953. Págs. 621-633.

Las erratas más notables aparecen en las notas y son las siguientes:

1. En la página 119 falta el texto de la nota número 70:

⁷⁰ Dentro de las “figuras por adición”, una de las dos formas de la *adlectio* es la “acumulación de lo diverso”. Esta acumulación se da dentro de un grupo supraordenado de palabras o sintagmas que pueden abarcar las más diversas extensiones. La acumulación puede darse en dos tipos: cuando los miembros acumulados están en contacto o bien cuando están a distancia. A su vez, la acumulación coordinante aparece siempre como “enumeratio” o como “distributio”. “La *enumeratio* (ἐπιμερισμός) es la acumulación coordinante en el tipo de agrupación de contacto.” Quizás el libro más conocido que existe para ilustrar este tema de la retórica sea el de Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria. (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*. Madrid, Gredos, 1966-1968. (Col. “Manuales”, núm. 15, de la Biblioteca Románica Hispánica). Son 3 volúmenes. Para no alargar estas notas y salvo en los lugares donde se indique lo contrario, yo utilicé la versión sintética del monumental libro de Lausberg: *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Madrid, Gredos, 1975. (Col. “Manuales”, núm. 36 de la Biblioteca Románica Hispánica). Cfr. las págs. 120-123 y 146-147.

2. En la página 119, nota 72, dice μεταποια, debe decir μετάνοια.

3. En la página 122, donde continúa la nota 76, dice σκημα χιαστον, debe decir σχήμα χιαστόν.