

Más sonetos emblemáticos de Luis de Sandoval Zapata

Rocío OLIVARES ZORRILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

En dos artículos anteriores¹ he expuesto algunas indagaciones sobre el carácter emblemático de los sonetos de Luis de Sandoval Zapata, poeta novohispano del siglo XVII, barroco por su contexto y marcos referenciales, conceptista por temperamento y culterano por su inclinación hacia los experimentos formales. Sin ser un luminar de la poesía de su tiempo, Sandoval Zapata alcanza puntos muy altos en sus reflexiones poéticas e incursiona en terrenos poco explorados por otros poetas tanto desde el punto de vista de la composición —a veces aparentemente “inacabada”, como esos peculiares “borrones” de la pintura “a manchas” del Tintoretto, parecidos al impresionismo y al expresionismo modernos. Y más allá de la experimentación formal, la poesía de Sandoval también se caracteriza por sus propuestas discursivas marcadamente cerebrales. Pero la tesitura intelectual de sus sonetos no los convierte en poesía exclusivamente “filosófica”: detrás de una filosofía que se expresa a través un conjunto de núcleos ideológicos característicos del barroco, encontramos sobre todo una elaboración imaginaria, simbólica, afiliada al emblematismo que nutrió a toda la Europa de entonces y a la elite ilustrada del siglo XVII novohispano de la que Sandoval formó parte. Las repercusiones que llegan a tener los sonetos de Sandoval Zapata rebasan la agenda del pensamiento contrarreformista al penetrar, por vía de las simbolicidad retórica, a zonas semánticas mucho menos frecuentes y cuya delicadeza nos revela en él a un acendrado poeta apenas rescatado por las casualidades de la deplorable pérdida de documentos novohispanos.² En este trabajo me centraré en los sonetos

¹ Ver Rocío Olivares Zorrilla, “Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII”, en *Espéculo. Revista de la Universidad Complutense*, 25. El segundo, sobre los sonetos de Sandoval Zapata dedicados a las flores y sus correspondencias con la emblemática floral, que suman doce, es decir, casi la mitad de los treinta sonetos suyos conservados, se titula: “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, 18(2), pp. 79-96.

² Pueden leerse las versiones de *Obras*, de Luis de Sandoval Zapata, editadas por José Pascual Buxó, en 89, 90, 95, 86 y 92, respectivamente. Para este ensayo confronté esa edición (México, FCE, 1986, Colección Letras Mexicanas —editada de nuevo en 2005, Colección Conmemorativa 70 Aniversario— con el *Manuscrito 1600*, de la Biblioteca Nacional de México, único documento antiguo conocido con los poemas de Sandoval.

10, 11, 16 y 7, además de ampliar lo ya publicado sobre el soneto titulado *Belleza a un balcón del ocaso*.

Luis de Sandoval Zapata vivió en una época en que hasta el conocimiento del mundo natural estaba penetrado por el simbolismo, como sucedía con la alquimia y la filosofía natural, que es lo que hoy conocemos como química y física. Las obras del erudito jesuita español, Juan Eusebio Nieremberg, muy leído durante el siglo XVII y citado por nuestros autores novohispanos,³ son una muestra muy ilustrativa de esta concepción simbólica del mundo en el terreno de las ciencias.⁴ Por otra parte, el simbolismo espiritual heredado de la Edad Media y transformado en el Renacimiento superaba la difusión canónica del tema de la *vanitas* al revalorar una especie de activismo del espíritu aquí y ahora capaz de dar un nuevo y potencial significado a las cosas del mundo creado. Quizá esta peculiar inflexión sea justamente lo que distinga un ejercicio barroco agotado y en vías de la claudicación de uno marcado por la búsqueda de los resortes vitales que convierten a la retórica en un método de indagación. En las manifestaciones artísticas, el poder de los símbolos como *modus operandi* acentuaba, por añadidura, la autonomía de la mimesis artística en el marco de la estética barroca. La acumulación de objetos inanimados en las representaciones manieristas ya explotaba una semantización deliberada de los elementos más triviales de la vida cotidiana, los cuales, en la obra artística, se convertían en mensajes cifrados, probando que lo aparentemente ornamental y periférico con respecto a la alegoría central de las obras podía a su vez tener un significado autosuficiente. Los emblemas que confluyen en el tejido de los sonetos de Sandoval Zapata nos hablan de la incidencia de estos magníficos repertorios emblemáticos en el arte de la poesía y también del contexto cultural y libresco que lo rodeó en su nativa Nueva España,⁵ pero también y sobre todo,

³ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, pp. 14 y 103-104. En el caso de sor Juana, independientemente de las noticias que pudiera haber obtenido de la lectura de Nieremberg, hay un largo fragmento de la *Respuesta a sor Filotea* que refleja especularmente la prosa de Nieremberg. Ver Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 4, p. 458, y cotejar con Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*, p. 24. Ver también Rocío Olivares Zorrilla, "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz", en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, p. 152.

⁴ Ver J. E. Nieremberg, *op. cit.*, y *Curiosa filosofía y qvestiones natvrales y Oculta filosofía*, en *Obras filosóficas. Ethicas, políticas y físicas, que contienen lo principal de la Filosofía Moral, Ciuil y Natural, todo conforme a la piedad Christiana*. Tomo tercero. Corregidas y enmendadas en esta ultima impressiõn. Sevilla, Lucas Martin de Hermosilla, 1686.

⁵ En el inventario publicado por Irving Leonard (*Los libros del conquistador*) se encuentran los siguientes títulos de emblemática: *Emblemas*, de Andrea Alciato; *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano; *Mitologías*, de Natal Conti; *Hieroglyphica*, de Horapolo; *Empresas*, de Camillo Camilli; *Empresas*, de Girolamo Ruscelli; *Emblemas*, de Adrianus Junius; *El sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna; *Historias*, de Paolo Giovio, al igual que los *Emblemas morales*, de Juan Horozco, además de *Apotegmas* o *Adagios* de Erasmo, que fueron emblematicados. En los inventarios que recoge Francisco Fernández del Castillo (*Libros y librerías del siglo XVI*) se encuentran, entre otros, los *Triunfos*, de Petrarca; los *Emblemas*, de Alciato, así como los *Adagios*, de Erasmo. Las obras de Valeriano y Alciato igualmente aparecen en el legado de Francisco Cervantes de Salazar (Agustín Millares Carlo, *Cuatro estudios bibliográficos*). En el siglo XVII, Melchor

nos revelan un temperamento inquieto, inquisitivo e inconforme con las simples premisas dominantes del quehacer poético de su tiempo.

Los sonetos 10 y 11 están dedicados *A una garza remontada* y *Al mismo asunto*, como consta en sendos títulos. Ambos sonetos se relacionan directamente con cierto emblema de la tradición petrarquista tal como la recibió la poesía barroca hispánica. Se trata del emblema de la mítica Ave del Paraíso o Manucodiata, aludida ya sea directamente o sustituida por otra ave, la garza, que comparte en el poema las características del ave fantástica; esto es, volar siempre hacia los cielos y nunca posarse en tierra.

A una garza remontada

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

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

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

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

Al mismo asunto

Ave que te llevó tu fantasía
a vagarosos⁶ piélagos del viento,

Pérez de Soto (*M. P. S. Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*) contaba en su biblioteca con los siguientes: *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto; la *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya; *Los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Victoria; *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias; *Empresas espirituales y morales*, de Juan de Villava, y la *Idea de un príncipe político cristiano*, de Diego de Saavedra y Fajardo; por añadidura, teníamos en la Nueva España representantes de la emblemática flamenca con los *Emblemata* de Sambuco y los llamados *Emblemata* de Belden (*Sinne- en Minnebeelden*, de Jacob Cats, 1627, sobre el que hay que subrayar que estaba en lengua holandesa), así como los *Emblemata amatoria*, entre otros varios.

⁶En el *Ms. 1600*, erróneamente, “vagororos”.

al sol, cuando calzaste el ardimiento,
las⁷ plumas del espíritu del día.

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

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

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

A pesar de que en la pintura italiana del siglo xv podemos ver a la garza remontada y perseguida por el halcón, todo indica que es en el contexto germánico del simbolismo medieval donde podemos encontrar el antecedente de la garza solitaria como el alma cristiana en ascensión espiritual.⁸ Son diversas las fuentes medievales que describen a la garza como un ave que se remonta tan alto, aun sobre las nubes tempestuosas, que su solo vuelo pronostica tormenta. Ni el belga Thomas Cantimpré, o Tomás de Cantimprano, del siglo XIII, ni su seguidor, el bávaro Konrad von Megenberg, o Conrado de Megenberg, del siglo XIV, cuyo tratado de la naturaleza basado en Cantimprano fue muy difundido en Europa en los siglos xv y xvi,⁹ van más allá de esta observación naturalística. No obstante, su precedente, el maguntino Rábano Mauro,¹⁰

⁷En el Ms. 1600 aparece “sus plumas”, pero es un evidente error del copista. Sería tanto un error gramatical como una aberración semántica, dada la repetición de dos “del” en el mismo verso “del espíritu del día”. Por la misma razón se requiere una coma después de “ardimiento” en el verso precedente. Parece la única solución posible: un complemento directo doble y enfático. Las ediciones de 1986 y 2005 dejan el verso como lo escribió el copista. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, p. 90.

⁸Hans Biedermann (*Diccionario de símbolos con más de 600 ilustraciones*, trad. de Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 207-208) menciona los bestiarios medievales y se refiere a F. Uterkircher, *Tiere, Glaube, Aberglaube. Die Schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium* (Graz, 1986). No pude encontrar a la garza en *El Fisiólogo* español, editado por Santiago Sebastián (*‘El fisiólogo’ atribuido a San Epifanio, seguido de ‘El bestiario toscano’*, Madrid, Tuero, 1986), ni tampoco el significado exacto que le da Sandoval Zapata en L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2 vols., trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Olañeta, 1997 (Sophia Perennis, 44 y 45), vol. 2, pp. 579-582.

⁹Rudolf Wittkower (*La alegoría y la migración de los símbolos*, pp. 301-302) revisó esta cuestión en ambos y cita sus obras. De Cantimpré, *De naturam rerum*, de la segunda mitad del siglo XIII, que sirvió de fuente principal al *Buch der Natur*, de Megenberg, escrito en 1350. 301-302. Según Thomas de Cantimpré, *Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptos*, Parte 1, Berlín / Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, p. 180: “Ardea... avis est bocata quasi ardua propter altos volatus. Formidat enim ymbres et propter hoc super nubes evolat, ne procellas turbinum sentiré possit. Dum ergo altius volat, tempestatem significat”.

¹⁰Rabanus Maurus, *De rerum naturis*, en *Documenta Catholica Omnia*, Cooperatorum Veritatis Societas, 2006, VIII, 6 [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0788-0856__Rabanus_Maurus__De_Re-

en su bestiario del siglo IX, observa que la garza puede significar el alma del elegido que eleva su atención por encima de las cosas terrenales y su mente hacia la claridad del hogar celestial, donde continuamente contempla el rostro de Dios, y debemos subrayar que en este caso la garza está sola, sin halcón alguno, y simboliza la pura inspiración, tal como la vemos en Sandoval Zapata. El tópico de la garza y el halcón es, pues, distinto y proviene directamente de los tratados de cetrería medievales; en el ámbito hispánico, el *Libro de la caza* del Infante Don Juan Manuel,¹¹ de 1325 o 1326, tiene como importante precedente el *De arte venandi cum avibus*, de Federico II Hohenstaufen,¹² de fines del siglo XIII, muy conocido en las cortes europeas. Ahí el monarca dedica un largo comentario a cómo la garza se defiende con el pico del halcón que la persigue. Su empleo en la iconografía cristiana simboliza el triunfo de la virtud sobre el vicio.¹³ Es así como vemos a estas dos aves en los pintores italianos de los siglos XV y XVI, como Veneziano, Bellini o Carpaccio, y también en los flamencos, especialmente en Durero.¹⁴ De ahí también que los místicos españoles retomen este simbolismo de la garza y el halcón, como lo vemos en Francisco de Osuna¹⁵ (“El ánima prende y arrebat a Dios con lazos de caridad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego se da por vencido, como la garza cuando lanza el halcón que la prende”). Osuna también pudo haberse inspirado en otro uso del tópico: la “garza guerrera” a la que el halcón debe temer, tal como la vemos en Gil Vicente:¹⁶ “Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera...” De esta tradición medieval emana también el emblema de Camerarius sobre la garza perseguida por el halcón,¹⁷ la cual eleva el pico para herirlo de muerte en su vuelo, con lo que ambos se

rum_Naturis_LT.doc.html], “De avibus”: “Ardea uocata quasi ardua id est propter altus uolatus. Lucanus: Quodque ausu uolare ardea, formidat enim imbres et supra nubes euolat ut pro cellas nubium sentire non possit. Cum autem altius uolauerit significat tempestatem hanc multi tantulum nominant. Haec ausis potest significare animas electorum quae formidantes per turbationem huius saeculi ne forte pro cellis persecutionum instigante diabolo inuoluantur intentionem suam, super omnia temporalia ad serenitatem patriae caelestis ubi assidue dei uultus conspicitur mentes suas eleuant”. Mauro observa esto después de citar a Lucano, quien es retomado también por Cantimprano y Conrado de Magenber.

¹¹ Infante Don Juan Manuel, *El libro de la caza*, ed. de José Manuel Fradejas Rueda, Archivo Americano de Cetrería, Universidad de Valladolid, 1997-2008 [http://www.scribd.com/doc/6994465/El-Libro-de-La-Caza-Don-Juan-Manuel].

¹² Fredrick II of Hohenstaufen, *The art of falconry*.

¹³ Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance Arts*, pp. 62-67.

¹⁴ De acuerdo con Cohen (*ibid.*, p. 62), en “La adoración de los Magos”, de Domenico Veneziano (1440-1443); en “San Francisco en el desierto”, de Giovanni Bellini (1480); en “Retrato de un caballero”, de Vittore Carpaccio (1510), y en “La Natividad” y “Combate a pie”, de Alberto Durero (1513). En prácticamente todos ellos se alegoriza el triunfo de la virtud, que es la garza.

¹⁵ Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, en *Documenta Catholica Omnia*, Cooperatorum Veritatis Societas, 2006, Tratado XII, 2 [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1492-1541__Osuna_de_Francisco_Tercer_Abecedario_Espiritual_ES.pdf.html].

¹⁶ Gil Vicente, “Versos de Comédia de Rubena”, en Margit Frenk, ed., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 1275.

¹⁷ Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum Centuriae quatuor*, Centuria III, p. 64. Es el emblema 32, “*Exitus in dubio est*”.

abaten. Además, y muy importante, es Dios el comparado con la garza en este fragmento de Osuna, no el alma, como en Sandoval. El emblema de Camerarius, por su parte, no tiene relación con el vuelo extático, sino que es una advertencia sobre los peligros que la guerra implica para todos los participantes. En cambio sí la tiene el vuelo de san Juan de la Cruz en sus “Coplas a lo divino”,¹⁸ probablemente inspiradas de estos sonetos de Sandoval, sólo que san Juan nunca menciona a la garza, que se vuelve una alusión sin más nombre que “la caza”, y es el propio poeta el que vuela como halcón en persecución del ave:

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto
volé tan alto tan alto
que le di a la caza alcance.

A pesar de aparecer con el halcón, la garza sin nombre de san Juan, que es la divinidad misma, tiene un parentesco más cercano al concepto poético de Sandoval que todos los otros precedentes. A esto viene muy bien citar el fragmento de su comentario al *Cántico espiritual* del propio san Juan, comentado a su vez por Enrique Sánchez Costa,¹⁹ el cual viene a centrarnos en la temática espiritual y mística respecto a los sonetos de Sandoval:

Abrió los ojos de mi entendimiento y halléme sobre todas las inteligencias naturales, solitario sin ellas en el tejado, que es sobre todas las cosas de abajo. Y dice aquí que *fue hecho semejante al pájaro solitario*, porque en esta manera de contemplación tiene el espíritu las *propiedades de este pájaro, las cuales son cinco. La primera*, que ordinariamente se pone en lo más alto. Y así, el espíritu, en este paso, se pone en altísima contemplación. *La segunda*, que siempre tiene vuelto el pico donde viene el aire. Y así el espíritu vuelve aquí el pico de afecto hacia donde viene el espíritu de amor, que es Dios. *La tercera* es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va. Y así el espíritu, en esta contemplación, está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en Dios. *La cuarta* propiedad es que canta muy suavemente, y lo mismo hace a Dios el espíritu en este tiempo; porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios. *La quinta* es que no es de algún determinado color. Y así el espíritu perfecto, que no sólo en este exceso no tiene algún color de afecto sensual y amor propio, más ni aun particular consideración en lo superior ni inferior, ni podrá decir de ello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios la que posee, según se ha dicho.²⁰

¹⁸ San Juan de la Cruz, *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz. Edición crítica*, vol. 2, p. 168.

¹⁹ Enrique Sánchez Costa, “El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación”, en *RILCE*, 24, 2, p. 408.

²⁰ “Comentarios en prosa al poema *Cántico Espiritual*”, en San Juan de la Cruz, *Vida y obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 1043-1044, *apud*. Sánchez Costa.

Tampoco coincide con el vuelo aludido en el soneto de Sandoval la garza herida de amor de otras coplas de Gil Vicente,²¹ la cual profiere su voz lastimera para recordar al que oye el dolor que suele involucrar el lance amoroso, pero no se pierde en el infinito. Quizá haya sólo otros dos verdaderos paralelos en unas coplas de Pedro Liñán de Riaza,²² de 1607, aunque sin referencia a la vida espiritual:

Y subiósse a las nubes
la vella garça,
y perdíla de vista,
por yr tan alta.

O en unas rimas de Bartolomé Leonardo Argensola,²³ de entre 1592 y 1631, aunque permanezca en el tema venatorio y Argensola lo relacione con el amor humano:

Luego los ayres a romper me atreuo
con este sumo sacre generoso,
y en coraçones de ángeles lo çebo.
Quítote el capirote, y, codiçioso,
haciendo puntas sobre el cielo, sube
a la región del fuego milagroso.
No llega allí vapor, ni quaja nuve,
si bien fabrican muchas aues nido,
de quien acá notiçia jamás tuve.
Mas el que desdeñosso siempre ha sido
a la garça gentil que más se encumbra,
o quiere herir o della ser herido;
y aunque el rayo mil veçes le deslumbra,
del sol veçino nunca pierde el rastro,
porque en bolar a ciegas se acostumbra.

Dada, pues, la presencia del símbolo de la garza cuyo alto vuelo se desprende del peso mundano en los bestiarios medievales, sobre todo el de Rábano Mauro, o Sandoval lo tomó de ahí (y de su derivación en san Juan) y lleva el vuelo de la garza aún más allá de la región del aire, o retoma intencionalmente las características del Ave del Paraíso²⁴ emblemática para atribuírselas a la garza en el soneto 10, siendo el 11 donde de la calidad de ave de la protagonista peregrina parece diluirse o sublimarse al punto de que el soneto se refiere más directamente al alma humana, como sucede en las “Coplas”

²¹ En *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, cit., “Versos de Inés Pereira”, p. 366: “Mal ferida iba la garza / enamorada. / ¡Sola va, y gritos daba!”

²² Pedro Liñán de Riaza, “Versos de la ensalada *Al soto de Manzanares*” (BNM, Ms. 3700), en *ibid.*, pp. 1639-1761: p. 1722.

²³ Bartolomé Leonardo Argensola, *Rimas*, p. 468.

²⁴ Algo no descabellado, puesto que la garza también inspiró a los griegos el símbolo del ave Fénix. Ver la *Historia* de Herodoto, Libro II.

de san Juan de la Cruz, aunque en ellas el alma sea el halcón. En todo caso, la situación extraordinaria del vuelo que nunca regresa a tierra e incursiona en las esferas estelares obliga a trascender el mero vuelo por encima de las nubes de la tradicional simbología de la garza en los bestiarios. Sólo la Manucodiata o Ave del Paraíso cumple con esa característica singular del no regreso y la carencia de patas en su morfología fantástica coadyuva a este significado: su vuelo desprendido, autosuficiente y transgresor de los límites de lo físicamente posible se relaciona evidentemente con la elevación mística. Si pasamos revista a los símbolos volátiles tradicionales no nos queda más que ir descartándolos a favor de la Manucodiata: el águila, entre todas las aves, es la más relacionada con la divinidad por su afinidad con el sol, pero se centra en su potencia visual. De ella dirá sor Juana, en una glosa: “Con luciente vuelo airoso, / Reina de las aves bellas, / fabrica entre las Estrellas / el ileso nido hermoso”.²⁵ Habría que señalar que el poeta Vicente Sánchez, famoso autor de villancicos en tiempos de sor Juana, tiene las siguientes coplas:

Nave por el viento vuela,
 garza por la espuma nada,
 delfín los cristales rompe,
 risco las nubes escala.
 Nave, garza, delfín, risco,
 vuela, nada, rompe, escala.
 Ondas con la proa riza,
 montes con la quilla allana,
 plata fugitiva abolla,
 velos turquesados rasga.
 Ondas, montes, plata, velos,
 riza, allana, abolla, rasga.
 Norte luciente la guía,
 imán celeste la llama,
 farol errante le alumbra,
 estrella fija le raya.
 Norte, imán, farol, estrella,
 guía, llama, alumbra, raya.²⁶

La edición de su *Lira poética* es de 1678, es decir, siete años después de la muerte de Sandoval, aunque tendríamos que investigar si circularon estas coplas en el mundo hispánico antes de su edición impresa. Por otro lado, existe culturalmente una tendencia a confundir a la garza con la grulla e, incluso, con la cigüeña, pero cada una de ella tiene sus propios atributos simbólicos.²⁷ En su *David pecador*, por ejemplo, An-

²⁵ Sor J. I. de la Cruz, *op. cit.*, vol. 1, p. 269.

²⁶ Vicente Sánchez, *Lira poética*, p. 772.

²⁷ Sobre la grulla, Ana Martínez Pereira (“El símbolo de la grulla en la emblemática española”, en *Revista Faculdade de Letras “Linguas e literaturas”*, XX, I, pp. 331-355) tiene un detallado estudio, pero

tonio de Lorea²⁸ emblematiza a la grulla como la vigilancia (“*Vigilando supero*”), con un cálculo en la pata que le sirve como despertador. Pero ni la vigilancia, ni el silencio, ni la prudencia son las virtudes exaltadas en este vuelo platónico que nos concierne ahora. La grulla de la fábula XV de Aviano²⁹ responde a la vanidad del pavo real diciendo que sus alas, sin ser tan bellas, le sirven para volar hasta las estrellas y los dioses. Hay en ella una velada reminiscencia de la frase “*Semper sublimis*”, sacada de las *Geórgicas* de Virgilio³⁰ sobre la elevación de las cumbres, frase presente en algunas representaciones del Ave del Paraíso,³¹ mas el afán didáctico, moral, es lo preponderante en Aviano. El único emblema de Alciato³² que menciona a la garza estrellada, el 82, simboliza la inutilidad (*Ignavi*) del cachazudo esclavo Asterias, que se transformó en garza. En cuanto a la Manucodiata, la empresa XLIX, de Juan de Borja,³³ aunque pinta al Ave del Paraíso esponjada y sin patas, el lema “*Aut volare, aut quiescere*” (“*O volar o reposar*”) y la descripción aluden a una prudencia estoica que no corresponde tampoco a los sonetos de Sandoval (“así como este ave, por no tener pies, o ha de volar o estar queda, de la misma manera se da a entender que, no pudiendo emprender cosas altas y en que muestre su valor, quiere más pasar la vida quieta y familiarmente”). La coincidencia emblemática integral ha de encontrarse en el emblema de Hernando de Soto³⁴ “*Optima cogitatio*” (“Los más elevados pensamientos”),

ninguno de los emblemas que menciona se parece a las aves de Sandoval Zapata. El ensayo de Isabel Pulido (“Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: ‘la grulla’ y ‘la mariposa’”, en *Exemplaria*, 3, pp. 17-35) sobre los motivos de la grulla y la mariposa, igualmente erudito e interesante, también carece de un ejemplo paralelo a estos sonetos.

²⁸ Antonio de Lorea, *David pecador, empresas morales político cristianas*, pp. 472-473.

²⁹ Fedro y Aviano, *Fábulas*, p. 46.

³⁰ *Geórgicas*, libro I: “*Hic vertex nobis semper sublimis, at illum / Sub pedibus Styx atra videt, manes que profundi.*” Es decir: “Esta cúspide es para nosotros siempre sublime, mientras que el punto contrario, a nuestros pies, es visto por el Estigio y los espíritus de los abismos profundos”.

³¹ En respuesta a mis dudas sobre el uso emblemático de esta frase de Virgilio en una representación de la Manucodiata en las *Tapisseries du Roy*, de André Félibien (Augsburg, 1690), Sagrario López Poza me envió estas valiosas observaciones: “El motivo lo emplearon Luca Contile (*Ragionamento...*) a propósito de la empresa del académico de Milán Alessandro Farra ‘Il desioso’, que elige como motivo el pájaro llamado la MANUCODIATA. También Carpaccio emplea el motivo de la *Paradisea* en la divisa de Matteo di Capua, príncipe de Conca (*Delle imprese...*), y Camerarius (*op. cit.*, Centuria III, emb. 43, pp. 86-87). Hernando de Soto, en *Emblemas moralizadas*, pp. 58r-60r, con el lema *optima cogitatio* (*Assi es el buen pensamiento*). Pero si lo que te interesan son las *Tapisseries du Roy* lo más probable es que se inspiren en el padre Pierre Le Moyné, que emplea la *manucodiata* para representar el desprecio por los asuntos terrenos. El lema es ‘*Soli se credit coelo*’ (*tan sólo confía en el cielo*). Puedes verlo en *De l’art des devises...* ‘Cabinet des devises’ I, pp. 276-277. También emplean el motivo Offelen y Pallavicini, con lemas respectivos: *Altiora peto y Nil Terrestre*”. Agradezco la gentileza de enviarme estos interesantes datos. Vemos, pues, que Camerarius también emblematiza al Ave del Paraíso, pero el influjo emblemático más próximo es el de Hernando de Soto. Por otra parte, Pierre Le Moyné perteneció a la Compañía de Jesús, bajo cuya instrucción se formó Sandoval Zapata.

³² Andrea Alciato, *Declaracion magistral de los emblemas de Andres Alciato... por Diego Lopez*, p. 224.

³³ Rafael García Mahiques, ed., *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, [con ed. facs. de 1680], pp. 110-111.

³⁴ Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, [ed. facs. de 1599], pp. 58-60.

cuyo epigrama y descripción son exactamente a los que refiere nuestro poeta en ambos sonetos, en evidente conexión también con Rábano Mauro: el afán platónico y sublime de la mente y el alma humanas por lo que es divino y eterno. Como emblema, un ejemplo es el de Nicolás Caussin con el número 78,³⁵ dedicado a la Manucodiata, que expresa, entre otras cosas: “Hac Icone pii ac religiosi homines significantur, qui contemplationis alis subnixi terras linquunt, & in Deo suavissime conquiescunt”. También se inspirará en ella Camerarius.³⁶



Fig. 1. *Optima cogitatio*, en Hernando de Soto, *Empresas morales* (1581).

En el soneto 16 Sandoval parece valerse también de una imagen emblemática tradicional: la de la mariposilla que vuela en torno a la llama. El título *Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa* nos conduce aparentemente a una interpretación de este soneto como un ejemplo más, de un sinnúmero, del tema del amor

³⁵ Nicolao Caussino, *Polihistor Symbolicus*, en *Symbola, ænigmata, emblemata, parabola historicæ apologi, hieroglyphica, ex Horo Apolline, Clemente Alexand. S. Epiphania, Symposio Poëta*, pp. 285-288.

³⁶ Ver nota 31.

humano, encandilado por aquello que desea al punto de morir destruido por el objeto de su pasión.

Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa

Vidrio animado que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas
y el³⁷ breve punto³⁸ del morir anhelas
en la circunferencia que caminas.

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

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

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

Pero sucede que los dos tercetos que rematan este soneto nos refieren claramente al amor divino, como puede verse en un texto clave para los poetas españoles del Siglo de Oro, tanto en España como en América: *Diálogos de amor*, de León Hebreo.³⁹ Aquí, *Filón* trata de explicar a *Sofía* cómo el amor puede cortar los lazos con el mundo material cuando finalmente logra aquello que anhela, y compara esto con lo que dicen las *Escrituras* sobre Moisés y Aarón, quienes murieron por la boca de Dios, esto es, por el beso de Dios. “*Muerte por el beso*” se le llama en la literatura cabalística y mística, lo que concuerda con el interés de Sandoval por ambos temas⁴⁰

³⁷El Ms. 1600 pone “al breve punto”, lo que es gramáticamente incorrecto y lleva al absurdo. Las ediciones de 1986 y 2005 conservan este error sin observación ninguna. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, p. 95.

³⁸Las ediciones de 1986 y 2005, *ibid.*, cambian a “tiempo” siguiendo la enmienda de Méndez Plancarte, pero es innecesario y no evita la incongruencia semántica al conservar la palabra “al” en este verso, que forma una oración gramatical con el siguiente.

³⁹León Hebreo, *Diálogos de amor*, “Tercer Diálogo”, pp. 131-132.

⁴⁰Lo mismo puede decirse sobre su conocimiento de la obra de Pico de la Mirándola, cuyos pasajes cabalístico-cristianos no pudieron pasarle inadvertidos, sobre todo teniendo en cuenta las temáticas predilectas del poeta novohispano. Sandoval las menciona en el “Advertimiento” de su *Panegírico a la paciencia*, así como menciona a Pico, concretamente el *Heptaplus* (L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, 1986, p. 122; 2005, p. 142). Si todavía persisten dudas acerca del conocimiento de ciertos autores en la cultura hispánica del Siglo de Oro, volver a Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro Quinto, Epílogo, V, pp. 309-310: “Abro los *Índices*, y no encuentro en ellos ningún filósofo de la Antigüedad,

y su deseo de trascender poéticamente el ya envejecido tópico del ardimiento en el amor humano.⁴¹ Mientras la tradición poética advierte al amante de manera constante y severa el peligro de incendiarse y lo insta a retirarse, aquí el poeta anima al amante a esa conflagración; subraya la dicha de perecer en las llamas y de transformarse en el objeto del amor. Este imperativo hacia la conflagración está ausente de las incontables versiones poéticas y emblemáticas del tópico. La alusión en este soneto de Sandoval no sólo es, por tanto, una derivación del soneto 19 del *Canzoniere* de Petrarca.⁴² Y aunque podemos mencionar que un buen número de emblemistas, como Otto Vaenius,⁴³ Junius,⁴⁴ Simeoni⁴⁵ o Juan de Borja, quienes se refieren a esta alegoría como el amor humano y la condenación del amante en las llamas de su pasión y aun la utilizan para amonestar todo comportamiento proclive a los apetitos,⁴⁶ no por ello desconocen su *contraposto* divino y así lo leemos, aunque sea apenas, en la parte final del emblema de Simeoni.⁴⁷ Aun en el *Túmulo de la mariposa*, de Quevedo, quizá el precedente más seguro de Sandoval, no hay vida ulterior ni penetración

ninguno de la Edad Media, ni cristiano ni árabe, ni judío; veo permitida en términos expresos la *Guía de los que dudan*, de Maimónides [...], y en vano busco los nombres de Averroes, de Avempace y de Tofáil; llevo al siglo XVI, y hallo que los españoles podían leer todos los tratados de Pomponazzi, incluso el que escribió contra la inmortalidad del alma, pues sólo se les prohíbe el *De incantationibus*, y podían leer íntegros a casi todos los filósofos del Renacimiento italiano: a Marsilio Ficino, a Nizolio, a Campanella, a Telesio [...]. ¿Qué más? Aunque parezca increíble, el nombre de Giordano Bruno no está en ninguno de nuestros *Índices*, como no está el de Galileo...”

⁴¹ Guillermo Serés (*La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, p. 346) expresa puntualmente cómo los amantes entregados a su humano amor en el sentido que imprimió el petrarquismo a la imagen durante casi cuatro siglos, encuentran una barrera que no existe entre el alma y Dios: “se va agotando, a fines del XVII, el motivo de la transformación del amante en el amado. [...] Pues ¿cómo se van a transformar platónicamente los amantes si no pueden participar, por el amor, en la divinidad, en lo universal; si no pueden entusiasmarse?” En efecto, no es lo mismo la transformación ideal de uno en otro de los amantes que el vaciamiento del alma humana y su deificación.

⁴² En la traducción de Ángel Crespo (Francesco Petrarca, *Cancionero, sonetos y canciones*, p. 70): “Existen animales de tan fiera / vista que del sol mismo se defiende: / otros, a los que intensa luz ofende, / tan sólo por la noche salen fuera; / y otros, cuyo deseo loco espera / gozar tal vez del fuego, porque esplende, / su otra propiedad prueban, la que enciende: / la mía es, ay de mí, la última hilera. / No soy tan fuerte que la luz resista / de esta mujer, y no en los tenebrosos / lugares me protejo, ni en la tarde: / mas, con ojos enfermos y llorosos, / mirarla es mi destino y mi conquista; / y sé muy bien que voy tras lo que me arde”.

⁴³ Otto Vaenius, “*Brevis et damnosa voluptas*”, en *Amorum emblemata*, p. 103.

⁴⁴ Hadrianus Junius, “*Amoris ingenii tormentum*”, emblema 49, en *Emblemata*, p. 55, con el mote “*Cosi de ben amar porto tormento*”, de Petrarca.

⁴⁵ También en Gabriello Simeoni, *Le imprese heroiche e morali*, Lyone, Rovillio, 1959, pp. 21-22, con el mote “*Cosi vivo, piacer conduce a morte*”, parafraseando a Dante.

⁴⁶ Borja (R. García Mahiques, *op. cit.*, p. 78) traduce el lema de su empresa y concluye: “BUSCO LO QUE HUIR DEBRÍA. Porque lo mismo le acontece al que, no siguiendo el partido justo de la razón, consiente en la rebelión de los apetitos, siguiendo lo que peor le está y de que más debería apartarse”.

⁴⁷ Versión en castellano de *Empresas heroicas y morales*, en Iovio & Symeon, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, pp. 239-240: “mientras tomamos placer con una hermosura corporal significada por la claridad de la candela, muchas veces olvidamos el Criador por la criatura, y cayendo en hartos inconvenientes en los cuales las mujeres nos ponen, perdemos a la fin deshonoradamente el cuerpo y el alma”.

en lo eterno después del incendio: el “aquí goza, donde yace”⁴⁸ pone un punto final a la muerte de amor. Por el contrario, el énfasis particular que este soneto de Sandoval hace en la trascendencia espiritual nos lleva con sutileza, pero con certidumbre, a connotaciones místicas y contemplativas. Con ello, también a las fuentes cabalísticas sobre el proceso de deificación en el camino de la contemplación divina, en el cual la muerte individual es una condición para la vida eterna. De estas fuentes, Maimónides⁴⁹ y León Hebreo pertenecen a la tradición filosófica hispánica. En otras palabras, si el uso europeo de la imagen se centró a partir de Petrarca en la falibilidad de la mariposa y del hombre ante la tentación del fuego amoroso, el sentido anagógico cristiano —de raíces semíticas, sean árabes o hebreas— se centra, en cambio, en la feliz pérdida de la individualidad en aras de la divinidad.⁵⁰ Esta cuestión preocupó a su vez a los filósofos que nutrieron el misticismo del Renacimiento. Eckhart describe como sigue la deificación por vía del vaciamiento interior: “El ‘yo’ se reduce a la nada absoluta y nada queda ahí más que Dios... y con la penetrabilidad absoluta de Dios mismo fluye en la eternidad de lo Divino, donde en un flujo eterno Dios fluye en Dios”.⁵¹ Es así como en un poeta novohispano encontramos el empleo menos frecuente de esta alegoría: el divino, y en contra de una filiación apresurada y fácil del soneto barroco de Sandoval Zapata al poeta sevillano del siglo anterior,

⁴⁸ Cit. por Alan S. Trueblood, “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 837; Francisco de Quevedo, *Obras completas*, I, p. 231.

⁴⁹ Maimónides, *Guía de perplejos*, pp. 541-542.

⁵⁰ Ver Trueblood (“La mariposa y la llama...”, en *op. cit.*, p. 829), quien cita a santa Teresa: “Algunas [veces] es Dios servido de haber lástima de verla tan perdida y consiéntela Su Majestad se quemé en el fuego de aquella vela divina donde las otras [potencias] están ya hechas polvo, perdido su ser natural, estando sobrenatural gozando tan grandes bienes...” El ímpetu gozoso, sin sombra de reticencia alguna, de la *Llama de Amor Viva* de san Juan de la Cruz reverbera en este soneto de Sandoval. Dice san Juan en su prólogo (*op. cit.*, vol. 2, p. 385): “Y en este encendido grado se ha de entender que habla el alma aquí, ya tan transformada, y tan calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está unida con este fuego, sino que hace ya viva llama en ella”. Más adelante, en su declaración sobre el “cauterio suave” (p. 411): “como el fin de Dios es engrandecer al alma, no la fatiga y aprieta, sino ensánchala y deléitala; ‘no la oscurece ni enceniza como el fuego hace al carbón, sino’ clarifícala y enriquécéla, que por eso le dice ella cauterio suave”. Por otra parte, sobre la deificación del alma humana, contra quienes creen que esta idea es incompatible con el pensamiento cristiano, es preciso señalar que está muy presente en él, como vemos en la obra del propio san Pablo, quien en sus epístolas equipara la Gracia a la deificación. Xavier Zubiri (*Naturaleza, historia, Dios*, p. 410) lo esclarece como sigue: “El éros saca al amante fuera de sí para *desear* algo de que carece. Al lograrlo, obtiene la perfección última de sí mismo. En rigor, en el éros el amante se busca a sí mismo. En la *agápe*, en cambio, el amante va también fuera de sí, pero no sacado, sino liberalmente donado; es una *donación* de sí mismo; es la efusión consecutiva a la plenitud del ser que ya se es”. San Juan, por su parte, lo había expresado así, p. 401: “la transformación del alma en Dios es indecible. Todo se dice en esta palabra, y es que el alma está hecha Dios de Dios por participación de él y de sus atributos...”

⁵¹ Ver Rudolph Otto, *Mysticism East and West*, p. 198: “The ‘I’ is reduced there to utter nought and nothing is left there but God. Yes, even God she outshines here as the sun outshines the moon, and with God’s own all-penetrativeness she streams into the eternal Godhead, where in an eternal stream God is flowing into God”.

Fernando de Herrera (apatía pseudocrítica que encontramos aún hoy en algunos ámbitos académicos convencionales), podemos corroborar que Herrera siempre utilizó esta alegoría según el modelo petrarquista. Como ejemplo:

Buela i cerca la lumbre, i no reposa,
i huye, i buelve a su beldad rendida,
figura simple suya, i, encendida,
siente que fue a su muerte pressurosa.

Mas yo, alegre'n mi luz maravillosa,
a consagrar osando voi mi vida,
qu'espera, de su bello ardor vencida,
o perders', o cobrarse venturosa.

Amor, qu'en mí engrandece su memoria,
entibia mi esperançã en lento engaño,
i en llama ingrata ufano me consumo.

Cuidé, ¡tal fue mi mal!, ganar la gloria
d'el bien que vi, i al fin hallo, en mi daño,
que sólo de m'incendio resta el humo.

El final es aciago: daño, sólo humo. Desde Petrarca, ésa es la línea dominante durante más de tres siglos. Incluso el barroco Villamediana, ya en el XVII, termina atestiguando el castigo del incendio: “y me voy por mis pasos al tormento / sin que se deba al mal solicitado / los umbrales pisar del escarmiento”.⁵² Entre los emblemas también encontramos un predominio marcado de aquellos que advierten en contra de la conflagración vecina. Pero más allá de la tópica del desengaño, son los místicos españoles del siglo XVI, como san Juan⁵³ o santa Teresa,⁵⁴ quienes retoman el sentido a lo divino de esta imagen simbólica que excede el ámbito del petrarquismo,⁵⁵ pues lo

⁵² Juan de Tarsis, conde de Villamediana, *Obras*, p. 98.

⁵³ “¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!”, “Canciones que hace el alma en la íntima unión de Dios”, *op. cit.*, vol. 2, p. 621; en la “Declaración” de la “Canción I” de las “Canciones entre la Esposa y el Esposo”, *ibid.*, pp. 503-504: “Y estas propiamente se llaman heridas de amor, de las cuales habla aquí el alma. Inflaman éstas tanto la voluntad en afición, que se está el alma abrasando en fuego y llamas de amor, tanto, que parece consumirse de aquella llama, y la hace salir fuera de sí y renovar toda, y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix, que se quema y renace de nuevo”.

⁵⁴ “Quizá es esto lo que dice San Pablo, el que se arrima y allega a Dios, hácese espíritu con Él, tocando este soberano matrimonio, que presupone haberse llegado Su Majestad a el alma por unión. Y también dice —*Miqui vivere Christus est, mori lucrum*; así me parece puede decir aquí el alma, porque es a donde la mariposilla, que hemos dicho, muere, y con grandísimo gozo, porque su vida es ya Cristo”. Santa Teresa de Jesús, *Escritos de Santa Teresa, Séptimas moradas*, capítulo 2, p. 483.

⁵⁵ Como el siguiente fragmento de fray Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, III, p. 82: “Entre V. M. con él en aquella niebla, y allí absorba y embelesada, deslumbrada del resplandor inmenso,

comparten, además de los contemplativos europeos, las culturas semíticas dentro y fuera de Europa, más afines a un platonismo teologizante.⁵⁶ Sería engañoso dejarnos llevar por la palabra “galán” del título, pues ya la “mariposa elegante” de Quevedo, “el galán breve de la cuarta esfera”, hace alusión, también, a las multicolores alas del alma mariposa; pero esta espléndida mariposa de Quevedo termina yaciendo categóricamente; el poema es retrospectivo, un lamento. La mariposa de Sandoval, al contrario, está viviendo su trance hacia una resurrección, y con toda probabilidad es identificada por el poeta con Psique y sus alas iridiscentes. El parangón de Cristo y el alma como Eros y Psique llamaba entonces la atención de poetas barrocos de distintas latitudes y el influjo de los místicos españoles del siglo anterior fue palpable en ello. En España, en 1622, José Valdivieso publicó su auto sacramental *Psiques y Cupido*,⁵⁷ y en Inglaterra, en 1648, Joseph Beaumont su poema *Psyche*.⁵⁸ El soneto de Sandoval Zapata trasluce con perfección lo que ya Marsilio Ficino⁵⁹ decía en *De amore*, acerca de la transformación amorosa de la Venus Terrestre en la Venus Celeste,⁶⁰ que equivale a la transformación y deificación de Psique. Paradójicamente, aunque la imagen concreta de la mariposa y la llama haya sido tan abundantemente invocada por diversas artes durante centurias, es en realidad un emblema desnudo, desprovisto de imagen y presente en el legado de la literatura contemplativa, el verdaderamente inspirador del poeta novohispano.

ciega a todo lo de acá bajo, descubrirá los admirables efectos y grandezas del gran Dios de amor, adonde, ardiendo con aquellas mentes angélicas, hecha divina mariposa, apurada en la llama y rayo de la luz soberana, y con el fuego del Amante eterno, consumirá todo lo terreno que acá en esta mortal región y oscuro suelo se nos pega”.

⁵⁶Ver Montserrat Escartín Gual, “El amor en la literatura española contemporánea”, en *Cervantes*, 2, pp. 77-93.

⁵⁷Como ejemplos del auto de Valdivieso: “Psiques ¡Ventura mía! / Amor El corazón me llevas / pendiente del menor de tus cabellos; / en él las puntas pruevas / de las saetas de tus ojos bellos. / ¡Ay, Psiques, passo, passo!, / que abrasando de amor, de amor me abraso”; “¡ay Psiques!, con qué gracia que las tiras; / y si hasta el cielo buelo, / al cielo buelas, y al Amor del cielo / enciendes como enciendo; / como yo, coraçones arrebatas; / prendes, como yo prendo; / si mato sin matar, sin matar matas; / y si como yo hieres, / si no te falta Amor, el Amor eres”. José de Valdivieso, *Psiques y Cupido. Christo y el alma. Acto sacramental [Doce actos sacramentales y dos comedias divinas]*, p. 257.

⁵⁸Del poema *Psyche*, de Joseph Beaumont: “O why art Thou so infinitely sweet? / Or rather, why must We that sweetness know / If Thou dear Jesu, wilt not think it meet / To these our Fires their Fuel to allow? / Away Thou flyest, and forsaken We & / Tormented lie ev'n by Thy Suavity”. XXI, 167: “O no! should God dissolve those secret Glues / Which in their strait and spruce subsistence knit / The purest Angels' Natures; that which shews / So strangely single, would in sunder split; / Their wings would moult and melt, their flames would die, / And they themselves from their own selves would fly”. Ver *The Complete Poems of Dr. Joseph Beaumont (1615-1699)*, vol. 2, XV, p. 77; XXI, p. 167.

⁵⁹Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, pp. 39-40.

⁶⁰“Tan pronto como la belleza del cuerpo humano se presenta ante nuestro ojos, nuestra mente, que es en nosotros la Venus primera, la venera y ama como una imagen del ornamento divino, y a través de ésta es incitada a menudo hacia aquél. A su vez, la fuerza para generar, o Venus segunda, desea engendrar una forma semejante a éste. En ambas, entonces, hay amor. Allí deseo de contemplar la belleza, aquí de generarla”.



Fig. 2. *Cosi vivo piacer conduce a morte*, en Simeoni, *Empresas heroicas y morales* (1561).

El soneto 7, titulado *Una dama se vio en una calavera de cristal*, describe cómo una hermosa mujer mira su propio reflejo, pero en este caso no se trata de un espejo, sino de una calavera esculpida en cristal de roca.

Una dama se vio en una calavera de cristal

En calavera de cristal se vía,⁶¹
 en el espejo docto escarmentaba
 la que, cuando belleza se miraba,
 luz mortal de belleza se atendía.

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

¡Ah, dice, cómo en el cristal diviso
 a lo que más eterno resplandece:
 puede ser escarmiento de ceniza!⁶²

⁶¹ En el *Ms. 1600* “veía”, haciendo hipermétrico este verso. Los editores contemporáneos han querido solucionarlo con un arcaísmo ausente en todos los textos conocidos de Sandoval. Cabe la posibilidad de suprimir el pronombre “se” si leemos la acepción intransitiva del verbo “ver”; en el *Diccionario de autoridades*: “registrar, observar cosas especiales de la naturaleza, ú del arte, por diversion ú curiosidad. *Lat. explorare, considerare, introspicere*”.

⁶² Este terceto, sin signos de exclamación en el *Ms. 1600*, los requiere, como también el acento sobre el “cómo” exclamativo. En Sandoval Zapata (*op. cit.*, 1986, p. 86, y 2005, p. 102) se añaden los signos de

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

Existen diversos paradigmas. Están los *Ejercicios* de san Ignacio de Loyola, que aconsejan al lector meditar ante la vista de una calavera, algo que se convirtió en un tópico universal en la pintura y la literatura. Pero hay más, también tenemos la conversación entre Menipo y Hermes en los *Diálogos de los muertos*, de Luciano,⁶³ que eran muy populares entre los autores españoles del siglo XVII; aquí Hermes le muestra a Menipo los cráneos de muchos hombres y mujeres hermosos de antaño, y mirando al que perteneció a Helena de Troya, le recuerda acerca de la brevedad de la vida y la belleza. En el segundo verso del segundo cuarteto, la mujer en el soneto de Sandoval es relacionada con Helena de manera tan cristalina como el mismo espejo en que se mira, y el tópico de Helena contemplando su belleza terrenal en un espejo es conectado por el poeta, evidentemente, con el conocido diálogo de Luciano donde la calavera de Helena es objeto de contemplación espiritual. El tema de la dama que se contempla en un espejo fue muy favorecido por los emblemistas europeos. En Francia, Guillaume la Perrière, por ejemplo, en *Le theatre des bons engins*,⁶⁴ representa una escena como ésta en la cual la dama señala al mismo tiempo con un dedo índice hacia la tierra, significando su pronóstico de cenizas.⁶⁵ El gesto es muy parecido a la actitud de la dama en este soneto de Sandoval.

El emblema 82 de la Centuria II, de Sebastián de Covarrubias, es igualmente aludido: “*Consideravit se ipsum, et abiit*” (“*Se miró a sí mismo y siguió su camino*”),⁶⁶ como dice a la letra la *Epístola de Santiago* en I, 24. Aquí, una estatua del dios término hecha de huesos y una calavera sostiene un espejo que mira al lector, mientras huellas de pasos que van hacia ella y se alejan aluden a las páginas del libro de emblemas mismo. Esta última característica convierte el emblema de Covarrubias en un *technopaignion* o texto-juguete, pues el emblema hace una autorreferencia como página

exclamación, pero no el acento, cambiando y complicando el sentido de la lectura. Por otra parte, restituyo los dos puntos al final del segundo verso en el *Ms. 1600*, suprimidos en 1986 y 2005.

⁶³ Luciano de Samosata, *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*, pp. 121-122.

⁶⁴ Guillaume la Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, Denis Janot, 1554 [http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FLPa].

⁶⁵ *Ibid.*, p. XXXVII: “Lors que la dame au miroir se regarde, / Et qu’elle void la beaulté de sa face: / Fault que de vice en tant se contregarde, / Que deshonneur à sa beaulté ne face. / Si belle n’est, pour lors, fault qu’elle efface / Par ses vertus, le deffault de nature: / Beaulté de corps, tourne à desconfiture, / S’elle se plonge en plaisirs reprouvez. / icy noter peult toute créature, / Que les miroirs à ces fins sont trouvez”.

⁶⁶ Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, p. 182b: “Si durase en nosotros la consideración de nuestro fin y muerte, jamas pecaríamos: pero el hombre es olvidadizo, como lo significa en la lengua Hebrea, uno de sus nombres por el qual le llamamos Enos, que vale olvidadizo. También este lugar es comun y no tengo que alargarme en el. La figura emblema, es un termino formado de huesos de difuntos con un espejo en el pecho, y en el suelo las huellas de los que pasan de largo. La letra está tomada de la Canonica de Santiago, C, I. *Consideravit se ipsum, et abiit*”.

del libro que el lector hojea y pasará después de mirarla, sin hacer caso de la inevitable muerte que se le anuncia. Pero hay más aún que el emblema de Covarrubias, pues la calavera de cristal es lo que realmente sobresale como algo nuevo en este cúmulo de referencias clásicas y bíblicas. En los dos tercetos del final, la hermosa mujer parece leer la calavera como si estuviese ante una bola de cristal, contemplando su propio futuro. En realidad, las calaveras de cristal pertenecieron a Mesoamérica, ya sea a la cultura mexicana o a la maya, y fueron halladas durante la época colonial y después de ella. Hoy en día, la mayoría parece estar en el Museo Británico o en manos de algunos coleccionistas privados, con todas las imitaciones que se han fabricado desde entonces. La mención de la calavera de cristal en el soneto de Sandoval nos presenta un elemento concreto que parece estar ausente en las artes europeas de ese tiempo; más aún, el poeta parece estar familiarizado con al menos una de estas extrañas esculturas de cristal de roca. Sandoval combina así hábilmente este artefacto poco común en el contexto novohispano con la herencia clásica y bíblica, tomando el emblema de Covarrubias como eje de sus meditaciones. El que la muerte misma quede “quebradiza”, como un simulacro del simulacro de la vida terrenal, es la nota de originalidad que Sandoval imprime a su soneto, para lo cual la calavera-espejo no se conforma con recordarnos la brevedad de la vida, sino también —y a la luz de la convicción cristiana sobre la resurrección de cuerpos y almas unidos y tal como se anuncia en *Apocalipsis* 21, 4⁶⁷— que la muerte, en efecto, “ha de morir”.

Brevemente abordaré también los emblemas vinculados al soneto *Belleza a un balcón del ocaso*, deteniéndome más en la transformación alquímica que se opera en su trasfondo. Respecto a las alusiones alquímicas en la poesía del Siglo de Oro, no son algo que debiera sorprender ni despertar suspicacias acerca de su propiedad en un análisis semántico. En primer lugar, hay que tener presente que la química, propiamente dicha, apenas se desprendía del ámbito de la alquimia precisamente en el siglo XVII. Cuando se trataba de la constitución física de los materiales terrestres, no había más “ciencia” en ese entonces que el arte de la alquimia, cuyo carácter simbólico siempre estuvo acompañado de imágenes enigmáticas que representaban por medio de alegorías los procesos entre los elementos naturales, así como los de la transformación espiritual. Son precisamente las imágenes de los tratados alquímicos uno de los precedentes de la literatura emblemática, además de la heráldica, la numismática y otros. Las representaciones artísticas tenían muy presentes estas imágenes cuya alegoría, desde luego, solía tener una explicación anagógica. En el caso concreto de la Nueva España, son abundantes los títulos de libros de alquimia que figuran en los inventarios.⁶⁸ Y consi-

⁶⁷“Et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum: et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor erit ultra, quia prima abierunt”: Enjugará Dios toda lágrima de su ojos; y ya no habrá muerte, ni habrá más luto, ni clamor, ni dolor; porque las primeras cosas pasaron.

⁶⁸I. Leonard, *op. cit.*, pp. 304, 308, 311, 320-323 y 325-326. Leonard publica el registro de Luis de Padilla, de 1600 en Sevilla, relativo a seis cajones de libros que se enviaron a la Nueva España, entre los que figuraban esos títulos —fuesen atribuciones correctas o no a sus autores—: *Secreta alquimia Divi Tome* [Santo Tomás de Aquino]...; *Margarita nobela, libro de alquimia compuesto por Bono Lanbordo* [Bonus,

derando la orientación intelectual de Luis de Sandoval Zapata, según se puede deducir de algunos de los títulos que dice haber escrito y menciona en el prólogo de su *Panegírico a la paciencia*,⁶⁹ no debe extrañarnos que estas cuestiones le fuesen familiares, como lo fueron un siglo antes a san Juan de la Cruz en sus metáforas sobre la transmutación del alma a lo divino explicadas en sus declaraciones en prosa. Con respecto a *Belleza a un balcón del ocaso*, la confrontación de los elementos femenino y masculino reverberan, muy perceptiblemente para el lector fino, más allá del sentido literal, hacia el alegórico, el moral y el anagógico.



Fig. 3. *Consideravit se ipse*, en Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales II*, 82 (1610).

Petrus]...; Alberto Mano [Magnus], *De metales y minerales*...; Agricola [Georgius], *De rre metalica et animantibus subterraneys*...; *La pratica medicinal de Paraselso*...; *El libro del Tuson de Oro*...; Raymundo Lullio, *De alquimia*...; *De secretis nature*... y *Testamentum*...

⁶⁹ Sandoval menciona las siguientes obras de su pluma: *Tyberio Cessar Polytico*, *Apología por la novedad*, *Información panegyrica por Origenes*, *Epicteto christiano*, *De magia*, *Examen vanitatis*, *Doctrinae gentium et haereticorum*, y *Questiones selectae*. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, 1986, p. 122; 2005, p. 142.

Belleza a un balcón del ocaso

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

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

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

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

Quizá el verso pivote del soneto sea el cuarto del segundo cuarteto: “luna era que mi vida madrugaba”. Es innegable que la belleza que contempla el ocaso es equiparada con la luna, contrapuesta aquí al sol poniente siendo beldad del Oriente (o perla), y va ganando progresivamente brillo, fuerza y presencia. Aunque el tópico de Endimión es detectable en este soneto y es un motivo compartido por varios poetas hispánicos, tanto peninsulares como novohispanos, este poema de Sandoval lleva más allá su reflexión a partir del juego activo entre los tres protagonistas: ella, el sol y el poeta. La superposición de la amada, que emerge como una esfera en el primer cuarteto (“quien para oriente de beldad nacía”) sobre la elusiva figura solar (“la esfera de este ocaso el sol buscaba”), que se pone en occidente hasta morir en destellos de fuego, se resuelve en el primer terceto con la imagen de la debilidad del sol contrapuesta a la fuerza de la mujer, es decir que el sol insufla su fuerza y proyecta su brillo en la figura femenina (“él da heridas fatales, fugitivo, / tú das inmóvil de salud heridas”). Ésta es una evidente alusión a la *coniunctio* alquímica. De ella hay diversas representaciones en los emblemistas del Renacimiento y el Barroco. El primero que viene a la mente es “*Cuanto más contraria, más reluce*”, de las *Empresas morales* de Juan de Borja.⁷⁰ Sólo que Sandoval parece suscribirse más al significado que le da Sebastián de Covarrubias en

⁷⁰ *Empresa XVI*: “*Adversa magis lucet*”. García Mahiques comenta su relación con Scipione Bargagli’s “*Quanto piu s’allontana piu risplende*”. La *explicatio*, no obstante, se centra en la oposición a las adversidades: “Porque así como la Luna, cuanto más se opone al Sol, tanto mayor claridad recibe, de la misma manera cuanto uno más se opusiere a sus enemigos, a sus propias pasiones y a los trabajos y adversidades de la vida, tanto mayor será la claridad y resplendor que alcanzará”. Juan de Borja, en R. García Mahiques, *op. cit.*, pp. 44-45.

su emblema “*Clarior absens*”,⁷¹ el cual enfatiza cómo el brillo de la luna aumenta con la ausencia del sol (“Qual la luna, que del sol siendo arredrada / su rostro mostrará lleno y fornido”), aunque lo refiera a la luz de la honradez femenina. Si el aspecto de la fidelidad conyugal está ausente del soneto, la equiparación de los astros con la relación entre hombre y mujer y la gradación en constante proceso de sus respectivas fuerzas hacen del soneto un paralelo del emblema.



Fig. 4. *Clarior absens*, en Covarrubias, *Emblemas morales* II, 41 (1610).

El proceso como tal, que es en esencia la *coniunctio* alquímica, lo encontramos también en la versión de Scipione Bargagli,⁷² que sí versa sobre la alquimia del amor

⁷¹ *Op. cit.*, Centuria II, emblema 41, p. 141.

⁷² “*Acceptam fero lucem*”, o el lema francés: “*Je reçois de m’amie vigueur et vie*”, de Pieter Hooft, *Emblemata amatoria*, Ámsterdam, Willem Ianszoon, 1611, p. 59, obra paralela a la de Otto Vaenius, cuya edición políglota comprende textos en español. Este emblema se inspira en *Dell’imprese*, de Scipione Bargagli, Venetia, Francesco de’ Franceschi, 1594. En *Emblem Project Utrecht* [<http://emblems.let.uu.nl/h161124.html>], p. 394.

como tal. El emblema pinta a una mujer y a un hombre presenciando una *coniunctio* o encuentro entre el sol y la luna. El hombre sostiene un espejo que refleja a la mujer y al sol, y el lema expresa que él recibe vigor y vida de su amiga. Eros preside todas estas relaciones.



Fig. 5. *Acceptam fero lucem*, en Scipione Bargagli, *Dell'imprese* (1590).

No repetiré lo comentado anteriormente sobre los significados estoicos y alquímicos de estas transformaciones;⁷³ referiré sólo al emblema del Sol Negro en el tratado de alquimia *Splendor Solis*,⁷⁴ del siglo XVI, el cual sintetiza en el fondo la alegoría del soneto de Sandoval: la muerte del sol es un preludio a su renacimiento. Su brillo y fuerza están contenidos, mientras tanto, en su opuesto: la luna. El trasfondo de esta alusión emblemática de Sandoval está en la esposa de extraordinaria hermosura del *Cantar de los cantares*, 6, 9: *Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, / pulchra ut luna, electa ut sol, / terribilis ut castrorum acies ordinata?* (*Biblia Sacra*⁷⁵) (¿Quién es esta que avanza como la aurora naciente / bella como la luna, brillante como el sol, / imponente como los ejércitos en línea?). El resultado de estas operaciones anímicas y cósmicas es una figura femenina (nueva Beatriz) con fuerzas bivalentes que

⁷³ Cf. R. Olivares Zorrilla, "Ecos cancioneriles...", en *op. cit.*

⁷⁴ Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, pp. 227, 231, 234, 235, 241, 251, 463 y 517; Salomon Trismosin, *Splendor solis*, pp. 58-59.

⁷⁵ *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Editio electronica, Plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michaele Tvveddale. Londini, 2005 [<http://vulsearch.sourceforge.net/html/>].

se prodiga no al amante solamente, sino a la humanidad (“orientes para piras está dando / y tú desde el ocaso, sol más vivo, / estás enamorando para vidas”): mientras el sol se convierte en inciensos funerarios y rescoldos, la luna, habiendo absorbido la fuerza solar, se transforma en el sol nocturno y su reflejo alimenta al amante (nuevo Endimión), cuya noche, así, equivale a un amanecer o madrugada. La imagen femenina así potenciada corresponde iconográficamente a la sirena mítica del hermetismo alquímico,⁷⁶ que comprende ambos principios opuestos y mana de sus pechos leche y sangre, agua y vino o plata y oro. Esta imagen alquímica ha formado parte del arte cristiano desde la Edad Media. En la iglesia de San Zeno, en Verona, la escultura de una mujer amamanta a dos peces, uno con cada pecho. En el siglo XVI, en la Nueva España, una sirena que amamanta a dos peces fue pintada por los tlacuilos dirigidos por los frailes agustinos en el convento de Ixmiquilpan. Los críticos se han equivocado al considerarla una figura de Mayahuel, la diosa del maguey, con cuatrocientos pechos que destilan pulque.⁷⁷ Como podemos comprobar, el origen real de esta imagen es europeo. Relacionada con ella hay otra imagen alquímica de *Aurora consurgens*,⁷⁸ tratado del siglo XVI que representa a Soffa, la sabiduría, alimentando, por virtud de su potencia dual, a dos viejos adeptos con cada uno de sus pechos, símbolo probable no sólo del azufre y el mercurio en la obra filosófica, sino también de la alimentación divina a la Iglesia y a la Sinagoga o al Nuevo y al Antiguo Testamentos. Si el soneto de Sandoval Zapata no necesariamente ha de tener estas connotaciones, no obstante participa de ellas al presentarnos una figura femenina doblemente potente al final del soneto en relación con lo que aparecía ser al principio: simplemente el principio femenino que busca la fuerza del sol poniente. También debemos contemplar cómo esa fuerza, producto de una transmutación, se prodiga a la pluralidad y no sólo al amante, quien según lo vemos en el segundo cuarteto, de todos modos se beneficia recuperando plenamente la fuerza perdida en su agonía de amor.

⁷⁶ Ver emblema 341 “Philosophia Reformata”, de Johann Daniel Mylius, en Klossowski de Rola, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, p. 178. También A. Roob, *op. cit.*, pp. 513 y 515. Hay versiones en línea de los emblemas 26 y 140 de Stolcius, *The Hermetic Garden, Chymisches Lustgartlein*. Fráncfort, 1627. En Adam McLean, *Alchemy Web Site (The Hermetic Garden)* [<http://www.levity.com/alchemy/emblems.html>]. Sin que necesariamente entendamos que Sandoval Zapata conoció estos textos directamente, el símbolo aludido era del conocimiento de los letrados novohispanos y así podemos verlo en los frescos del convento agustino de Ixmiquilpan. Como en el caso de la estética manirista mencionada más arriba en relación con la emblemática, el hermetismo alquímico es una zona contextual del texto poético que no parece muy legítimo obliterar en la búsqueda del significado de dicho texto mientras la interpretación se apunte en hechos comprobables.

⁷⁷ Raúl Guerrero Guerrero, *Murales de Ixmiquilpan*, p. XXXI.

⁷⁸ Remito al texto atribuido a Tomás de Aquino, *Aurora consurgens* (siglo XVI), trad. y notas de Núria García Amat, Barcelona, Índigo, 1997. Hay copias del manuscrito en Zürich Zentralbibliothek: Ms. Rheno-viensis 172; Leiden, Ms. Vossiani Chemici F. 29; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Parisinus Latinus 14006; Praha, Universitní knihovna, Ms. VI. Fd. 26; Praha, Chapitre Métropolitain, Ms. 1663. O. LXXIX; Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Germ. qu. 848. [<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aurora-ladyinred.jpg>].

La afición de Sandoval por el simbolismo es un indicio de que una interpretación limitada y convencional de su poesía deja en la oscuridad significados clave que sólo los repertorios simbólicos son capaces de iluminar. El creciente cotejo por parte de estudiosos de todo el mundo entre los textos literarios y estas simbolografías, así como las cada día mayores facilidades para realizarlos, plantean a futuro una renovación de la interpretación literaria descubriendo más plenamente los sentidos olvidados.

La poesía de Luis de Sandoval Zapata es una prueba palpable de que sor Juana Inés de la Cruz no estaba sola en un panorama poético desierto en el México del siglo XVII, como alguna vez se afirmó.⁷⁹ Sobre todo comprobamos que, en el contexto novohispano, las fuentes emblemáticas eran tan usuales en las obras literarias como lo eran en Europa, y que Luis de Sandoval Zapata cuenta como precedente del *Primero sueño* de sor Juana, compuesto íntegramente como una secuencia emblemática sólo un par de décadas después. Los enigmáticos sonetos del poeta novohispano todavía reservan muchas entretelas que apenas hoy, a más de setenta y cinco años de su descubrimiento por Alfonso Méndez Plancarte, atraen la curiosidad de los nuevos lectores.

Obras consultadas

- ALCIATO, Andrea, *Declaracion magistral de los emblemas de Andres Alciato... por Diego Lopez*. Najera, Juan de Mongaston, 1615.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, *Rimas*. Ed. de José Manuel Blecua. Madrid, CSIC, 1951.
- BEAUMONT, Joseph, *The Complete Poems of Dr. Joseph Beaumont (1615-1699)*. Ed. de Alexander B. Grosart. Edinburg University Press, 1880. 2 vols.
- CAMERARIUS, Joachim, *Symbolorum et Emblematum Centuria quatuor*. Lyon, Christophor Kuchler, 1668.
- CAUSSINO, Nicolao, *Polihystor Symbolicus*, en *Symbola, ænigmata, emblemata, parabolæ historicæ apologi, hieroglyphica, ex Horo Apolline, Clemente Alexand. S. Epiphanio, Symposio Poëta*. Coloniae Agrippinæ, Ioannem Kinchium, 1654.
- COHEN, Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance Arts*. Leiden, Brill, 2008.
- Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Ed. de Margit Frenk. México, El Colegio de México / FCE, 2003.

⁷⁹Esto lo aseveró Marcelino Menéndez Pelayo en su comentario a “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Historia de la poesía hispanoamericana*, editada por Enrique Sánchez Reyes (Santander, Aldus, 1958), p. 58. La primera edición de esta obra es de 1893 con el título de *Antología de poetas hispanoamericanos*, y luego apareció en 1911 con el título mencionado al principio. A partir de Menéndez Pelayo, un buen número de críticos compartieron esa idea.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, “El amor en la literatura española contemporánea”, en *Cervantes*, 2, marzo de 2002, pp. 77-93.
- FEDRO Y AVIANO, *Fábulas*. Ed. de Manuel Mañas Núñez. Madrid, Akal, 1998. (Clásica, 54)
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, *Libros y libreros del siglo XVI*. México, Archivo General de la Nación, 1914.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. 3. ed. Madrid, Tecnos, 1994.
- FREDRICK II OF HOHENSTAUFEN, *The art of falconry*. Trad. y ed. de Casey A. Wood y Marjorie Fyfe. Stanford, Stanford University Press, 1943.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ed., *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. [Con ed. facs. de 1680.] Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998. 2 vols.
- GIOVIO & SYMEONI, *Dialogo dell'impresa militari et amorose di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera; et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragionamento di Lodovico Domenichi, nel medesimo soggetto*. Lyon, Guillaume Roville, 1574. En *Emblem Project Utrecht*, <http://emblems.let.uu.nl/he1608008.html>
- GUERRERO GUERRERO, Raúl, *Murales de Ixmiquilpan*. México, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*. Trad. del italiano por Garcilaso de la Vega, el Inca. México, Porrúa, 1985. (Sepan cuantos..., 484)
- IOVIO & SYMEON, *Dialogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por el ilustrísimo y reverendísimo señor Paulo Iovio... traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon*. León de Francia, Guillielmo Roville, 1561.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz. Edición crítica*. Ed. de Gerardo de San Juan de la Cruz. Toledo, Viuda e Hijos de J. Peláez, 1912-1914. 3 vols.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte: vols. 1 al 3. Ed. de Alberto G. Salceda: vol. 4. México, FCE, 1951-1557. 4 vols.
- JUNIUS, Hadrianus, *Emblemata*. Antwerp, Christopher Plantin, 1565. En *French Emblems at Glasgow*, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb049>
- KLOSSOWSKI DE ROLA, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. Londres, Thames and Hudson, [1988] 1997.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*. México, FCE, 1953.
- LOREA, Antonio de, *David pecador, empresas morales político cristianas*. Madrid, Francisco Sanz, 1674.

- LUCIANO DE SAMOSATA, *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*. Introd. y trad. de Juan Zaragoza Bottella. Madrid, Alianza Editorial, 1987. (El Libro de Bolsillo; Clásicos, 1269)
- MAIMÓNIDES, *Guía de perplejos*. Ed. de David Gonzalo Maeso. Madrid, Trotta, 1994. (Al-Andalus; Textos y Estudios)
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, “El símbolo de la grulla en la emblemática española”, en *Revista Faculdade de Letras “Linguas e literaturas”*, XX, I, 2003, pp. 331-355.
- Melchor Pérez de Soto. *Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*. México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1947.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*. Libro Quinto, Epílogo, V. Madrid, La Editorial Católica, 1978.
- MILLARES CARLO, Agustín, *Cuatro estudios biobibliográficos*. México, FCE, 1986.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Oculta filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1633.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII”, en *Especulo. Revista de la Universidad Complutense*, 25, nov. 2003-feb 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/novohisp.html>
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, 18, 2, 2007, pp. 79-96. 132.248.101.214/html-docs/lit-mex/18-2/zorrilla.pdf
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ignacio Arellano y Robin Rice, eds., *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 149-165.
- OTTO, Rudolph, *Mysticism East and West*. Nueva York, Collier Books, 1962.
- PEDRO MALÓN DE CHAIDE, fray, *La conversión de la Magdalena*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero, sonetos y canciones*. Trad. de Ángel Crespo. Madrid, Espasa-Calpe, 1988. (Austral, 42)
- PULIDO, Isabel, “Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: ‘la grulla’ y ‘la mariposa’”, en *Exemplaria*, 3, 1999, pp. 17-35.
- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y mística*. Trad. de Carlos Caramés. Köln, Taschen, 1997.
- SÁNCHEZ, Vicente, *Lira poética*. Ed. de Jesús Duce García. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2003.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique, “El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación”, en *RILCE*, 24, 2, 2008, pp. 407-419.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*. Ed. y pról. de José Pascual Buxó. México, FCE, 1986 (Col. Letras Mexicanas), y 2005 (Col. Conmemorativa 70 Aniversario).
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Poemas del Manuscrito 1600*. México, Biblioteca Nacional de México.

- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1996.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*. Pról. de Roberto Moreno de los Arcos. México, UNAM/ Miguel Ángel Porrúa, 1986. (Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos)
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*. [Ed. facs. de 1599.] Ed. e introd. de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SYMEONI, Gabriello, *Le imprese heroiche e morali*. Lyon, Rovillio, 1559.
- TERESA DE JESÚS, santa, *Escritos de Santa Teresa*. Ed. de Vicente de la Fuente. Madrid, Rivadeneyra, 1877.
- TRISMOSIN, Salomon, *Splendor solis*. Trad. de Joscelyn Godwin. Introd. y comentario de Adam McLean. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1991.
- TRUEBLOOD, Alan S., “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1974, pp. 829-837.
- VAENIUS, Otto, *Amorum emblemata*. Antwerp, Venalia apud Auctorem, 1608. En *Emblem Project Utrecht*, <http://emblems.let.uu.nl/v1608052.html>
- VALDIVIESO, José de, *Psiques y Cupido. Christo y el alma. Acto sacramental [Doce actos sacramentales y dos comedias divinas]*. Ed. de Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso. Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tarsis (conde de), *Obras*. Ed. de Juan Manuel Rosas. Madrid, Castalia, 1969.
- WITTKOWER, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*. Trad. de María Tabuyo. Madrid, Siruela, 2006. (Biblioteca de Ensayo: Serie Mayor, 53)
- ZUBIRI, Xavier, *Naturaleza, historia, Dios*. 6a. ed. Madrid, Editora Nacional, 1974.