

La prosa artística en el *Panegírico a la paciencia*,
de Luis de Sandoval Zapata: la encriptación del sentido
y la dilación de la comprensión

Artistic Prose in *Panegírico a la paciencia*
by Luis de Sandoval Zapata: Encryption of Meaning
and Comprehension Delay

JOAQUÍN RODRÍGUEZ BELTRÁN
Universidad de Guadalajara
joaquinrobe@gmail.com

RESUMEN: El objetivo principal de este artículo es analizar la prosa artística del *Panegírico a la paciencia*, del novohispano Luis de Sandoval Zapata. A pesar de que la obra de este autor ha sido revalorada de manera positiva en el siglo xx, lo cierto es que la investigación y el análisis se han enfocado sobre todo en su obra poética. El texto de Sandoval, además de presentar una clara tendencia a hipérbatos donde el sujeto aparece al final de los enunciados, puede descomponerse en una serie de unidades compositivas menores con una estructura relativamente estable: primero encriptación o presentación del enigma, luego la explicación y con frecuencia una metaforización posterior. Al analizar estos dos aspectos —hipérbatos y unidades compositivas—, se pretende hacer ver que el texto de Sandoval aspira a crear una dilación en la comprensión por parte del lector, y que la riqueza del *Panegírico* radica tanto en ello como en la continua metaforización.

PALABRAS CLAVE:
Luis de Sandoval Zapata;
prosa artística;
literatura novohispana;
barroco;
conceptismo.

ABSTRACT: The main purpose of this paper is to analyze the artistic prose contained in *Panegírico a la paciencia*, written by New Spain author Luis de Sandoval Zapata. In spite of the fact that Sandoval's work has been reexamined and viewed in positive light since the 20th century, it is also true that research and analysis have focused primarily on his poetic work. Sandoval's text shows a distinct tendency toward hyperbaton placing the subject at the end of the sentences, and it can be broken down into a series of minor textual units having a relatively stable structure: first a kind of

KEYWORDS:
Luis de Sandoval Zapata;
Artistic prose;
New Spain's literature;
Baroque;
Conceptism.

encryption where the writer sets forth an enigma, then the explanation and often a subsequent metaphorization. By analyzing these two elements —hyperbata and textual units—, the paper intends to show that Sandoval's text seeks to provoke a kind of comprehension delay in the reader, and that the richness of the *Panegírico* is grounded both in this and the continuous use of metaphor.

recepción: 02 enero 2018.

aceptación: 14 septiembre 2018.

Lo mismo es la hermosura que la sombra,
lo mismo es el aliento que la nada.

SANDOVAL ZAPATA

Como es bien sabido, en el siglo xx ha habido una clara recuperación y revaloración de Luis de Sandoval Zapata (¿1620?-1671), autor que es un gran exponente de la poesía conceptista novohispana. Después de la publicación de su obra en los años treinta por parte de Méndez Plancarte,¹ los estudios se han ido multiplicando y el juicio es relativamente unánime: estamos ante un escritor con una gran capacidad para la creación metafórica.²

Sin embargo, la prosa de Sandoval Zapata —en particular, el *Panegírico a la paciencia*, que es lo único que conservamos— no ha despertado mucho interés. Publicado en 1645 y titulado *Panegírico a la paciencia, donde se libaron las flores estudiosamente escogidas para la vida espiritual en la erudición de las Divinas letras, Santos Padres e Intérpretes*, no ha recibido mucha atención además de la de José Pascual Buxó, quien, en el largo prólogo que antepone a su edición, destaca la condición de “lego” de Sandoval y lo anómalo de su incursión, en cuanto seglar, en la filosofía:

¹ Sabemos, sin embargo, que aún hasta la época de Landívar (segunda mitad del xviii), la obra de Zapata gozaba de prestigio, pues el famoso poeta jesuita lo menciona en la “ficción sobre los poetas cantando en las riberas” (Landívar: libro 1, vv. 286-287).

² Sobre la poesía de Sandoval Zapata se ha acumulado ya una buena cantidad de estudios que muestran su riqueza: Buxó (1975), Serna (1985), Herrera (1996), Calleja López (2004), Olivares Zorrilla (2007, 2011), Guadarrama Gómez (2015), Ireta (2012).

El Panegírico a la paciencia es la única obra en prosa que pudo imprimir este poeta de innegable importancia y —al parecer— el único texto “filosófico” publicado por un criollo que hacía gala de su condición de “lego cortesano” en un siglo en que resultaba insólito que un escritor no se hallase vinculado formalmente a la Iglesia o, al menos, a la academia. Dicho en pocas palabras, Sandoval Zapata es —que sepamos— el único caso de escritor “independiente” en la segunda centuria novohispana (Buxó 1986: 56).

Sin embargo, aunque Pascual Buxó³ y otros estudiosos han elogiado el *Panegírico*,⁴ no es ésta la actitud que ha predominado. Un juicio característico al respecto es el de González Peña: “Publicó, además, Sandoval, en 1645 —y barrantando quizá la mucha que se necesitaba para leerlo— un *Panegírico a la paciencia*” (82).⁵ Por supuesto que se requiere paciencia, pero parece injusto reducir un texto como éste a una mención así.

Para contextualizar mejor una obra tan poco estudiada, señalemos dos aspectos: el temático y el estilístico. Respecto a lo primero, hay que situar el *Panegírico* en el marco del auténtico éxito que tuvo el neoestoicismo en el mundo hispánico en la primera mitad del siglo xvii. Entre los ideales que se van perfilando con nitidez como parte de esta tendencia se encuentran por supuesto el autocontrol, la constancia, la firmeza de ánimo y especialmente la paciencia, pues con ella se designaba a esa capacidad de *padecer*, es decir, de soportar los embates de la fortuna. El renovado

³ El estudioso en cuestión también ofrece un comentario más detallado sobre las circunstancias en torno al texto de Sandoval (prólogo, dedicatoria, etc.). Enfatiza, también, su vínculo con las corrientes herméticas y su clara correspondencia con el paradigma estilístico de Gracián y Quevedo.

⁴ Méndez Plancarte (1945: LXVI) lo llama “espléndida prosa filosófica” en el prólogo de *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721)*, I. Alfonso Reyes, por su parte, dice que “habrá que leer su quevedesco *Panegírico a la paciencia* antes de condenar su prosa, según la rutina viene haciéndolo. Porque ya no puede negársele la condición de poeta, uno de los mayores en la Nueva España para Landívar, y dotado de una magia expresiva para su crítico más reciente” (361).

⁵ José Joaquín Blanco (1987) es aún más duro, pues después de mencionar los tratados perdidos de Sandoval, añade: “lo que no es mucho de lamentar si se parecían a la que sobrevivió, *Panegírico a la paciencia* (publicada en 1645), a la que su laborioso y excelente editor moderno, José Pascual Buxó, compara desmesuradamente —siguiendo a Reyes— con Quevedo, cuando a lo más representa a un Gracián aún más abotagado e infatuado”. Su texto, por cierto, que es una reseña de la edición de Buxó, destila tan profundo desprecio por la literatura barroca novohispana, que parece originarse sólo de la incompreensión de ésta.

interés por estos valores tan característicos del esotismo y por las obras de Séneca o Epicteto, en lo cual sabemos que tuvo un papel fundamental la actividad filosófica y editorial de Justo Lipsio, fue algo que repercutió directamente en la producción literaria hispánica.⁶

En efecto, Sandoval Zapata, entre las obras —ahora perdidas— que enumera en el “advertimiento” (142) al *Panegírico*, menciona “El Epicteto cristiano” y “Tiberio César político”, lo que muestra dos notas características del neostoicismo: tanto el afán por asimilar el estoicismo antiguo a la moral cristiana, como el fuerte tinte político que tendría esta corriente en una época que trataba de retratar al dirigente y al súbdito ideales.⁷ Y es precisamente esa primera nota característica la que articulará el *Panegírico* de Sandoval, de modo que su intención es clara (y en esto el parentesco es evidente con la *Doctrina estoica* de Quevedo): hurgar sobre todo en la propia tradición cristiana para hacer ver que en ella están las bases conceptuales que fundamentan un enaltecimiento de la paciencia como el mejor camino a la verdadera felicidad e incluso a la sabiduría. El texto es una acumulación de ejemplos —predominantemente bíblicos— encaminados a defender esa tesis.

Acerca del segundo aspecto arriba mencionado, el estilístico, el *Panegírico* está por completo en el ámbito del conceptismo:⁸ quizá la influencia más evidente es Quevedo. Lo que vemos en Sandoval es por supuesto una reivindicación de la *obscuridad* como cualidad literaria. Ya en 1624, por ejemplo, Juan de Jáuregui había hecho una clara distinción entre *obscuri-*

⁶ No en vano vemos que Juan Ruiz de Alarcón en *Ganar amigos*, hace que un personaje, el marqués don Fadrique (auténtica encarnación de ideales neostoicos), le diga a un enemigo suyo: “Para con vos quedo bien / con esto, pues si sabéis / que sé que muerto me habéis / mi hermano, sabéis también / que cuerpo a cuerpo os vencí; / y si ya pude mataros, / hago más en perdonaros / pues también me venzo a mí” (vv. 907-914). El vencer la propia inclinación a una venganza aparentemente tan bien justificada es el mayor vencimiento.

⁷ “Esta variación o nueva forma de estoicismo [...] forma parte de un proyecto histórico más amplio que consiste en fundamentar la moral a partir del descubrimiento de la *individualidad* y de justificar la política a través de la recuperación de la idea normativa de *república cristiana*” (Álvarez Solís: 6).

⁸ No lo digo como algo que debemos oponer a *culteranismo*, sino como el mejor término que poseemos —la carga negativa de *barroco* es bien conocida— para designar en su conjunto esa evidente filiación literaria que va desde Balbuena o Góngora hasta sor Juana, pasando por Quevedo y por Gracián.

dad y dificultad en su *Discurso poético*. Advierte el desorden y el engaño de algunos escritos, donde la idea básica era que hay dos tipos de oscuridad: una se basa en los *verba*; otra, en la *res*, que sería mejor llamar *dificultad*; por supuesto, el tipo de obscuridad que pretende es el segundo. En esto, Sandoval está en entera concordancia con el epigrama que Luis Becerra Tanco, “doctísimo astrónomo”, antepone al *Panegírico*,⁹ donde se observa un énfasis en la dificultad prácticamente inherente a la labor intelectual humana.

Sin embargo, aunque ya ha habido —especialmente desde el siglo xx— una notoria revaloración de la producción literaria del xvii que buscaba esta “dificultad”, lo cierto es que aún hay labor por hacer en este campo. Cualquiera que se haya adentrado a la literatura renacentista y “barroca” sabe que la dificultad por sí misma no demerita el trabajo literario, pues

⁹ Me permito añadir una traducción, dado que la publicada en la edición de Buxó tiene erratas evidentes desde la versión latina que al intentar traducirse al español dieron como resultado un texto más “enigmático” —en palabras de Buxó— de lo que es en realidad: “Los pasos que da la paciencia son al aire libre. / No hay nada que temer, pues la diosa muestra el camino, / aunque los batallones terribles de gigantes rodeen / a quienes desastrosamente lanzaron dardos a los dioses. / Si por desfiladeros inaccesibles y por campos inviables, / vas como presa futura para las bestias carnívoras, / por más que el hielo áspero corte las tiernas plantas, / o la blanca masa de nieve ocupe las colinas, / o las cimas cubran las entradas con escollos escarpados, / o la tierra resbaladiza se adhiera con su lodo a los pies, / avanza por desfiladeros sin pisar, por bosques, colinas, / por entre los enemigos, entre lluvias y hielo. / Aunque la llanura hierva con remolinos alocados, / o un día nublado de pronto caiga con sus aguas, / por más que se enfurezcan los latigazos resonantes del viento, / y entre nubes rotas caigan rayos infernales, / confía la barca a los vientos, a los remolinos, al fuego, a las olas. / Mientras soportes lo arduo, serás victorioso. / Si [te] agrada penetrar los rincones de la profunda obscuridad, / conocer los hogares estigios, y cuanto en el mundo perece, / aunque oigas los horribles chillidos del Averno, / y en la primera puerta el acero fortifique las cavernas, / por el mar, por tierras y por los humeantes estanques del infierno, / toma la vía hacia los dioses; los techos elevados están abiertos. / La virtud paciente proporcionó esto a los enfermos mortales, / uniendo con una paz segura las cosas largo tiempo separadas. / Ella enseña a refrenar los miembros con los báculos del espíritu. / Que cualquiera vaya libre con el grillete ya sacudido. / Enseña [ella] a los miembros de la mente a intentar el rápido vuelo, / si es que los cuellos soberbios se someten al dulce yugo; / ella aconseja que, así como, carente de cuerpo mortal, / Dios omnipotente permanece más allá de lo molesto, / así también la paciencia esté en la base de la carne débil. / La virtud soporta lo adverso; Sandoval añade fuerza. / Por tanto, esta página docta hace que seas paciente. / Aquélla prepara las fuerzas, pero ésta da alas a las voces, / así que es servicial para nosotros los magos”.

en mayor o menor medida suele ser el principio básico en que se funda prácticamente toda labor literaria. Aquel dicho de Petrarca lo resumía de un modo excelente:

Volo ego ut lector meus, quisquis sit, me unum, non filie nuptias non amice noctem non hostis insidias non vadimonium non domum aut agrum aut thesaurum suum cogitet, et saltem dum legit, volo mecum sit. Si negotiis urgetur, lectionem differat; ubi ad legendum accesserit, negotiorum pondus et curam rei familiaris abiciat, inque ea que sub oculis sunt, animum intendat [...]. Nolo sine labore percipiat que sine labore non scripsi (XIII, 5, 23-24).¹⁰

Sin tener en mente este hecho elemental es imposible valorar toda la literatura que vendrá después, hasta el xvii. En este sentido, adentrarse a la lectura de un texto como el *Panegírico a la paciencia*, desde nuestra perspectiva moderna, requiere una especie de desautomatización en nuestra común forma de leer, un proceso con el que estará familiarizado quien haya acometido con seriedad una lectura comprensiva, por ejemplo, del *Primero sueño* de sor Juana: con semejante literatura, por así decirlo, hay que reaprender a leer. Desecharla sin más por su dificultad equivale a una renuncia indolente a comprenderla.

En suma, no se le ha dado al *Panegírico a la paciencia* el lugar que debería ocupar en la historia literaria novohispana: es, en pocas palabras, uno de los mejores ejemplos que tenemos de prosa artística conceptista. Su valor no parece residir tanto en la “novedad” del contenido filosófico, sino en la propuesta estilística y formal, donde una predominante técnica de encriptación desemboca en una gran riqueza imaginativa o asociativa que hasta ahora no se ha hecho notar con justicia. Para hacer ver en qué consiste esa técnica de encriptación, se abordan a continuación dos aspectos: un nivel micro y un nivel macro, por así decirlo; esto es, primero se comentará la construcción de los enunciados en el texto desde un punto

¹⁰ “Yo quiero que mi lector, quienquiera que sea, piense sólo en mí [al leerme], y no en la boda de la hija, en la noche con la amante o en los engaños del enemigo, no en algún compromiso, en su casa o en su campo. Y al menos mientras lee, quiero que esté conmigo. Si le preocupan sus negocios, deje para después la lectura. Cuando se ponga a leer, aleje el peso de los negocios y la preocupación por los bienes familiares, y que ponga atención en eso que está bajo sus ojos. [...] No quiero que capte él sin esfuerzo lo que escribí yo con esfuerzo”. Todas las traducciones en este artículo son de mi autoría.

de vista sintáctico y luego se analizará lo que podríamos llamar las “unidades compositivas” que se suceden a lo largo del texto.

I

La historia de la prosa artística en la Nueva España está aún por escribirse. El problema inicial, como bien lo han hecho ver varios estudiosos, es de carácter teórico-metodológico y se refiere a las fronteras entre lo literario y lo no literario. Sin embargo, pasemos por alto esta cuestión que no nos concierne ahora directamente,¹¹ y para fines explicativos, comparemos la prosa del *Panegírico* con una obra novohispana previa sobre la que ya es posible decir sin miramientos que hay —además de poesía— “prosa artística”: *El siglo de oro en las selvas de Erífite* de Bernardo de Balbuena.¹² Con eso quiero decir que a esta obra publicada en 1608 se le puede adjudicar sin lugar a dudas una intencionalidad literaria que determina, en cuanto principio compositivo, la forma en que construye y distribuye enunciados. Hay, pues, en la prosa una clara preocupación por el ritmo, sin que eso quiera decir versificación.

Pues bien, la prosa de Balbuena tiende —conforme al gusto de la época— a la estructura periódica, que no fue más que la asimilación al español, en la medida de lo posible, del período latino: predominio de la hipotaxis (nexos de subordinación) y la intención deliberada de iniciar enunciados, intercalar luego elementos accesorios o circunstanciales y cerrar con el verbo principal al final. Un ejemplo claro lo encontramos desde las primeras líneas del texto:

En aquellos antiguos campos, que en la celebrada España las tendidas riberas de Guadiana con saludables ondas fertilizan, entre otros *un hermoso valle se*

¹¹ Pensamos, por supuesto, en el que ha sido tradicionalmente el punto de arranque de la literatura novohispana: la crónica histórica. Cualquiera que en la actualidad compare las *Cartas de relación* de Hernán Cortés con la *Historia verdadera...* de Bernal Díaz tendrá la impresión de que esta última es —entre otras cosas— “más literaria”. Estamos, pues, ante un largo proceso de gestación en el que lo “literario”, aunque parece evidente, no se presta tan fácilmente a la delimitación y estricta separación de lo “no literario”.

¹² Obra donde, por supuesto, hay mucha poesía además de prosa, pero lo que interesa ahora es sólo comparar los pasajes escritos en prosa.

conoce, que, aunque de policía desnudo, vestido de silvestres árboles, de vacas, ovejas y cabras cubierto, y habitado de rústicos pastores, si yo ahora sintiera en mí palabras suficientes para como él lo merece encarecer su frescura, *ninguno hubiera que codicioso no le buscara* (Balbuena: 1).¹³

Nótese que el principio compositivo es de carácter circular —que eso significa “período”— y determina por completo la manera en que se entrelazan los enunciados: si quitáramos los elementos circunstanciales, nos quedaría sólo esto: “un hermoso valle se conoce que ninguno hubiera que codicioso no le buscara”.¹⁴ Pero con tales elementos, estos dos sencillos enunciados funcionan como pivotes en torno a los cuales se articula todo lo demás. El efecto, como se habrá notado, es de carácter retardatorio: se trata de hacer que el lector mantenga el aliento hasta el final, hasta el momento en que la idea iniciada, después de una serie de anexos, cierre y se complete el sentido global. Esto lo vemos prácticamente en cualquier parte en prosa de esta obra de Balbuena, funcionando con diversas intensidades: predomina en las descripciones por encima de las partes narrativas.

Así, según los parámetros de la época, podemos decir que Balbuena es, en tal texto, perfectamente ciceroniano.¹⁵ Pero ya desde el siglo XVI venía desarrollándose un tipo de estilo que usaba menos la estructura periódica y se apoyaba más en lo podríamos llamar “apotegmático”, es decir, con énfasis en lo sentencioso. Ya no círculos, sino flechas. Es el estilo que un novohispano contemporáneo de Sandoval Zapata definirá como “...lacónico, que es con pocas voces decir mucho; lenguaje de los Lacedemonios, que ninguno imitó más felizmente que Seneca” (Valdecebro: f. 39v).¹⁶

¹³ Las cursivas son mías para marcar los enunciados principales.

¹⁴ Nótese que incluso a nivel micro, por así decirlo, se observa el mismo principio. Por ejemplo, el primer enunciado subordinado, “que en la celebrada España las tendidas riberas de Guadiana con saludables ondas fertilizan”, se diría así sin un estilo periódico —es decir, en un español más llano—: “que fertilizan las tendidas riberas de Guadiana con sus saludables ondas en la celebrada España”.

¹⁵ El estilo periódico, junto con el modo de acabar los enunciados con ciertas estructuras rítmicas cercanas a la poesía, es quizás el rasgo más sobresaliente que los humanistas destacaron de Cicerón. Ya Erasmo ridiculizaba a quienes finalizaban siempre un enunciado con un *esse videatur* y se creían ciceronianos. Pero no es, por supuesto, el único estilo que usó realmente el famoso orador.

¹⁶ Sobre la formación de este ideal lacónico en la Grecia antigua, véase, por ejemplo, el artículo de César Fornis (2012). Sobre el modo en que repercutió en la Europa

Sobre el *Panegírico*, pues, también podemos afirmar que se trata de “prosa artística”. No casualmente Gabriel Zaid (1985) logró extraer 205 endecasílabos de esa prosa tan escanciada que se ve en el *Panegírico*: sirva esto como ejemplo de que, sin lugar a dudas, hay un ritmo intencional en el texto. Veamos entonces el inicio del propio *Panegírico*:

Los estoicos que, en estudio penitente de desvelos, misteriosamente relampaguearon avisos de luz en el caliginoso tesón de sombras de la idolatría, apoyaron en las escuelas del padecer los dogmas varoniles de la virtud; siempre tuvieron a la pena por material del mérito, siempre pensaron que despertó la sabiduría en los regazos de la tribulación. Paradoja bien vista siempre de sagradas atenciones. Sabiduría como gracia tuvo Adán: siete horas fue bien entendido, que cátedra de venturas no hizo largos períodos de sabiduría; para posesión se le señalaron las penas porque, entendido, durara en el peligro quien aventurando se perdió en la ventura, donde es oyente la paciencia. Grande púlpito es la congoja, escondido estratagema el penar (Sandoval Zapata: 150).

Se habrá visto que Sandoval no desdeña por completo el período, pues abre precisamente con uno, pero justo después anexa tres frases “lacónicas” en forma de remate: “siempre tuvieron...”, “siempre pensaron...”, “paradoja bien vista”. Lo que viene después ya se escapa por completo del período, pues predomina la parataxis (yuxtaposición de enunciados con pocos nexos) y se observa una clara frecuencia del sujeto al final de la oración —no el verbo, como ocurría en el estilo periódico.

Esto lo veremos empleado de manera sistemática a lo largo del discurso. He aquí un ejemplo donde es aún más notorio: “Estaba en el Paraíso con tanto recibido favor, bebiendo en aquella idea mayor de la amenidad los alientos a su esposo para alternar respiraciones de amor, y en tanta avenida de dichas no leemos que agradeciese a Dios estos favores Eva” (157). Se verá que también estamos aquí ante una técnica dilatoria, pero de distinto carácter. *Grosso modo*, en Balbuena veíamos al inicio el sujeto y luego, después de una serie de elementos, el atributo o predicado; en Sandoval, lo que se observa es el núcleo del predicado al inicio, luego la información circunstancial y por último aquello que subyace a todo lo de-

del xvi, en la conformación de un estilo típicamente filosófico, es muy conocido el trabajo de Morris Croll (1966).

más: el sujeto. La experiencia lectora toma un cariz distinto: aquí en cierto modo adivinamos o prefiguramos a Eva antes siquiera de que sea mencionada; ya se nos mencionaba el paraíso, ya se hablaba de “su esposo”, etc. Sirva otro ejemplo de esta característica estilística tan peculiar (señalo con cursivas los sujetos pospuestos):

Todos los dolores que respiró este delito [el pecado original] se los vistió *Cristo* en cuanto sudor vio *un huerto* de bermejas centellas de sangre en el diadema fuerte que, sobre su cabeza, le tejió duro círculo de cambrones *la muerte*, cuando entre dos bandidos le vio boquear tantos resplandores *un palo* (160).

Semejantes construcciones no pueden ser, por supuesto, fruto del azar, sino de una cuidada intencionalidad estilística.¹⁷ La escritura, pues, se hace aquí una técnica sugestiva, una forma de que el lector se vea forzado a inferir o proyectar sentidos hacia el frente a medida que lee. Es lo que podríamos llamar una “dilación de la comprensión”, una manera de dar pequeños atisbos al inicio y así sembrar suposiciones en el lector para después corroborarlas o desmentirlas.

Se puede considerar que este tipo de hipérbatos son una transposición a la prosa de fenómenos propios de la lengua poética de la época. Y en efecto, estas construcciones han sido ya localizadas como distintivas en las tipologías de hipérbatos que se han hecho para analizar la poesía de aquellos tiempos.¹⁸ Sandoval Zapata era, ciertamente, un poeta, y estaba perfectamente habituado a este tipo de construcciones sintácticas.¹⁹ Y aunque se puede afirmar que se trataba de una tradición que se venía gestando

¹⁷ Consciente de que no podía hacer esto todo el tiempo en un texto en prosa, Sandoval no lo utiliza por supuesto en todos los enunciados, pero se trata sin duda del hipérbaton más llamativo y más socorrido a lo largo del texto. Más ejemplos: “Sabiduría como gracia tuvo *Adán*” (150), “Despertó entre aquella mina de bermejóllón *Adán*” (154), “Quebrada copa es *tu corazón*” (156), “Tanto de Dios conciben *las penas*” (163).

¹⁸ García-Page (111) rescata, por ejemplo, estos “desplazamientos del sujeto” en la lengua poética de Cervantes: “Miró el bajel por entre nubes *Febo*”, “A sus edificios vivos / dio nuevas piedras *el suelo*”.

¹⁹ Idéntica construcción vemos al inicio del soneto 3: “Inmóvil luce cuando alada vuela / en plumas de esplendor *ave callada*” (Sandoval: 98). Otro ejemplo más violento: “A presidir las flores que enamora, / clavel Adonis, Cupidillo ardiente, / cetro de luz a púrpura viviente / del sol jurado le prestó *la aurora*” (119).

desde hacía mucho en la poesía hispánica,²⁰ lo cierto es que se debe aceptar que ya a mediados del XVII era prácticamente ineludible la influencia de Góngora.²¹ Aun así, se puede considerar que nada más el traspaso de estos fenómenos a la prosa es ya algo que hace especial el *Panegírico* —que lo acerca por supuesto a la prosa poética—, y esto justamente está en plena consonancia con ese afán de apropiación y distinción característico del conceptismo novohispano:

El gongorismo lejos de ser en todos los casos la “lengua muerta” del poder imperial, dio a muchos intelectuales del Barroco indiano un motivo de lucimiento y de autoafirmación, actuando, paradójicamente, como pretexto en el proceso de conformación de la identidad cultural hispanoamericana (Moraña: 242).²²

En Sandoval Zapata, pues, dado el fuerte carácter criollo que vemos en sus obras —piénsese en la *Relación fúnebre...*—, la idea de que esa autoafirmación tuviera un impacto en su estilo mismo al escribir parece perfectamente viable. Estos hipérbatos, pues, serían unos de sus rasgos estilísticos distintivos.

II

Si se deja de ver con lupa el *Panegírico* y se toma un poco de distancia, se advertirá asimismo que en él hay lo que se podría llamar “unidades

²⁰ Afirmaba Dámaso Alonso refiriéndose al Arcipreste de Talavera, Juan de Mena, Garcilaso o Herrera: “Cuando Góngora se lanza por la senda de los hipérbatos pisa el terreno ya largamente hollado durante dos siglos. Que Góngora conoció y estudió estos antecedentes es indudable” (153).

²¹ Tenorio (35) cita precisamente el *Panegírico a la paciencia* para ejemplificar otro rasgo estilístico con claro sello gongorino: la perífrasis. En el caso del hipérbaton concreto que nos ocupa, basta abrir la *Soledad primera* para encontrarlo: “farol de una cabaña / que sobre el ferro está en aquel incierto / golfo de sombras anunciando el puerto” (Góngora: vv. 59-61).

²² Se trata de una idea que se ha repetido con insistencia por parte de algunos estudiosos: “Y así empieza la tercera etapa, que es la de la *reconsideración* del Barroco como realidad *nascendi*, el *cómo ser*, a partir del *crear consciente y libre* de una nueva visión del mundo y de la vida, la cultura y el arte, que está en el alba misma de la fundación de la *criolledad* cada vez más independiente cuanto más se acentúa la decadencia de la metrópoli, cada vez más implicada en el surgimiento de una Europa a la que deberá dar la espalda negándose a la modernidad” (Roggiano: 9).

compositivas". En efecto, en el inicio arriba citado del *Panegírico* se observa ya una de ellas con su estructura arquetípica. Léase de nuevo desde "Sabiduría como gracia tuvo Adán" hasta "escondido estratagema es el penar". Ahí se ven con nitidez las tres partes esenciales que componen estas "unidades compositivas" con que se construye el *Panegírico*: en primer lugar, una afirmación general —con frecuencia, como veremos, de carácter críptico o difícil de dilucidar—; luego, la explicación —era necesario que al breve tiempo de "sabiduría" de Adán siguieran las penas—; y por último, esos dos lacónicos enunciados finales a modo de remate.

A medida que avanzamos en el texto, resulta evidente que Sandoval tiene una clara inclinación por una variante de este esquema: desdoblarse aquella primera parte en un planteamiento del tema y en un enigma. Es lo que en la época fue bautizado como *conchetto predicabile*. Los encontramos en Gracián como "reparos",²³ tan típicos de los sermones y del género oratorio. Emanuel Tesauro, uno de los teóricos más reconocidos de la época, definía así el *conchetto predicabile*:

Argutia leggiermente acennata dall'ingegno Divino: leggiadramente svelata dall'ingegno humano: & rifermata con l'autorità di alcun Sacro Scrittore [...]. Et principalmente se ostentando nella lettera un senso contradicente di primo incontro, & difficile à strigare: ci viene alla fine, in senso figurato, con alcuna sottile dottrina, ò pellegrina eruditione, ò vivace similitudine, ò con gratioso riscontro di alcun' altro passo della Scrittura sacra, inaspettatamente & ingegnosamente prosciolto (65).²⁴

La idea fundamental es, entonces, que la divinidad creó significados y los sugirió obscuramente, y que la labor del ingenio humano es mostrarlos y hacerlos inteligibles al mundo. Y lo más importante: el medio, según

²³ Véase el artículo de Valentina Nidier (1991).

²⁴ "Argucia ligeramente insinuada por el ingenio divino, elegantemente desvelada por el ingenio humano, y reafirmada con la autoridad de algún escritor sacro. Y principalmente, si ostentando literalmente un sentido contradictorio a primera vista y difícil de dilucidar, nos llega al final en sentido figurado con alguna sutil doctrina o peregrina erudición, o vivaz similitud, o con graciosa comparación de algún otro pasaje de la Escritura sacra, soltado inesperada e ingeniosamente".

Tesoro, para localizar tales sentidos ocultos y hacerlos manifiestos es la metáfora.²⁵

Así pues, se trata de un esquema argumentativo de estructura tripartita: primero se plantea el tema, aquello de lo que se habla; en segundo lugar, se enuncia un problema o un enigma con base en aquéllo; y por último, se da la solución o respuesta. Por lo general, el “reparo” se hará con base en algún pasaje difícil o aparentemente inexplicable de las Escrituras. Veamos un ejemplo típico en Sandoval, que encontramos cerca del final (165-166):²⁶

- a) *Tema*: Entrega Dalila, infame sobre hermosa, infiel sobre querida, a los filisteos su galán; quítanle, dicen los anales sagrados, los ojos y hacen que, repitiendo círculos su pena, sirva al giro de una atahona.
- b) *Enigma*: De las imitaciones de su pecado estudió la tiranía los esfuerzos a su suplicio.
- c) *Solución*: Los ojos le había ya quitado Dalila; cegó la bala de la hermosura el portillo para quemarle el corazón. ¿Cuántos círculos ambiciosos de amor daba cautivo el albedrío a la atahona de la ternura? En círculo, dijo David, andan los males. A los que girando rondan un punto suceden dos afecciones: *desvanecer* con el vahído la cabeza y no adelantar con los pasos el camino, distando igualmente del punto siempre. ¡Qué vahídos del alma no padece un presumido en la ambición de los círculos de sus pensamientos! Si estaba ciego Sansón y giraba en el amartelo de su perdición, para desagravio, para suplicio, no le hallaron sus enemigos mejor *imitación* que su delito.

Como se ve, la primera parte enuncia solamente la leyenda de Sansón y Dalila, y desde ahí se dicen explícitamente los dos elementos que se destacarán luego: la ceguera y el suplicio de hacer girar una atahona. Continúa Sandoval con una idea enigmática que, si no tuviera la explicación ulterior, sería incomprensible: el castigo se hizo imitando el pecado. La función de esta segunda parte es hacer necesaria toda la explicación que

²⁵ “Dico, ch’ella è un’Argutezza Concettosa; cioè un’Argomento ingenuamente provante una Propositione di materia Sacra, & persuasibile al Popolo: il cui Mezzo termine sia fondato in Metafora” (Tesoro: 501). “Digo que ella es una agudeza conceptuosa, esto es, un argumento que prueba ingeniosamente una proposición de materia sacra y que es persuasiva para el pueblo, y el término medio de ella está fundado en una metáfora”.

²⁶ Señalo con cursivas los puntos esenciales en el análisis.

vendrá después, que servirá a modo de confirmación. ¿Cómo lo explica Sandoval? Primero, rinde cuenta rápidamente de la ceguera: el ojo, que es “el portillo para quemarle el corazón”, es decir, el medio por el que se enamoró de la hermosa Dalila, resulta enceguecido por ella misma, “bala de la hermosura”. Luego, Sandoval se extiende en el porqué de los círculos: representan el amor y la manera en que dejan “cautivo al albedrío” sin que éste consiga de manera definitiva el objeto deseado. Por supuesto, Sandoval lo formula en términos metafóricos que, sin el desarrollo previo, serían imposibles: “círculos ambiciosos de amor” y “atahona de la ternura”; y al mismo tiempo, esto le sirve al novohispano para introducir la idea del desvanecimiento, que parece relacionarse con la ceguera anterior. Así, por medio de este procedimiento de construcción, donde una idea intercalada hace posible una metáfora subsiguiente —que por sí sola habría sido ininteligible—, se sintetiza todo en la exclamación: “¡Qué vahídos del alma no padece un presumido en la ambición de los círculos de sus pensamientos!”. El pecado, pues, fue el de un enamorado “desvanecido”, sin conciencia de sí, que en el pensamiento da vueltas a lo que ambiciona; el castigo sólo podía ser la ceguera y la atahona.

Por si fuera poco, todavía Sandoval añade una especie de epílogo a todo esto, que es donde se inserta el remate, esta vez profundamente metafórico. Subrayo otra vez las palabras clave:

Que *de otro semblante* las virtudes digieren en los senos de la paciencia el veneno de los pesares, haciendo de la *munición* alimento; bien como el pedernal que, al ruido del eslabón en las centellas, vuelve un eco de luz, como que es prólogo de lo luciente lo afligido; así, cuantas *heridas* abren *portillo* en un justo, balcones de luz por donde *asoma el alma a ver* los favores del Cielo (166).

Los virtuosos, pues, tienen un semblante distinto de los viciosos. A éstos, según se dijo, se les turba y desvanece el alma. Y ahora entendemos por qué Sandoval extrañamente había dicho “bala de la hermosura”: esas municiones enceguecen a los viciosos, pero alimentan y nutren a los virtuosos, de modo que éstos, como el pedernal que responde con luz a los golpes, se hacen más capaces de ver lo divino. Nótese cómo al inicio los “portillos” eran sólo los ojos, pero aquí ya son las heridas abiertas por

donde el alma se acerca a ver la claridad divina. Como vemos, pues, todo este procedimiento sirve para construir metáforas a modo de escaleras: una llama a la subsecuente, que a su vez hace posible otra nueva, y así sucesivamente.

Se podría hacer un análisis con igual detenimiento de todos los pasajes del *Panegírico* y encontraríamos la misma riqueza. Pero por razones de espacio ahora es imposible. No todos son del tipo del *conchetto predicabile*, ni todos tienen tan clara estructura, pero el procedimiento base predomina: primero el enigma o enunciación críptica y luego la explicación-metaforización. Lo que separa, en general, cada uno de estas unidades compositivas suele ser el remate lacónico, que proporciona por lo general una pauta clara para distinguirlos entre sí. Sin contar la introducción y la conclusión, el *Panegírico* podría subdividirse en, por lo menos, 30 unidades yuxtapuestas de este tipo —la mayoría con su propio enigma—, que se pueden agrupar a su vez en ocho bloques temáticos. Utilizando los números de líneas de la edición de Buxó y añadiendo en cursivas tales bloques temáticos, el *Panegírico* se podría estructurar de la siguiente manera, agregando también para cada desarrollo un título y —para la mayoría— en qué consiste el enigma que sirve como punto de partida:

A) *La pena y la sabiduría:*

- Introducción (1-8).
- Adán y el paraíso (8-13). *Enigma:* Adán tuvo tanto sabiduría como gracia.
- El padecer en las estrellas (14-27). *Enigma:* El penar escondió las centellas de su ser en todo lo existente.
- La aflicción como camino sapiencial (27-42). *Enigma:* Cuando san Pablo aconsejó a los corintios, dijo “vigilias, ayunos, castidad y sabiduría” dejando esa última al final por una razón específica.
- La manifestación de Dios en el mundo natural (42-63). *Enigma:* Dios es modelo de paciencia.
- Las penas como hijas del cielo (63-77). *Enigma:* Las penas se ven en la actividad solar.

- La prefiguración de la muerte en el nacer (77-107). *Enigma*: Dios, antes de encarnar en Cristo, buscó la imagen de la paciencia.

B) La pena y la felicidad:

- Adán y la pérdida de la gracia (107-120). *Enigma*: “Los puntales de la pena sustentaron el capitolio del seso”.
- Las penas engendran la verdadera dicha (120-133). *Enigma*: “Espíritus grandes, juicio sobre buen gusto de las congojas es emplearse en los entendidos”.²⁷
- Los pesares están prefigurados desde el nacimiento (133-141). *Enigma*: Es “bien meditada piedad de los pesares no batir en nosotros sus golpes antes de poner en nosotros sus ideas”.
- El padecer como el camino para recuperar la gracia áurea perdida (142-163). *Enigma*: “Despertó entre aquella mina de bermellón Adán, oro primitivo de gracia”.
- Las vidas como los ríos (163-174).

C) La pena y su utilidad:

- El hombre con poder es feliz sólo en apariencia (174-190).
- La mayor ventura que se ambiciona es temporal (191-207). *Enigma*: La mayor ventura está “mal hallada con la duración”.
- Buscar lo efímero significa perder lo eterno (207-227). *Enigma*: “No sabes comprarle a la fortuna los puestos”.
- El penar lleva al conocimiento de lo divino (227-240). *Enigma*: Pitagóricos y estoicos creían que el hombre fue creado para ser alumno “de esta elegante, muda cátedra de enseñanza”.
- Eva y el penar como vía para el desengaño (240-259). *Enigma*: ¿Cómo es posible que las penas sean “grandes instrumentos” para el conocimiento de Dios?

²⁷ Es muy interesante, teniendo en cuenta la ulterior tesis de sor Juana sobre los “beneficios negativos” de Dios —tesis bien conocida que aparece al final de la *Carta Atenagórica*—; leer este pasaje donde Sandoval afirma paradójicamente que “grande mal es el de las venturas”.

D) La pena y el bien amado:

- La “impaciencia” como origen del pecado (260-287). *Enigma*: “No puedes tener otra disculpa para tu delito que el bien que engañosamente enamora a tu voluntad para empeñarte en el pecado”.
- El amor por lo temporal (287-318).
- El amor a Dios (318-337). *Enigma*: Con el amor a Dios se pueden conseguir los tres tipos de bienes: lo útil, lo honesto y lo deleitable.

E) La pena y la divinidad:

- Jesucristo y el carácter divino del dolor (337-356). *Enigma*: Las penas de Cristo en la crucifixión “mendigaron visos de Dios”.
- Las penas son el arma para hacer frente a Lucifer (356-368).

F) La pena como beneficio verdadero (cerca al sacramento):

- La pena y el Cielo como las dos glorias o beneficios de Dios (368-400). *Enigma*: Dios se hizo deudor para pagar (feriar) dos glorias a los seres humanos.
- Jesús y el huerto (400-408).
- Moisés y la zarza encendida (408-424). *Enigma*: ¿Por qué le pidió Dios a Moisés que se descalzara antes de pisar la zarza encendida?
- La gracia y la muerte (424-448): *Enigma*: “Tanto de Dios conciben las penas, que aun la gracia tiene partes de muerte”.
- La pena impide el orgullo (448-465).

G) Los perjuicios de las dichas:

- Los beneficios deslumbran; las penas hacen ver a Dios (465-483).
- Los vicios pierden la gloria (483-493).
- Sansón y Dalila: la ceguera del alma y los círculos de la ambición (493-516).

H) Epílogo:

- El alma es un árbol que se labra con punzones para esculpir la virtud (516-534).
- Jesús encarnó el padecer (534-549).
- Conclusión (550-554).

Visto así, se percibe que el principio básico en que se estructura el *Panegírico* es la concatenación de ideas una tras de otra en beneficio de esta técnica de encriptación-explicación-metaforización. Es, en cierto modo, parte de la misma tendencia dilatoria aquí analizada al hablar del hipérbaton. Ciertamente los cortes temáticos entre cada unidad compositiva no son fáciles de hacer y, por supuesto, la percepción general de la estructura del texto es la de algo enmarañado y caótico, pero los indicios de cierto orden global también pueden verse; por ejemplo, al inicio se dice “*sabiduría como gracia tuvo Adán*”, de modo que se desarrolla el tema de la sabiduría primero (líneas 8-107) para luego dar lugar al tema de la gracia y la felicidad retomando otra vez la figura de Adán (107-174).

Lo que se ve en general es el parentesco formal con la *Oratio pro instauratione studiorum* (1644) de Baltasar López, contemporáneo de Sandoval: estamos ante una misma técnica expositiva que en cierto modo se asemeja a un remolino. Se trata de abordar el tema a través de aproximaciones circulares. No hay, como tal, linealidad expositiva o argumentativa, por más que hayamos tratado de mostrarla. La lógica subsiste, sin embargo, en la sucesión de estas unidades compositivas.

Permítasenos el análisis de otro ejemplo más: la unidad compositiva que podría titularse *Las estrellas y el padecer* (14-27). Hela aquí:

[Las penas] esconden las centellas de su ser en cuanto vive,²⁸ no sólo sublunares sustancias tiñeron en azahares sus esencias, pero aun esos remontados jaspes del cielo (cuyos astros pensó algún gran caudal eran eco luciente de la reverberación inaccesible del Empíreo) se rubricaron en apariencias de padecer: *In felle creavit Deus Caelum, et terram*. Que si cada aurora vio a ese océano de oro derramarse encendido por el cielo, cada tarde le vio, bien que aparente, sellando tantas avenidas de luz en los peligros de una peña. Y en esta flexible máquina de círculos, ya se vio en la Casiopea lucero que despertó y se encontró con la muerte en caminos de eternidad. Cuantos puestos escogió la vida, tantos ha cogido la pena. A los empeños gustosos más inmediatos del alma se atrevió la pena (150).

²⁸ La edición de Buxó dice “esconder las centellas de su ser en cuanto vive”, pero parece que hay que leer más bien “esconden” presuponiendo un sujeto implícito (las penas).

Sandoval plantea un tema que por sí solo ya es enigmático: las penas “esconden centellas de su ser en cuanto vive”. En seguida, ahonda en el enigma diciéndonos que un ejemplo de eso son las estrellas, pues esos “remontados jaspes del cielo” “se rubricaron en apariencias de padecer”; es decir, que en los astros mismos vemos ejemplificada la paciencia. ¿Cómo lo prueba? Sandoval enuncia dos razones: una, que el sol al atardecer aparece “sellando tantas avenidas de luz en los peligros de una peña”; la otra, que la muerte estelar fue clara en la supernova que observó Tycho Brahe en 1572, la cual brilló con gran intensidad y tiempo después se extinguió.²⁹ Lo que llama la atención de este ejemplo son dos aspectos. En primer lugar, desde un inicio se formula con claridad un entrecruce argumentativo entre lo moral y lo natural. Cualquier fenómeno físico o meteorológico es pretexto para la poetización, y en cuanto tal, se eleva como símbolo que explica y justifica una verdad dicha en el plano estrictamente humano. Los hechos no son hechos: son símbolos de algo más. Las estrellas mueren, así que el penar está en todas partes. Por supuesto que lo que está de fondo aquí es la emblemática, tradición simbólica que —ya sabemos— determina en buena medida algunos de los sonetos de Sandoval.

En segundo lugar, Sandoval va aún más lejos y coloca, al mismo nivel que esa “prueba” de origen científico, una razón que a todas luces atañe más a la poesía que a lo estrictamente argumentativo: hemos visto al sol ponerse entre los “peligros de una peña”. Por supuesto, entre ambas razones sólo hay una diferencia de grado y no tanto de naturaleza, pero precisamente la posibilidad de enunciar esta “razón” poético-visual le permite a Sandoval desplegar en su discurso toda la imaginaria que ya conocemos por sus sonetos.³⁰ Aquí, por ejemplo, una de estas “razones” poéticas más memorables:

²⁹ Me parece segura la referencia a tal supernova por hablar de la constelación Casiopea.

³⁰ Pongo el ejemplo más evidente: léanse los sonetos dedicados a aves (como el 10 o el 11) y luego véase este pasaje del *Panegírico*: “Quien ve a un pájaro advertidamente con el timón en la cola, con la proa en el pico, con las velas en las alas, con las áncoras, dice plumada nave es ese pájaro para los piélagos del aire que, haciendo verde ribera en los árboles, echa las áncoras de las uñas al puerto eminente de las ramas” (152-153).

[Es] bien meditada piedad de los pesares no batir en nosotros sus golpes antes de poner en nosotros sus ideas. Nadie está tan desnudo como nació, nadie fue último embarazo frío del féretro sin haber tenido representaciones de cadáver en las entrañas de su madre; antes del ejercicio de la razón despertaron las penas, porque siendo materia de la virtud hicieran, aun antes de percibirse, temprano el recuerdo (154).³¹

Obsérvese que, en el enigma inicial, “sus ideas” se refiere a lo que está por explicar Sandoval. Esas “ideas” que los pesares pusieron en nosotros son las prefiguraciones de la propia muerte, que para el novohispano todos hemos tenido, pues útero y féretro son lo mismo: nacemos y morimos en la misma posición y en un lugar análogo. En Sandoval, pues, como parte de esta técnica de encriptación para defender su tesis principal, observamos que metaforizar y argumentar se aproximan hasta casi identificarse.³² El método de encriptación del sentido es, pues, en última instancia un procedimiento de carácter metafórico. Y esto, que a veces podrá titularme más bien una especie de alegoría continuada, crea un denso entramado metafórico que se esparce a lo largo del texto mediante marcas lexicales claras, como ocurría con la *bala* y la *munición*.

*

³¹ Me parece imposible, a partir de un ejemplo como éste, estar de acuerdo con José Joaquín Blanco en su descripción de Sandoval como “ramplón” o escritor segundón. Es cierto que la imaginería de este pasaje no es seguramente del propio Sandoval, sino de Quevedo —ahí está *La cuna y la sepultura*, por supuesto—, pero aun así se trata de una apropiación admirable y de enorme poder de evocación.

³² Magnífica la descripción de Baffetti (218) al comentar la *Bibliotheca Selecta* del jesuita Possevino, obra muy influyente en la época y con la cual, sin duda, Sandoval Zapata comparte una visión de mundo: “Le diverse tappe della storia del pensiero non sono che episodi in cui si manifesta, sotto aspetti diversi, la razionalità assoluta dell’essere garantita nel suo fondamento metafisico extra-temporale. All’interprete consapevole non resta che riprodurre questo superiore ordinamento del reale in un’adeguata articolazione concettuale, svelandone la direzione, illustrandone le relazioni complesse, decifrandone le analogie nascoste”. “Las diversas etapas en la historia del pensamiento no son más que episodios en los que se manifiesta, bajo aspectos diversos, la racionalidad absoluta del ser garantizada en su fundamento metafísico extratemporal. Al intérprete conocedor no le queda sino reproducir este superior ordenamiento de lo real en una adecuada articulación conceptual, develando su dirección, ilustrando sus relaciones complejas y descifrando sus analogías ocultas”.

Al repasar, pues, el uso de un tipo especial de hipérbaton y la estructura predominante de lo que hemos llamado “unidades compositivas” en el *Panegírico*, se ve con nitidez que estamos ante un procedimiento eminentemente heurístico tanto para el escritor como para el lector: se trata de utilizar el lenguaje —tanto la sintaxis misma como la organización textual— como una forma de hacer barruntar el sentido pero sin darlo por completo, una técnica para retardar lo más posible la comprensión, y en suma, una herramienta primordial para *encontrar* verdades latentes en la realidad, vínculos simbólicos que llenan de sentido los espacios vacíos.

Y vemos precisamente que Sandoval, consciente de la dificultad de su propio texto, alude implícitamente a ella y parece incluso proponerla como una prueba de su propio punto principal en el texto. Nos dice, en efecto, que Salomón “en las noticias del ingenio halló los torcedores de la aflicción” (150-151), es decir, que en su camino al saber necesitó paciencia, pues se trata de una vía difícil y escabrosa; o que san Pablo, como “compendio del padecer” (151), habló de “vigilias, ayuos y castidad y sabiduría” y que puso al final precisamente la sabiduría porque “en el sudor inmaterial del alma fuera menos supeditar³³ los afectos que concebir las noticias” (151), esto es, que es cosa menor o más fácil oprimir los impulsos del alma que utilizar el ingenio o el entendimiento. Nótese el guiño que parece hacernos Sandoval, quien parece decir (y espero que esto ahora se lea de modo distinto de como lo hacía González Peña en un pasaje citado al inicio): “te costará esfuerzo y trabajo, lector, entender esto, pero es porque justamente el proceso natural del saber implica afrontar lo difícil”.

En suma, en nuestro siglo XXI, la era del fácil acceso a la información, no está de más recordar el encanto que puede tener la dificultad al tratar de comprender una obra novohispana que explota los mecanismos para dotar el mundo de espesor simbólico.

³³ Léase *supeditar* en un sentido común en la época: “oprimir alguna cosa con violencia”, dice el *Diccionario de autoridades* (tomo VI, 1739) en la entrada respectiva.

Bibliografía

- ALONSO, DÁMASO. *Obras completas, VII. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1984.
- ÁLVAREZ SOLÍS, ÁNGEL OCTAVIO. "Virtudes de imperio, desventuras de emperador. El diálogo neoestoico entre Justo Lipsio y Francisco de Quevedo", en *Ingenium*. Revista electrónica de pensamiento moderno y metodología en historia de las ideas. 5 (2011): 5-28.
- BAFFETTI, GIOVANNI. *Retorica e Scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*. Bolonia: CLUEB, 1997.
- BALBUENA, BERNARDO DE. *El siglo de oro en las selvas de Erifile*. Edición facsimilar de la publicada en 1821 en Madrid por la Academia Española. México: Gobierno del Estado de Jalisco, 1989.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. "Menos fuertes que el polvo vivís, obras", en *Nexos* (1 de agosto de 1987). Artículo en línea disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=4831>>.
- BUXÓ, JOSÉ PASCUAL. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- BUXÓ, JOSÉ PASCUAL. "Luis de Sandoval Zapata: la poética del fuego y las cenizas", en Luis de Sandoval Zapata. *Obras*. José Pascual Buxó (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 9-77.
- CALLEJA LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA. "'Emblema triplex' El texto en el texto en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata", en María Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz (eds.). *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004. 97-107.
- CROLL, MORRIS. *Style, Rhetoric, and Rhythm*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.
- Diccionario de autoridades*. Tomo VI. Madrid: Real Academia Española / Herederos de Francisco de El Hierro, 1739.
- FORNIS, CÉSAR. "Laconismo frente a retórica. Aforismo y brevilocuencia en el lenguaje espartano", en Laura Sancho Rocher et al. *Logos y Arkhé, Discurso político y autoridad en la Grecia antigua*. Buenos Aires: Mino y Dávila Editores, 2012. 49-67.
- GARCÍA-PAGE, MARIO. "El cultismo sintáctico en Cervantes", en Giuseppe Grilli (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995. 97-122.
- GÓNGORA, LUIS DE. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid: Cátedra, 2016.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana, desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 2012.
- GUADARRAMA GÓMEZ, FERNANDO. *Luis de Sandoval Zapata: poesía y libertad*. Tesis de maestría. Canadá: University of Victoria, 2015.
- HERRERA, ARNULFO. *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- IRETA, PATRICIA. *Elogio de Eros. El tópico amoroso en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- JÁUREGUI, JUAN DE. *Discurso poético. Advierte el desorden y el engaño de algunos escritos* [1624]. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- LANDÍVAR, RAFAEL. *Rusticatio Mexicana*. Edición bilingüe de Faustino Chamorro. Costa Rica: Editorial Universidad Nacional (EUNA), 2012.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO. "Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval Zapata (siglo XVII)", en *Ábside I* (enero, 1937): 37-54.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO. *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721), I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.
- MORAÑA, MABEL. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988): 229-251.
- NIDIER, VALENTINA. "'Reparo' y 'reparar': apuntes sobre el léxico de la Agudeza y arte de ingenio", en *Criticón*, 53 (1991): 97-108.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO. "El emblematismo en la poesía española y novohispana del Barroco: Luis de Sandoval Zapata", en *Literatura Mexicana*, XVIII-2 (2007): 79-96.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO. "Más sonetos emblemáticos de Luis de Sandoval Zapata", en *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, 2 (2011): 25-51.
- PETRARCA, FRANCESCO. *Epystole familiares*. Italia: Biblioteca Italiana, 2004. Libro en línea disponible en: <<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000255/bibit000255.xml>>.
- REYES, ALFONSO. *Obras completas XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- ROGGIANO, ALFREDO. "Para una teoría de un Barroco hispanoamericano", en Mabel Moraña (ed.). *Relecturas del Barroco de Indias*. México: Ediciones del Norte, 1994. 1-9.
- RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. *Cuatro comedias. Las paredes oyen. La verdad sospechosa. Los pechos privilegiados. Ganar amigos*. México: Porrúa, 2004.
- SANDOVAL ZAPATA, LUIS DE. *Obras*. José Pascual Buxó (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- SERNA, ENRIQUE. *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 1985.
- TENORIO, MARTHA LILIA. *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*. México: El Colegio de México, 2013.
- TESAURO, EMANUELE. *Il canocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' Principii del divino Aristotele*. Turín: Bartolomeo Zavata, 1670.
- VALDECEBRO, ANDRÉS DE. *El orador católico atento y advertido. Aviso y Persuasión a los neothéricos oradores*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1658.
- ZAID, GABRIEL. "Sandoval Zapata: un soneto desconocido", en *Vuelta*, 106 (septiembre de 1985): 57-61.

JOAQUÍN RODRÍGUEZ BELTRÁN

Es Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, Maestro en Letras Clásicas por la UNAM y Candidato a Doctor en Letras por la misma institución. Sus líneas de investigación son la filología grecolatina y la literatura novohispana (concretamente, en el Barroco hispánico). Ha estudiado a autores novohispanos como Rafael Landívar, Baltasar López y Luis de Sandoval Zapata. Su actual tema de investigación se refiere a las fuentes grecolatinas que sirvieron como base para el gusto literario del siglo xvii. En el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, imparte las clases de Literatura Novohispana, Filología hispánica, Latín, Traducción de Textos Latinos y Griego antiguo.