

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Elogio de Eros. El tópico amoroso en la poesía de Luis de Sandoval Zapata

Tesis
Que para obtener el título de
Licenciada en
Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta
Patricia Ireta Gómez

Asesora: Dra. María Dolores Bravo Arriaga



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera podido salir adelante sin el apoyo de mis papás, a quienes agradezco todo el amor y la paciencia que me han brindado. Mis hermanas Diana y Monserrat merecen una mención especial por transmitirme de distintas formas la gran fortaleza que las caracteriza. Agradezco a Mony y Mago por su hospitalidad, generosidad, cariño, comprensión y todo lo que me dieron durante los cuatro años que vivimos juntas.

Quiero agradecer al Instituto IDEA y a la Fundación Alberto y Dolores Andrade por impulsarme y representar un reto en mi vida. Gracias a sus maestros y a sus trabajadoras sociales por las enseñanzas y por darme solamente palabras de aliento.

Externo mi sincero agradecimiento a Dolores Bravo, Rocío Olivares, Enrique Flores, Sebastián Santana y Dalia Hernández por haber aceptado leer este trabajo y por haberme guiado en el camino. Sus oportunos comentarios, recomendaciones y críticas me iluminaron y motivaron a leer de una manera distinta a Sandoval Zapata.

Me gustaría agradecer a Estela Alcántara, Jean-Luc Lenoble y Hernán Terrazas por haber creído en mí y por invitarme a ser parte de su equipo de trabajo.

Finalmente, doy las gracias a todas aquellas personas que en diferentes momentos de mi vida me han regalado instantes infinitos de alegría: Alicia, Fernanda, Pilar, Adriana, Diana G, Diana R, Isela, Tania, Candy, Jaz, Azuvia, Paulina, Sherezada, Aristóteles, Alonso e Iyari. Muchas gracias a todos por compartirme su amistad.

En estas líneas no puede faltar mi querido Jorge, gracias por tu amor incondicional.

Amando lo que buscaste, te haces lo que quieres,
porque el amor no es más que un afecto de unión,
mudándose en el objeto el amante enamorado...

LUIS DE SANDOVAL ZAPATA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
EL TEMA DEL AMOR EN LA POESÍA ESPAÑOLA Y SU INFLUJO EN NUEVA ESPAÑA.....	9
1. <i>Una visión del amor: de la poesía provenzal al barroco</i>	9
2. <i>Poesía lírica en Nueva España</i>	16
3. <i>Aproximaciones al tópico del amor en la lírica de Luis de Sandoval Zapata</i>	18
EL TÓPICO DEL AMOR COMO TRASCENDENCIA EN TRES SONETOS DE LUIS DE SANDOVAL ZAPATA A LA LUZ DEL PENSAMIENTO PLATÓNICO.....	21
1. <i>El amor como un camino a la inmortalidad: Platón</i>	22
2. <i>La teoría circular del amor de Marsilio Ficino</i>	29
3. <i>La teoría del ascenso a lo divino de León Hebreo</i>	35
4. <i>Elogio a la inmortalidad del alma</i>	42
IMÁGENES DEL ENAMORADO EN SONETOS DE SANDOVAL ZAPATA.....	44
1. <i>El amante como mariposa</i>	44
1.1. <i>La mariposa como protagonista en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata</i> ...	46
1.2. <i>La metáfora de la mariposa en Petrarca</i>	51
1.3. <i>La mariposa incauta de Fernando de Herrera</i>	54
1.4. <i>El pensamiento vuelto mariposa, por Lope de Vega</i>	56
1.5. <i>Una mariposa con disfraz de salamandra: Quevedo</i>	59
1.6. <i>Sin escarmiento para la mariposa, Villamediana</i>	61
1.7. <i>Una visión en conjunto: la mariposa</i>	64
2. <i>El amante como barco</i>	65
2.1. <i>Un tópico en tres secuencias</i>	69
2.2. <i>La imagen de la nave en Francesco Petrarca</i>	70
2.3. <i>Una embarcación esquiva, por Góngora y Argote</i>	73
2.4. <i>Lope de Vega: El navío como peine</i>	76
2.5. <i>El navegante castigado de Villamediana</i>	78
2.6. <i>Las naves de Petrarca, Góngora, Lope, Villamediana y Sandoval</i>	80
3. <i>El ave como enamorado</i>	83
3.1. <i>Un trío de aves</i>	86
3.2. <i>Petrarca: El llanto como un deleite</i>	88
3.3. <i>Lágrimas convertidas en canto, por Fernando de Herrera</i>	92
3.4. <i>Luis de Góngora y el mar como sepultura</i>	94
3.5. <i>El ave cautiva de Lope de Vega</i>	96
3.6. <i>Un recuento del ser que vuela</i>	98
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	105

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como propósito estudiar la relación que existe entre la poesía de Luis de Sandoval Zapata y la teoría acerca del amor expuesta en los *Diálogos* de Platón. Asimismo se rescatará el pensamiento encabezado por los filósofos Marsilio Ficino y León Hebreo, quienes intentaron sintetizar las ideas platónicas con el cristianismo y el judaísmo, respectivamente. Estos personajes, además de Pico de la Mirándola y Nicolás de Cusa, son probablemente, las fuentes principales de las que se nutre y configura el pensamiento expresado en los sonetos de Sandoval Zapata.

El tratado *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón* de Marsilio Ficino y los *Diálogos de amor* de León Hebreo serán textos imprescindibles para este proyecto. A través de ellos se buscará develar la visión platónica del amor que se halla en las estrofas del autor novohispano.

Como veremos más adelante, el amor constituye un signo de carencia para Platón, quien asimismo destaca la existencia de dos Eros (celeste y popular)¹ que provienen de Afrodita, quien a su vez, también presenta una naturaleza múltiple.²

Vale la pena considerar lo anterior ya que no todos los poemas amorosos de Luis de Sandoval Zapata se estudiarán a lo largo de este proyecto, tal es el caso de los sonetos 12, 13 y 14, los cuales pueden ejemplificar los dos tipos de amor planteados por el filósofo griego; sin embargo, quedan fuera de nuestro alcance por no presentar las metáforas del enamorado (mariposa, pájaro y nave) que, como apreciaremos después, son pertinentes para nuestro trabajo.

A pesar de que los sonetos 12, 13 y 14 no serán estudiados en lo que resta de la tesis, los aprovecharemos para ejemplificar de manera sucinta las clases de amor

¹ Platón, “Symposio (Banquete) o de la Erótica” en *Diálogos*, Porrúa, México, 1976, p. 356.

² Urania, conocida como la Afrodita celeste, desciende de Uranos y no tiene madre; y la Afrodita popular o pandemia, es hija de Zeus y Dione, según el discurso emitido por Pausanias. Más adelante, Erixímaco relaciona el amor vulgar con la musa Polimnia. “Symposio (Banquete)”, *ibidem.*, pp. 356 y 361.

propuestas por Platón. De tal modo, acotamos que el amor de la Afrodita popular o vulgar prefiere el cuerpo y sólo aspira al goce, mientras que el de la Afrodita celeste opta por la belleza divina. Marsilio Ficino explica que la finalidad del amor vulgar es engendrar la misma belleza en los cuerpos; el objeto del amor celeste es entender la belleza de Dios.³

Así, el amor de la Afrodita celeste lo hallamos en el soneto 13 “Belleza a un balcón del ocaso”, que desde nuestra interpretación expresa una búsqueda constante del amor ideal.⁴ La luna (el enamorado) comienza a salir y busca los rayos del sol (la amada), que poco a poco se van ocultando: *Yo, que en el occidente luz rondaba, / en un morir enamorado ardía; / el último período de mi día / luna era que mi vida madrugaba.* Esa búsqueda por el ser amado provoca que el galán fallezca: *en un morir enamorado ardía, pero al mismo tiempo viva: y tú desde el ocaso, sol más vivo, / estás enamorando para vidas.* Podemos considerar este amor perfecto o divino porque perdura a pesar de la muerte y no sólo responde a un interés por satisfacer el deseo carnal.

El amor sensual que representa la Afrodita popular también aparece en la obra del novohispano, aunque en este caso se presenta en el soneto 12 “Amor a un imposible grande”, que describe un amanecer frío que despierta a una pareja de enamorados: *Cuando es la luz testigo a los amores / del que entre finos lazos se dormía, / los mismos soplos de la aurora fría / son el despertador de mis ardores.* Este poema parece hablar de un gozo carnal y efímero, que al final será la causa del sufrimiento del amante: *¡Ay de quien vive y llora y nunca yace, // y a amar un imposible se contiene!*

³ Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Tecnos, Madrid, 1989. Traducción, estudio preliminar y notas de Rocío de la Villa Ardura, Discurso II, Capítulo VII, p. 39.

⁴ “el amor se concibe como un vínculo entre el hombre y la divinidad, o como un modo de divinizarse, de convertir y transformar (*conversio*) en Dios la parte potencialmente divina del hombre...”, Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 53.

Igualmente, el soneto 14 “Clori dormida junto a un arroyo” da muestra del amor que busca la satisfacción del cuerpo. El poema retrata el placer que producen al agua (que puede simbolizar al enamorado) los sentidos del tacto y la vista. Por un lado, al sumergir los pies al río la protagonista, aunque lo haga con cautela, lo remueve e inquieta: *Clori, a un arroyo de la selva coro, / con los pies del silencio a dormir baja, / cuando por su marítima mortaja / va el estallido de sus pies sonoro.* Por el otro, mientras Clori se refleja en el arroyo, provoca que el agua para admirarla suspenda su movimiento natural: *En su dorado y cándido tesoro / ofrece a la hermosura amante alhaja, / el cristal las arenas descerraja / por darla afectos en señales de oro. // Despierta Clori, Sol, Cupido, Marte / deshace espumas y despeña arenas, / dicen contra la vida de su suerte: // muertas nos detuvimos a mirarte; / para no ver, a vivas nos condenas; / mayor mal es la ausencia que la muerte.* La existencia de este gozo sensual, que sobresale a lo largo del poema, es lo que nos permite confirmar que el soneto muestra una imagen del amor popular o *eros pandemos*.

Concluimos que ambos sonetos (12 y 14) apelan al placer sensitivo y por ello mismo, momentáneo.

Nuestro *corpus* a estudiar lo integran los sonetos 3, 9, 10, 15, 16, 26 y 28,⁵ de los cuales sólo se pueden considerar como poemas de materia amorosa el 10: *que por enamorada, si por breve, / ya fuiste girasol, ya pensamiento;* y el 16: *Dichosamente entre sus lumbres arde / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas.* Los demás remitirán al asunto de manera velada al presentar un personaje (pájaro, mariposa o flor) que experimenta un proceso de transformación constante y expira al alcanzar aquello que anhela.

⁵ Los primeros 17 sonetos son de temas varios; del 18 al 29 llevan el título general de “Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa”, apunta Alfonso Méndez Plancarte, “Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval y Zapata (Siglo XVII)” en *Ábside I*, enero 1937, pp. 53-54.

Otro de los temas de interés del presente estudio es comprender el vínculo imperante que aparece en los poemas entre el tópico del amor y el de la muerte. Por ello, el primer capítulo expone algunos antecedentes de estas temáticas en la lírica española y novohispana.

El objetivo principal de la tesis es llegar a comprender qué significa el amor y cuál es su finalidad según el poeta novohispano.

Estudiaremos también asuntos que guardan relación con el ascenso a lo eterno, como es el papel de los sentidos (la vista y el gusto, principalmente), la renuncia del cuerpo y la presencia de lo divino en el alma.

En el último apartado se pretende analizar las metáforas que emplea el poeta para designar al enamorado (mariposa, barco y ave). Dicho examen nos llevará al cotejo de las imágenes del novohispano con las que algunos otros poetas utilizaron con anterioridad, entre ellos: Petrarca, Herrera, Góngora, Lope de Vega, Quevedo y el Conde de Villamediana.

1. *Una visión del amor: de la poesía provenzal al barroco*

En este capítulo intento ofrecer un breve recuento sobre la presencia del tópico del amor desde la poesía provenzal al Barroco. Me parece oportuna esta recapitulación ya que Luis de Sandoval Zapata revela cierto influjo de los poetas más representativos del barroco español que, a su vez, habían fusionado la concepción amorosa humanista⁶ que, en gran medida es deudora del pensamiento grecolatino, y la tradición medieval:

Así, en la configuración de nuestra poesía renacentista y aun barroca, se hallan, pues autores y obras procedentes de nuestro legado medieval, capaces de contener la herencia trovadoresca como intrasistema, junto a filtraciones stilnovísticas y dantescas...⁷

Alexander A. Parker destaca que en la poesía provenzal existen dos tipos de amor, por un lado; el “amor caballeresco”, que no supone alguna continencia y que generalmente es recompensado,⁸ y, por otro, el “amor cortés”, en el que la mujer es inalcanzable y la continencia del sentimiento amoroso causa sufrimiento.⁹ Esta última

⁶ En su *Historia de la poesía lírica española*, Guillermo Díaz-Plaja asegura que el Renacimiento en España no significó una ruptura con la tradición medieval -cosa que sucedió en las demás literaturas europeas-. La gran originalidad de la literatura española consiste en que sin cerrarse a los influjos del momento continuó la tradición de la Edad Media. Labor, Barcelona, 1948, p. 80.

No hay que olvidar que en el medioevo “el único amor enteramente bueno era el de Dios, y el amor humano no podía ser enteramente bueno”, a este último se intenta ennoblecer y conferir un valor propio con la llegada del Renacimiento y el neoplatonismo, apunta Alexander A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 139.

⁷ Ma. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990, p. 60.

⁸ Dentro de la poesía española tenemos muestra de esta clase de amor en el *Poema de Mío Cid*. Así, tras conquistar Valencia, Ruy Díaz obtiene como recompensa el reconocimiento de su honor y la dicha de volver con su familia: *cuando lo vio doña Jimena a sus pies se echó: / [...] heme aquí, señor, yo y vuestras hijas, / [...]. A la madre y a las hijas bien las abrazaba, / del gozo que tenía con sus ojos lloraban. [...]. Oíd lo que dijo el que en buen hora ciñó espada: / «Vos, doña Jimena, querida y honrada mujer. / »y ambas hijas mías, mi corazón y mi alma, / »entrad conmigo en la ciudad de Valencia. / »en esta heredad que yo os he ganado.» / Madre e hijas las manos le besaban. Con gran pompa en Valencia entraban.* Bruguera, Barcelona, 1972, p. 241.

⁹ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 30.

clase de amor es la que prevalece en la tradición trovadoresca y sobrevive hasta la poesía de Francisco de Quevedo:

Amor cortés constituye un término de gran amplitud, que cubre desde la poesía trovadoresca hasta la novela de caballería, el *dolce stil nuovo*, Petrarca e incluso la influencia de éste en el Renacimiento. En España encontramos los temas característicos del amor cortés a lo largo de la poesía del siglo XVI y permanecen evidentes en la poderosa poesía amorosa de Quevedo en el XVII.¹⁰

En un principio, el término “amor cortés” aludía a la expresión lírica que declaraba una relación entre el poeta y una dama casada, por lo que se sobreentiende la imposibilidad de dicha unión. En períodos posteriores el concepto se generaliza y ya no sólo sugerirá una relación imposible porque la mujer sea casada sino también por otras circunstancias, como el no ser correspondido. El amor será visto, así, como un servicio del cual no se espera recompensa y del que no se puede huir, y, aunque pueda causar la muerte se acepta y desea.

El tema del influjo de la lírica trovadoresca en España ha generado a lo largo de los años diversas polémicas que no conciernen a nuestro estudio. Aceptaremos la convención que señala las relaciones político-culturales entre Cataluña y Francia como causas principales de dicha introducción así como también la repercusión de la naciente lírica gallego-portuguesa en la lírica castellana. Guillermo Díaz-Plaja apunta que estas composiciones eran, por un lado, de carácter culto (cantigas de amor) y, por otro, de carácter popular (cantigas de amigo).¹¹

En el libro *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, María del Rosario Fernández Alonso destaca que el “morir de amor”, el “deseo

¹⁰ *Ibidem.*, p. 25.

¹¹ Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 24.

de muerte” y el “vivir muriendo” configuran la expresión del amor cortés desde la poesía provenzal; posteriormente, estos temas se convierten en lugares comunes en las generaciones sucesivas de poetas, hasta alcanzar los Siglos de Oro.¹² La perspectiva que muestra el amor imposible como una causa de la muerte del amante será recurrente en la poesía amorosa desde los trovadores hasta los poetas renacentistas y barrocos, como lo señala Denis de Rougemont:

No hay en toda la lírica occitana ni en la lírica petrarquista o dantesca sino un solo tema: el amor; no el amor feliz, cumplido o satisfecho (espectáculo que nada puede engendrar) sino, por el contrario, el amor insatisfecho a perpetuidad; en fin, solamente dos personajes: el poeta que repite su queja, ochocientas, novecientas, mil veces, y una dama que siempre dice no.¹³

Fernández Alonso nos ofrece un valioso repertorio por las diversas formas de abordar el tópico del amor y su relación con la muerte, comenzando con la poesía provenzal, a la que sucede la escuela lírica galaico-portuguesa, que al igual que la primera, retoma el deseo de morir causado por el desdén de la amada o por su ausencia. Uno de los rasgos que se destaca del Cancionero galaico-portugués es la manifestación, mediante un ruego, del deseo de morir para no sufrir más la pena de amor o de todo lo contrario; el anhelo de salvar la vida por medio de la súplica dirigida a Dios o a la amada.

La poesía italiana (el “Dolce stil nuovo”) se singulariza por una serie de diferencias en relación a lo que antes se expresaba en la poesía provenzal y la galaico-portuguesa. Los italianos manifiestan su angustia por medio del contraste, y la muerte será invocada, se llegará a dialogar con ella y se le considerará liberadora y dulce, aunque María del Rosario Fernández apunta que la visión de la muerte en las letras

¹² María del Rosario Fernández Alonso, *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Gredos, Madrid, 1971, p. 31.

¹³ *Amor y occidente*, CONACULTA, México, 2001, p. 79.

italianas “presenta diferentes aspectos”.¹⁴ Una de las diversas caras es la de Petrarca, quien posee una actitud de rebeldía respecto a la muerte, a diferencia de Dante, que la concibe como “amable, dulce, deseada”.¹⁵

Por su parte, en la España del siglo XIV, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, considera la muerte como un enemigo tramposo y de mucho poder, al cual nunca se vence. En *El libro de buen amor* se da muestra de ello: *Debemos estar seguros, no despreocupados, por la muerte, / pues es nuestra enemiga natural y fuerte, / por ello cada uno de nosotros lleve sus armas; / pues no podemos, amigos, de ella huir por suerte.*¹⁶ El amor también será visto como un enemigo que sólo trae mal al hombre: *El que más cree en ti [amor] anda por más mal sitio, / tanto ellos como ellas todos acaban mal; / te alabo de pecado dañino, y no de otra cosa; / de ti no consigo más que tristeza y flaqueza.*¹⁷

Los Cancioneros del siglo XV nos presentan al Marqués de Santillana que acepta la muerte “como actitud única del hombre sabio”;¹⁸ a Juan de Mena, que la invoca violentamente; y a Jorge Manrique, que con suavidad amorosa la concibe como una mujer, así; la personificación de la muerte que se venía gestando desde la poesía italiana verá una clara tendencia en esta época y tres serán las ópticas desde las que se perciba: “deseada”, “rechazada” y “meditada”.¹⁹

¹⁴ María del Rosario Fernández Alonso, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 60. En *La Divina Comedia*, se dice a Beatriz lo siguiente acerca de Dante: “¿por qué no socorres a aquel que te amó tanto y que por ti salió de la vulgar esfera?, ¿no oyes su conmovedor llanto?, ¿no ves la muerte contra la que combate sobre este río, más imponente que el propio mar?”. Bruguera, Barcelona, 1972, p. 50.

¹⁶ Arcipreste de Hita, *El libro de buen amor*, Bruguera, Barcelona, 1972, p. 409.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 163.

¹⁸ María del Rosario Fernández Alonso, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ La misma Fernández Alonso señala que la *muerte deseada* se transforma en la muerte tratada y concebida como amada. La *muerte rechazada* puede presentarse de modo contrastante con el deseo de morir, ya sea en distintas composiciones de un mismo autor o en un mismo poema. Por su parte, la *muerte meditada* es la actitud más importante dentro de la lírica del siglo XV que trata este tema, existe una reflexión a conciencia sobre la brevedad de la vida y el valor igualitario de la muerte. *Ibidem.*, pp. 112-113.

La lírica del siglo XVI,²⁰ encabezada por Garcilaso de la Vega, se caracteriza por la influencia italiana.²¹ No sólo la forma estrófica se verá permeada por este influjo sino asimismo el contenido: el tópico del amor y las metáforas para designarlo. Acerca de la expresión del poeta toledano, Díaz-Plaja dice:

Compleja actitud melancólica [de Garcilaso] motivada eternamente por la ausencia, el desdén o la muerte de la persona amada, pero en realidad producida, como un signo de los tiempos que conjugan una aspiración de inmortalidad en contraste con la visión racional de la implacable fugacidad de las cosas.²²

La filosofía que caracteriza al Renacimiento será el neoplatonismo, que vuelve la mirada hacia el pensador griego y su idea de amor, la cual “se basaba en el ascenso de lo material a lo inmaterial, un ascenso en el que la mente es impulsada hacia arriba por el amor a lo bello”.²³

El neoplatonismo se nutre de la tradición del amor cortés en lo relativo a la idealización de la mujer. La belleza de ésta será el primer peldaño que el alma humana deba subir para alcanzar el conocimiento universal y, posteriormente, el plano intelectual y el espiritual:

Para ello nuestra alma debe abandonar el conocimiento *particular* y sensible de las cosas corpóreas y proceder al conocimiento *universal* y racional de las esencias intelectuales. El motor que puede elevar a este superior conocimiento es el amor. Para los neoplatónicos, de la belleza del mundo a la belleza de Dios se asciende por el amor, que empieza comprendiendo

²⁰ “En la literatura europea desde la baja Edad Media hasta el Barroco, se usan tres términos para denotar los distintos conceptos de amor que se trata: amor cortés, neoplatonismo y mística. En el siglo XVI no hay otra literatura que presente la confluencia y mezcla de los tres de manera más sorprendente que la de España...”. Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 93.

²¹ Ma. Pilar Manero Sorolla destaca de la corriente petrarquista en España lo siguiente: “El advenimiento efectivo del Petrarca vulgar en la lírica castellana se realiza, indudablemente, en el siglo XVI a través de la obra de Boscán y Garcilaso”. *op. cit.*, p. 21.

²² Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, pp. 99-100.

²³ Alexander A. Parker, *op. cit.*, pp. 61-62.

(*intellectio*), es luego afectivo (*amor*) y se goza en la Divinidad (*fruitio*). Con ello, la humana criatura no hace sino devolver con amor, el mismo amor que Dios le otorgó con su afluencia creadora. Es lo que León Hebreo llama «línea circolare dell'Universo», que sale del mundo angélico para fundirse amorosamente con la materia, la cual, una vez conformada, vuelve, por vía amorosa también, a su creador.²⁴

León Hebreo será el pensador neoplatónico con más influencia en España y difundirá en las letras ibéricas el concepto de amor como sufrimiento:

El vínculo dentro de la tradición está perfectamente claro, porque la forma más influyente del neoplatonismo español fue la filosofía de León Hebreo que, a diferencia de otras formas, preservó durante el siglo XVI la dominación del concepto del amor como sufrimiento y no como armoniosa serenidad.²⁵

Continuadores de la renovación poética emprendida por Juan Boscán y Garcilaso, Francisco de Aldana y Francisco de Figueroa manifiestan un deseo por morir, aunque para ellos la muerte será una cruel y agresiva enemiga. El punto máximo de esta renovación se verá reflejado durante el segundo período renacentista en la obra de Fernando de Herrera, quien muestra una culminación de la filosofía neoplatónica, herencia del ambiente humanista.

Durante el siglo XVII la angustia invade el espíritu del hombre, esto significará un cambio de perspectiva con respecto a las temáticas del amor y la muerte. Así lo apunta María del Rosario Fernández Alonso:

a partir del siglo XVII, nos encontramos con el problema de la muerte expresado con una particular tensión de angustia y lacerante sentimiento de

²⁴ Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 85.

²⁵ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 101.

derrota, o que sea ésta concebida como la compañera inseparable del vivir humano.²⁶

Del período barroco, el estudio de Fernández Alonso se concentra en la obra de Francisco de Quevedo, de quien asegura que “frente a la realidad de la muerte, lucha y se rebela” y que su actitud será de “pesimismo, fracaso y derrota”.²⁷ En esta época la desilusión que causa el no poder alcanzar el amor ideal “se convierte, en las generaciones de Quevedo y Calderón, en desilusión hacia la vida misma”.²⁸

La conciencia de la muerte se vivifica por el amor, afirma Luis Rosales en *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca* y destaca que la preocupación por alcanzar el amor ideal procede de un epigrama latino de Jerónimo Amalteo: “Perspicuus vagus angustum qui dividit horas...”, que se convertirá en una alegoría de “la continuidad del amor más allá de la muerte”.²⁹

El hombre barroco obtendrá un último aliento de esperanza a través del pensamiento estoico:

Al replegarse sobre sí mismo, el español del siglo XVII va a dar con una doctrina que tenía ya larga vida en la tradición hispánica: el estoicismo. [...]. El hombre ideal del Barroco «sustituye el esfuerzo por la prudencia y la medida» [...]. La moral estoica se impone a cualquier otra actitud.³⁰

El hispano del XVII ya no intenta batallar contra la muerte sino que se somete a ella y la acepta como compañera de la vida: “La muerte es aquí la *ordenadora de la vida*, ya no aparece la visión negativa [...]; es todo lo contrario, ella da sentido a la

²⁶ María del Rosario Fernández Alonso, *op. cit.*, p. 159.

²⁷ *Ibidem.*, p. 160. Sobre el poeta madrileño, Guillermo Díaz-Plaja agrega: “En la poesía amorosa Quevedo fluctúa también entre el anhelo de gozar y el miedo de sufrir, entre la ilusión del mundo imaginado y el desengaño del mundo vivido”, *op. cit.*, p. 206.

²⁸ Alexander A. Parker, *op. cit.*, pp. 175-176.

²⁹ Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966, p. 48.

³⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Cénlit, Navarra, 1980, pp. 46-47.

vida, la plenitud total es su término, es su perfección: *mi vida acabe, y mi morir ordene*”.³¹

A esta aceptación estoica³² se suma la visión cristiana que ve en el morir una transformación o un nuevo nacimiento. Como bien advierte Eduardo Camacho Guizado en *La elegía funeral en la poesía española*, “la presencia de la muerte se ve contrarrestada por el fuerte sentimiento cristiano que la transforma en un tránsito amable a mejor vida”.³³

Los aspectos esenciales de este tópico en la época son: la muerte como definitivo desengaño de las falsas ilusiones de la vida; la muerte vencedora o igualadora; y la muerte como compañera de vida.

Como se ha visto, la muerte ha mantenido una estrecha relación con la temática amorosa en la lírica española. Ahora veamos lo que sucede en el caso de la lírica americana y en especial, de la novohispana.

2. Poesía lírica en Nueva España

La introducción de versos en las primeras manifestaciones escritas en castellano en las colonias —cartas, crónicas, relaciones, teatro evangelizador— la debemos a conquistadores y misioneros: “Algunos de los cronistas solían intercalar versos en sus

³¹ María del Rosario Fernández Alonso, *op. cit.*, p. 183.

³² “La muerte es para los estoicos, no sólo el final obligado de la vida, sino parte integrante de ella, el complemento de nuestro vivir que nos acompaña y actúa en nosotros sin interrupción desde el día en que nacemos hasta el último, en el cual la muerte acaba su proceso al mismo tiempo que la vida”. Manuel de Montoliu, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del siglo de oro*, Cervantes, Barcelona, 1942, p. 495.

³³ Y agrega que “los poetas no cesan de repetir una y otra vez que morir no es sino nacer a nueva vida, haciendo de este juego de conceptos el gran tópico funeral barroco, oriundo tal vez de esa misma angustia que les lleva a enfrentarse con la muerte constantemente”. Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, p. 169.

crónicas o los pergeñaban al margen. Escarceos de poesía, en un mar de prosa. También el teatro era poesía, puesto que se escribía en verso”.³⁴

Las crónicas, el teatro evangelizador y la poesía épica dan paso a la producción de la lírica novohispana. Octavio Paz señala que el origen de ésta presenta como rasgo fundamental la convivencia de la poesía tradicional (romances populares y poesía con raíces en la Edad Media) y la culta (sonetos renacentistas y tercetos neoplatónicos).³⁵

No será hasta mediados del XVI que la lírica comience a cobrar relevancia tras el arribo de escritores españoles y el nacimiento de nuestros primeros poetas, quienes incorporan “formas que aceptamos como típicas del Renacimiento” y que tienen “raíces italianizantes y clásicas”.³⁶ El tópico amoroso y el mitológico aparecen frecuentemente y se recurre tanto al esquema petrarquesco como al “discurrir platonizante”, que presenta una visión del amor que encumbra la belleza espiritual y física de la dama idealizada.

La recopilación *Flores de baria poesía* (México, 1577), documento que reúne composiciones de poetas americanos y españoles, entre los que destacan Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Francisco de Terrazas, Fernando de Herrera y Diego Hurtado de Mendoza, da muestra de la corriente italianizante y petrarquista constituida en Nueva España.

La transición americana del siglo XVI al XVII queda marcada por la prolongación de los géneros literarios y por ello E. Anderson Imbert no se equivoca al decir que “en este período las colonias, como siempre, recibieron lo que España les

³⁴ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, FCE, México, 2003, p. 89.

³⁵ *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, FCE, México, 2004, p. 72.

³⁶ Emilio Carilla, “La lírica hispanoamericana colonial” en *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, Luis Íñigo Madrigal (coord.), Cátedra, Madrid, 2008, p. 239. De esta época destacan los nombres de Gutierre de Cetina, Francisco Cervantes de Salazar, Juan de la Cueva, y Eugenio de Salazar y Alarcón.

daba”,³⁷ pero hay que entender este proceso como una asimilación: un camino que recorre América de manera similar al de las letras europeas y, en especial, las españolas.³⁸ En Nueva España, son Francisco de Terrazas y Bernardo de Balbuena quienes, de la mano de Garcilaso y Herrera, construyen un puente que conduce de la poesía renacentista a la barroca.³⁹

La producción y difusión de la lírica alcanza su punto más alto durante el barroco. Góngora, Quevedo, Lope y Calderón son los autores hispánicos que más influyen en los poetas novohispanos:

La poesía barroca de Nueva España fue una poesía trasplantada y que tenía los ojos fijos en los modelos peninsulares, sobre todo en Góngora. Aunque la influencia del poeta cordobés fue enorme y central, no fue la única. Lope, Quevedo y [...] Calderón no están ausentes.⁴⁰

Estos autores españoles marcarán la obra de Luis de Sandoval Zapata, quien escribe durante la primera parte del XVII y quien junto a Agustín de Salazar y Torres contribuye a la configuración de la poesía barroca en la Nueva España. Más adelante veremos que Sandoval Zapata expresa la misma preocupación que los españoles: alcanzar el amor ideal. Dejos de neoplatonismo y petrarquismo, ambos heredados por escritores peninsulares, se perciben en la obra del novohispano.

3. Aproximaciones al tópico del amor en la lírica de Luis de Sandoval Zapata

³⁷ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 86.

³⁸ Emilio Carilla, *op. cit.*, p. 256.

³⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 80.

El preámbulo anterior nos permite delinear algunos rasgos de la poesía de Luis de Sandoval.⁴¹ Lo primero que determinamos es que los sonetos del novohispano pueden ser comprendidos bajo la óptica del concepto de “amor cortés”,⁴² asociado desde la poesía provenzal hasta la barroca a las temáticas: “morir de amor”, “deseo de muerte” y “vivir muriendo”.

De manera introductoria podemos señalar que la visión relativa a la muerte que predomina en los poemas a estudiar es la de “aceptación”,⁴³ como se muestra en el soneto 14: *muertas nos detuvimos a mirarte; / para no ver, a vivas nos condenas; / mayor mal es la ausencia que la muerte*. A esta aceptación generalmente sucede un deseo o anhelo de morir (sonetos 3 y 16).

No obstante que en la poesía provenzal, renacentista y barroca, las causas principales del “deseo de muerte” en el amante sean el no ser correspondido o la ausencia de la amada —anhelo de morir para ya no sufrir más la pena de amor—, en la poesía de Sandoval Zapata observaremos que la muerte del amante es una consecuencia de alcanzar aquello que se desea. Se anhela morir sin la intención de mitigar un

⁴¹ Sabemos por un artículo de Ignacio Osorio que el autor nació en 1618 o 1620 en Guadalajara, donde vivió hasta 1634. Este año viajó a la capital del virreinato para estudiar Filosofía y Teología en el Colegio de San Ildefonso, donde continuó sus estudios hasta 1640. Proveniente de una familia ilustre, heredó un ingenio de azúcar en Tlaltizapán, Morelos. Sandoval Zapata muere el 29 de enero de 1671 sin conocerse las causas. “Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios” en *Sábado*. Suplemento del diario *Unomásuno*, núm. 441, México, 22 de marzo de 1986, pp. 1-4.

Diez años después, Arnulfo Herrera rectifica el lugar de nacimiento del poeta y demuestra que fue Villa de Colima, obispado de Michoacán, y no Guadalajara. *Tiempo y muerte en la poesía de Sandoval Zapata*, UNAM, México, 1996, pp. 13-51.

Más reciente es un texto de Guillermo Tovar y de Teresa, quien señala que Luis de Sandoval nació en la capital y fue bautizado el 24 de mayo de 1623. Una diferencia relevante con respecto a los datos biográficos proporcionados por Osorio y Herrera es que Tovar y de Teresa asegura que los padres del poeta eran Juan Sandoval y Zapata y Constanza de Rivadeneyra y Mosquera, y no Gerónimo de Sandoval y Bernardina (o Beatriz, según Herrera) de Porras. Aunque este último estudio sea más actual, confío más en los datos aportados en 1986 y 1996 debido a que el trabajo de Tovar y de Teresa carece de fuentes que fundamenten la información presentada. “Los antepasados del poeta Luis de Sandoval Zapata, el Homero Mexicano” en *La producción simbólica en la América Colonial: Interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (edit.), UNAM, México, 2001, pp. 97-103.

⁴² Véase *supra*, parte textual correspondiente a la nota 14.

⁴³ Es importante mencionar que aunque la muerte no se rechace plenamente, sí existen poemas en los que se advierte del peligro o el riesgo que implica correr en busca del objeto deseado. Ver sonetos 9, 16, 26, y 28.

sentimiento de dolor provocado por la indiferencia o abandono de la amada, sino que el morir significa la culminación del deseo amoroso y la trascendencia del amante.

EL TÓPICO DEL AMOR COMO TRASCENDENCIA EN TRES SONETOS DE LUIS DE SANDOVAL
ZAPATA A LA LUZ DEL PENSAMIENTO PLATÓNICO

En al menos seis poemas del conjunto formado por los veintinueve sonetos de Luis de Sandoval Zapata advertimos que uno de los temas recurrentes es la muerte de un ser, con frecuencia alado, que una vez que alcanza su objeto de deseo, sucumbe ante él. Es así que el poeta expresa el morir como el punto final al que conduce el sentimiento amoroso o de anhelo, aunque este fin último no será entendido por el autor como algo definitivo.

Sandoval Zapata hereda de los filósofos neoplatónicos una perspectiva particular acerca del amor como actividad del alma. Es a través de renacentistas como Pico de la Mirándola o Marsilio Ficino que el poeta se nutre del pensamiento platónico, punto de partida indispensable para la configuración del concepto neoplatónico sobre la inmortalidad del alma:

Lo cierto es que la idea platónica sobre el alma —excepto entre los neoplatónicos que la mantuvieron de modo peculiar— no tuvo en los siglos posteriores ni la importancia ni la gran fortuna que generalmente se cree; pero se mantuvo latente porque la filosofía griega empató a la perfección con el cristianismo que acabó dominando a todo el Imperio y que, entre otras ideas, traía consigo el concepto pérsico-semítico de la resurrección de los muertos.⁴⁴

Helena Beristáin apunta que las ideas filosóficas de Luis de Sandoval Zapata tienen su origen en la síntesis de la tradición platónica y la filosofía cristiana de la Edad Media, aunada al pensamiento estoico recuperado por el cristianismo, que hacen Giovanni Pico de la Mirándola, Marsilio Ficino y Nicolás de Cusa.⁴⁵

⁴⁴ Arnulfo Herrera, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁵ Helena Beristáin, *El Barroco mexicano. Luis de Sandoval Zapata*, MARSABE, México, 2001, p. 58.

En este capítulo nos interesa estudiar el pensamiento sandovaliano y su relación con dos filósofos que en obras diferentes ofrecen una interpretación del platonismo y del tema de la inmortalidad del alma. Hablamos de Marsilio Ficino y su tratado *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón* y de León Hebreo y sus *Diálogos de amor*, ambos intentan hacer una síntesis del pensamiento platónico y el cristianismo, en el caso de Ficino, y del platonismo con el judaísmo, en el de Hebreo.

1. El amor como un camino a la inmortalidad: Platón

Para este apartado estudiaremos cuatro diálogos de Platón (427-347 a. de C.):⁴⁶ “Symposio (Banquete) o de la Erótica”, “Fedro o del Amor”, “Fedón o del Alma” y “Lysis o de la Amistad”, que servirán de apoyo para la comprensión del soneto 16 de Luis de Sandoval Zapata.

En la concepción platónica el amor es una señal de privación; se desea lo que no se tiene, lo que nos hace falta.⁴⁷ Para llegar a esta afirmación se describe en el “Symposio” el origen del dios del amor Eros,⁴⁸ que por ser hijo de Poros (la Abundancia) y Penia (la Pobreza) posee una naturaleza contrastante. Este rasgo hace

⁴⁶ Platón, *Diálogos*, Porrúa, México, 1976. Todos los diálogos a los que se haga referencia serán tomados de esta misma edición por lo que en lo consecuente sólo se mencionará el nombre del diálogo y la página en la que se encuentra.

⁴⁷ “Symposio (Banquete) o de la Erótica”, *Diálogos*, pp. 370-371.

⁴⁸ En este diálogo Sócrates hace referencia a una conversación que tuvo con Diotima, quien le cuenta que en la celebración del nacimiento de Afrodita, Penia aprovecha la embriaguez de Poros para tener un hijo suyo. *Ibidem.*, p. 372.

Por su parte, Hesíodo señala en su *Teogonía* el siguiente origen del dios Eros: “En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro]. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos”. Gredos, Madrid, 2000, p. 16. Y Ovidio en su *Arte de amar* dice: “En el principio hubo una masa confusa y sin orden de las cosas, y una faz indistinta mostraban los astros, la tierra y el mar; luego el cielo fue colocado encima de la tierra, el suelo quedó rodeado por las aguas y el caos vacío se dividió en varias partes. [...]. Entonces la raza humana vagaba por las solitarias campiñas y no era otra cosa que fuerza bruta y cuerpo tosco [...] y durante mucho tiempo ninguno conoció a ningún otro. Dicen que el placer ablandó su feroz naturaleza: el hombre y la mujer se habían detenido en un mismo lugar, y aprendieron por sí mismos lo que tenían que hacer, sin ningún maestro. Venus llevó a cabo su dulce obra sin que fuera menester aprendizaje alguno”. Gredos, Madrid, 2001, p. 205.

que Eros no sea ni bello ni bueno y debido a ello se halle deseoso de la belleza y la bondad, ideas vinculadas a lo divino:

Es divino todo lo que es bello, bueno, verdadero, y todo lo que posee cualidades análogas, y también lo es lo que nutre y fortifica las alas del alma; y todas las cualidades contrarias como la fealdad, el mal, las ajan y echan a perder.⁴⁹ (“Fedro o del Amor”, p. 637)

Dado que lo bueno, la belleza y la verdad son algo divino, al aspirar a ellos se anhela,⁵⁰ de manera implícita, lo divino que se caracteriza por ser eterno e inmortal. Así, podemos traducir esta aspiración en un deseo de inmortalidad, como explica Sócrates en el “Fedón o del Alma”:

[el alma] se dirige a lo que es puro, eterno, inmortal, inmutable; y como es de la misma naturaleza, se une y estrecha con ello cuanto puede [...]. Entonces cesan sus extravíos, se mantiene siempre la misma, porque está unida a lo que no cambia jamás y participa de su naturaleza... (p. 404)

Para Platón es a través del amor que se alcanza la inmortalidad, y una forma de ésta será consecuencia de la generación o procreación.⁵¹ El hombre desea reproducirse para preservar su especie, para immortalizarse. Esta idea se complementa con el deseo que el amante siente por lo bueno —lo que nos hace dichosos— ya que en palabras de Sócrates “el amor consiste en querer poseer siempre lo bueno”,⁵² no bastará con tenerlo sino con conservarlo.

⁴⁹ Para este trabajo es de gran importancia destacar que el alma se considera alada en la noción platónica expuesta en los *Diálogos*.

⁵⁰ En “Fedro o del Amor” se afirma que todo hombre que desee y se apasione por la belleza recibirá el nombre de amante. *Diálogos*, p. 639.

⁵¹ En “Symposio (Banquete) o de la Erótica”, Diotima afirma que en general el amor consiste en la posesión de lo bueno por siempre, y en particular, en la producción de la belleza que conlleva inevitablemente la fecundación. *Diálogos*, pp. 374-375.

⁵² *Ibíd.*, p. 374.

Pasemos ahora al poema de Sandoval Zapata sin dejar de tomar en cuenta los acercamientos al pensamiento platónico que se ofrecieron con anterioridad.

16

“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 al breve tiempo 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 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.

El poema describe el vuelo realizado por un enamorado⁵³ que persigue al ser que ama, en este caso, la luz o lumbre. Este ser bien puede ser comparado al alma que se eleva en busca de la divinidad o de lo inmortal.⁵⁴

En el primer cuarteto aparece nuestro protagonista: el galán o “vidrio animado”, este último, metáfora que alude a la mariposa,⁵⁵ asimilada al vidrio por su delicadeza,

⁵³ En buena parte de sus poemas, Sandoval Zapata emplea diferentes metáforas para hacer alusión al enamorado, tal es el caso de seres vivos caracterizados por su corta vida como las mariposas o algunas aves.

⁵⁴ En “Fedón o del Alma” se expone que el alma se dirige hacia lo inmortal ya que participa de esa misma naturaleza. *Diálogos*, p. 404.

aunque también puede hacer referencia al movimiento ágil de las alas, que provoca que no se puedan distinguir y resulten transparentes —como el vidrio— a la vista humana. El enamorado (mariposa)⁵⁶ encuentra en el camino que lo conduce a la amada (lumbre o luz): *Vidrio animado que en la lumbre atinas*, la oscuridad que lo congela, que detiene su vida: *con la tiniebla en que tu vida yelas*. Este hecho no parece atemorizar al ave, sino todo lo contrario, la hace disfrutar del camino que la lleva a la muerte: *y al breve tiempo del morir anhelas / en la circunferencia que caminas*.

La línea circular⁵⁷ es el trayecto que recorre la mariposa mientras vive y dado que un círculo no tiene un límite preciso entre principio y fin, el galán al alcanzar el punto último llega simultáneamente al lugar de inicio: “y se entrega [el alma] con placer a la contemplación de la verdad, hasta el instante en que el movimiento circular la lleve a su punto de partida”.⁵⁸

Queda de manifiesto, entonces, que para Platón el movimiento que realiza el alma tiene una forma circular, y el poeta novohispano sigue este postulado de manera evidente.

⁵⁵ Sobre el uso de las figuras retóricas en este poema véase el análisis que ofrece Helena Beristáin en *El Barroco mexicano. Luis de Sandoval Zapata*, MARSABE, México, 2001, pp. 44-49.

⁵⁶ En el *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales* de León Deneb se dice que “La belleza de la mariposa no debe permitir el olvido de su asombroso proceso: huevo, oruga, crisálida. Precisamente este proceso ha simbolizado la vida, muerte y resurrección para el cristianismo. Frágil y delicada, con su vuelo que parece un eterno aprendizaje, la mariposa prestó sus alas a la diosa Psique; como una mariposa es el alma cuando sale del cuerpo muerto; y es el alma para los aztecas, cuyo dios del fuego lleva una mariposa hecha de piedra ígnea como la obsidiana. A la luz van ciertas mariposas nocturnas llegando incluso a quemarse como si quisieran imitar a Ícaro...”, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 148.

⁵⁷ Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* señala que la circunferencia es “Símbolo de la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular, también de la unidad interna de la materia y de la armonía universal, según los alquimistas. [...] El movimiento circunferencial, que los gnósticos convirtieron en uno de sus emblemas esenciales mediante la figura del dragón, la serpiente o el pescado que se muerde la cola, es una representación del tiempo. El Ouroboros (dragón mordiéndose la cola, en forma circular) aparece en el *Codex Marcianus* (siglo II d. de J.C.) con la leyenda *Hen to Pan* (El Uno, el Todo), lo cual explica su significación, concerniente a todo sistema cíclico (unidad, multiplicidad, retorno a la unidad; evolución, involución; nacimiento, crecimiento; decrecimiento, muerte; etc.). [...] la circunferencia en que no hay marcado ningún punto es la imagen de aquello en lo cual el principio coincide con el fin, es decir, del eterno retorno. Labor, Barcelona, 1981, pp. 131-132.

⁵⁸ El movimiento circular arrastra al alma hacia la contemplación de la belleza absoluta, de la totalidad. “Fedro o del Amor”, *Diálogos*, pp. 637-638.

Una vez ubicado el personaje en vuelo, el alma alada de la que nos habla Platón, podemos establecer una comparación entre el pensamiento sandovaliano reflejado en estos versos y la perspectiva platónica acerca del amor.

Ya se ha planteado que el amor representa un signo de privación, en este sentido el galán perseguirá la luz (amada) con el fin de saciar su carencia que puede partir de lo físico —luz— hasta llegar a lo simbólico —la luz representa la sabiduría y ésta, a su vez, lo divino—.

En el segundo cuarteto los personajes principales: “vidrio animado” y “lumbre” son llamados “nave” y “mar”, respectivamente. La embarcación⁵⁹ navega por un mar oscuro y se abren las velas que impulsan su viaje durante la noche: *En poco mar de luz ve oscuras ruinas, / nave que desplegaste vivas velas*. La nave es el pájaro que abre sus alas y emprende el vuelo al igual que el alma:

La virtud de las alas consiste en llevar lo que es pesado hacia las regiones superiores donde habita la raza de los dioses, siendo ellas participantes de lo que es divino más que todas las cosas corporales. (“Fedro o del Amor”, p.637)

La aparición de un sentimiento contrario a lo que antes se había expresado en el poema —anhelo de morir— se muestra en el tercer verso del segundo cuarteto: *la más fúnebre noche que recelas*, en el que se nos presenta una nave/ave que teme a la

⁵⁹ De la nave el *Diccionario de símbolos literarios*, de Montserrat Escartín Gual, apunta que es “Parte de la alegoría de la vida [...]. También se ha visto la muerte como un viaje marítimo en una nave cuyo mástil representa la trascendencia al Más allá. El cristianismo simbolizó con ella a la Iglesia por conducir al pueblo, [...]. También se asoció la nave con la Esperanza, ya que ésta puede moverse si soplan los vientos...”, PPU, Barcelona, 1996, pp. 211-212.

Y Juan-Eduardo Cirlot señala: “La *Odisea* no es, en el fondo, sino simplemente la epopeya mítica de la navegación, como victoria sobre los dos peligros esenciales de todo navegar, la destrucción (triumfo del océano, inconsciente) o el retroceso (regresión, estancamiento). Pero Homero sitúa el final del periplo odiseico en un sublime pero sentimental «retorno» a la esposa, al hogar, a la patria. Esta idea mítica corresponde analógicamente al misterio de la «caída» del alma en el plano material (existencia) y a la necesidad de su regreso al punto de partida (involución, evolución), misterio expuesto por el idealismo platónico y, particularmente, por Plotino”. *op. cit.*, p. 322.

oscuridad⁶⁰ y, por ello, extiende sus velas/ alas como señal de protección y como una forma para continuar con el viaje. Mientras la noche llega a su punto máximo, el transcurrir del tiempo se hace manifiesto cuando el ave percibe la luz de la luna: *la más fúnebre noche que recelas / se enciende entre la luz que avvicinas.*⁶¹

La voz del poeta, que a lo largo del soneto parecía estar conversando con el protagonista (galán, mariposa, nave) al emplear la segunda persona del singular⁶² en pasado o presente de indicativo, cambia de modo verbal al imperativo para ordenar a la mariposa que prosiga en su búsqueda, que se deje consumir por las llamas: *No retire tu espíritu cobarde / el vuelo de la luz donde te ardías, / abrásate en el riesgo que buscabas.* Esta voz externa nos recuerda las últimas palabras que Sócrates dijo antes de su muerte, por la cual no sentía ninguna aflicción:

He aquí por qué no estoy tan afligido en estos momentos, esperando que hay algo reservado para los hombres después de esta vida...

[...] un hombre que se ha consagrado toda su vida a la filosofía, debe morir con mucho valor, y con la firme esperanza de que gozará después de la muerte bienes infinitos. (“Fedón o del Alma, pp. 391-392)

Para el último cuarteto, el poeta asegura que el galán disfruta abrasarse en la lumbre: *Dichosamente entre sus lumbres arde.* La razón del goce se debe a que ha alcanzado su objetivo: ser plenamente inmortal por medio de la consumación amorosa.

Si el alma [...] se une a un ser semejante a ella, divino, inmortal, lleno de sabiduría, cerca del cual goza de la felicidad, viéndose así libre de sus

⁶⁰ La oscuridad refiere aquí al final del día como símbolo de la muerte, así como el comienzo del día, al nacimiento.

⁶¹ “Sin los sentidos, el alma se queda a oscuras y vacía, pero a ellos debe renunciar el espíritu, y a los gustos y apetitos, para ir desde la «gran tiniebla» a la luz”. Guillermo Serés, *op cit.*, p. 264.

⁶² De los diecisiete verbos que integran el soneto, sólo tres expresan un alejamiento del poeta con respecto al personaje principal al cambiar de la segunda persona del singular a la tercera. Los verbos utilizados en tercera persona del singular son: *ve*, *(se) enciende* —que no remite al enamorado, sino a la *fúnebre noche*— y *arde*. Los adjetivos posesivos también sufren una modificación a lo largo del poema: *tu vida*, *tu espíritu*, *sus lumbres*.

errores, de su ignorancia, de sus temores, de sus amores tiránicos y de todos los demás males afectos a la naturaleza humana; y puede decirse de ella como de los iniciados, que pasa verdaderamente con los dioses toda la eternidad. (“Fedón o del Alma, p. 405)

La realización del amor motiva que el alma alcance la inmortalidad, por la cual se siente atraída debido a su propia naturaleza. Aquí cabe apuntar algunas de las proposiciones platónicas que revelan la inmortalidad del alma: 1) es inmortal porque no tiene principio ni fin y se mueve por sí misma y 2) puesto que ninguna cosa puede convertirse en su contrario y el alma lleva consigo la vida —hace que el cuerpo esté vivo— es inmortal porque no consiente lo contrario a sí: la muerte.

Ahora bien, el cuerpo al consumirse consigue estar separado del alma;⁶³ y se complacerá porque al obtener su libertad podrá reunirse con lo eterno, y su naturaleza inmortal se revelará por completo: *Dichosamente entre sus lumbres arde / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas*. Si el alma no puede encontrar la verdad mientras está ligada al cuerpo, ya que éste se guía por los sentidos que engañan e inducen al error,⁶⁴ al abandonar el cuerpo logrará distinguir la belleza suprema y finalmente ser parte de ella: *te empezaste a volver en lo que amabas*.

Tal es el amor platónico: “delirio divino”, arrebató del alma, locura y suprema razón. Y el amante está, cerca del ser amado, “como en el cielo”, ya que el amor es el camino que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo.⁶⁵

⁶³ En “Fedón o del Alma” se establece que la muerte es la separación del cuerpo y el alma. *Diálogos*, p. 392.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 392.

⁶⁵ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 63.

El fin último del alma es la inmortalidad por medio de la contemplación de la belleza y la verdad, para alcanzarla es necesario morir, es así que al final del soneto el galán-mariposa sucumbe para convertirse en lo que deseaba. Esta transformación no quiere decir que el alma se transmute en algo contrario a sí sino que es atraída hacia el objeto de su amor, en el cual existe una parte de sí misma:

si alguno desea o ama a otro, jamás podría ni desearle, ni amarle, ni buscarle, si no encontrase entre él y el objeto de su amor alguna conveniencia o afinidad de alma, de carácter o de exterioridad. (“Lysis o de la Amistad”, p. 75)

2. La teoría circular del amor de Marsilio Ficino

En 1469 Marsilio Ficino (1433-1499) escribe su *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, en el cual ofrece una interpretación de la teoría del amor platónico al estudiar cada uno de los discursos que se exponen en el “Symposio” para con ello establecer un postulado propio sobre el tema amoroso.

A lo largo del texto de Ficino se especula acerca del amor: su origen, utilidad, objetivo, fin, localización, causas que lo motivan y consecuencias que produce. El filósofo italiano reaviva, así, las ideas platónicas, que además intentará sintetizar con el cristianismo.

Para empezar, Ficino sostiene que los hombres se integran de tres partes:

En nosotros, evidentemente, hay tres partes: alma, espíritu (*spiritus*) y cuerpo. El alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el (*spiritus*) intermedio, que es un cierto vapor muy tenue y transparente,

generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. (Discurso VI, capítulo VI, p. 134).⁶⁶

Al igual que Platón, Ficino señala que el alma se mueve en busca del amor, que será lo que la conduce a lo divino —lo espiritual e inmortal—. ⁶⁷ Marsilio Ficino agrega que el movimiento realizado por el alma tiene una dirección hacia el centro único de todo (a lo interior), donde se encuentra Dios, como se señala en la “Introducción” al *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*:

Todo el universo se mueve por amor, por un deseo innato de atracción, por un principio de afinidad. El mundo es una gigantesca armonía. En torno a Dios, que es el centro, se mueven los cuatro círculos: mente, alma, naturaleza, materia. «Dios es el Bien y la Belleza los cuatro círculos». (pp. XXVII-XXVIII)

En este sistema circular en el que mente, alma, naturaleza y materia giran en torno a Dios, el tránsito puede darse de un punto a otro dentro de una misma esfera o bien cambiar de una a otra. El pensamiento ficiniano propone, de este modo, una serie de cosmos que contienen al único centro que es Dios:

La casa del pensamiento humano es el alma misma. La casa del alma es el espíritu (*spiritus*). La casa del espíritu (*spiritus*) es el cuerpo. Tres son los habitantes, tres son las casas. Cada uno de éstos, abandonada su casa natural, vive en el exilio, [...]. El alma deja atrás el gobierno de su cuerpo y de su espíritu (*spiritus*) y se esfuerza por pasar al cuerpo del amado. El espíritu (*spiritus*) que es el vehículo del alma, mientras el alma se dirige apresuradamente a otra parte, vuela también a otra parte, evaporándose. (Discurso VI, capítulo IX, p. 148)

⁶⁶ Marsilio Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Tecnos, Madrid, 1989. Traducción, estudio preliminar y notas de Rocío de la Villa Ardura. De aquí en adelante sólo haré mención al número de discurso, capítulo y página de las citas tomadas de este texto.

⁶⁷ Para Ficino alcanzar la felicidad consiste en la posesión de Dios en el hombre. Discurso IV, capítulo V, p. 75.

Ya Platón plantea que el primer paso para llegar a la belleza superior se da al apreciar la hermosura corporal, la cual sólo se percibe por los sentidos: “el camino recto del amor, ya se guíe por sí mismo, ya sea guiado por otro, es comenzar por las bellezas inferiores y elevarse hasta la belleza suprema”.⁶⁸ Ficino retoma esta idea y afirma que “la hermosura del cuerpo debe ser una cierta vía por la que comencemos a ascender a una forma más alta”.⁶⁹

La lectura simultánea de *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón* y el soneto 26 de Luis de Sandoval Zapata nos permitirá ofrecer una interpretación del poema, así como visualizar en imágenes poéticas el pensamiento ficiniano.

Lo primero que debemos decir del soneto 26 es que no se trata estrictamente de un poema amoroso, sin embargo, encontramos en él un deseo o anhelo de muerte que lleva al personaje principal hacia el encuentro con la unidad.

26

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

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

Con el espejo líquido del yelo,
a lienzo blanco o cristalina alfombra,
en especies y sombras retratada;

⁶⁸ “Symposio (Banquete) o de la Erótica”, *Diálogos*, p. 377.

⁶⁹ Marsilio Ficino, *op. cit.*, Discurso VI, capítulo IX, p.149.

uno parece todo en aquel velo,
lo mismo es la hermosura que la sombra,
lo mismo es el aliento que la nada.

El primer verso comienza con un llamado a alguien en segunda persona del singular, que bien puede ser el lector o hacer referencia de manera retórica al propio poeta. Esta llamada interrogativa destaca, desde el primer instante, los rasgos de las flores⁷⁰ por las que son consideradas seres vivos de mucha delicadeza y así mismo porque representan la fugacidad de la vida (floreCIMIENTO y marchitar temprano). En primer lugar se nombra a la flor “pompa breve”, que cobrará el sentido de bomba o burbuja que al expandirse revienta o se desvanece de modo inmediato, esto para establecer una analogía con el florecer efímero. Luego se le llama “rueda”⁷¹ del mayo que nos remite a la forma en óvalo o círculo de algunas flores o pétalos, que además vinculamos con la época primaveral, y por ello “del mayo”.⁷² A su vez, la “rueda” puede ser un astro que emite luz: *esa del mayo rueda numerosa, / en cielo de verdor luz olorosa*, y, mediante un juego sinestésico, un olor. El lugar donde se encuentra la protagonista se puede determinar por el verso: *en cielo de verdor luz olorosa*, del que deducimos que la flor está plantada en un espacio amplio cubierto de pasto.

⁷⁰ “Alegoría de la primavera, de la fugacidad y la belleza. La rosa es indicativo de la brevedad de la vida [...]. En general, las flores han simbolizado lo más bello y frágil de la naturaleza”, Montserrat Escartín Gual, *op. cit.*, p. 145.

Y León Deneb dice: “Las flores son arquetipos espirituales, símbolos del alma, cuya significación está vinculada al color. También son figuras alegóricas de situaciones, sentimientos, estaciones, virtudes, artes y ciencias...”, *op. cit.*, p. 84.

⁷¹ José Pascual Buxó advierte que este concepto además de remitir al florecer puede vincularse al gran tema de la “rueda de la fortuna”: “En una primera perspectiva, la “rueda numerosa del mayo” alude a la etapa de floración (que las culturas agrícolas celebraban con “ruedas” o danzas rituales), pero oculta en esta imagen de la eclosión de la vida (*latet anguis in herba*) subyace la noción de nuestro adverso destino. La “rueda”, símbolo de la humana fortuna, obscurece premonitoriamente la imagen del mayo radiante y florido [...]”. *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (Siglos XVI y XVII)*, UNAM, México, 1975, p. 71.

⁷² En España se acostumbra celebrar la llegada de la primavera con la Fiesta de la maya, que se lleva a cabo el 2 de mayo y en la cual se montan altares de flores.

“Breve”, “mayo” y “luz” nos dan la pauta para entender que la flor se marchita una vez que no sea primavera o no haya sol, que fenecerá cuando haya experimentado el máximo esplendor. El riesgo, aquí, será el vivir o florecer y por ello la flor al abrir sus pétalos acaricia en verdad la muerte: *Pues tantos riesgos cuantas puntas mueve*.

En el segundo cuarteto podemos identificar que es una flor blanca⁷³ de la que se habla: “vegetal blanco”, que se transformará en un “pájaro de nieve”.⁷⁴ La nieve, por analogía al color blanco o por representar al mismo tiempo la propiedad del elemento para transformarse con el cambio de temperatura de agua en hielo o en vapor. Establecido el personaje principal, se describe el viaje de éste hacia un monumento, hacia algo que desea: *por la región del aire luminosa, / corriendo al monumento presurosa*. Cuando el ave/flor ha alcanzado el objeto de deseo bebe-inhala el ámbar o perfume que ella misma emite: *sus exhalados ámbar se bebe*. Se entenderá que el ave encuentra lo anhelado en el “monumento” o sepultura; ese deseo por morir que la conduce a lo divino se debe a que en ella misma existe algo del otro, lo que nos recuerda la idea platónica que señala que el alma siente una atracción hacia lo divino porque en éste encuentra una parte de sí misma.

El primer terceto nos presenta al ave mientras observa el reflejo de una imagen en un estanque o río que se ha deshielado: *Con el espejo líquido del yelo*. El ave percibe la belleza anhelada a través de una cortinilla o velo “lienzo blanco”, “cristalina alfombra”, sin embargo, la imagen que observa (a la manera narcisista) no es más que

⁷³ Rocío Olivares Zorrilla manifiesta que la flor blanca de la que parece hablarse en el soneto es la azucena. La investigadora compara la imagen de Sandoval con una que Jacinto Polo presenta en un poema, en el que una azucena se refleja en un cristal. “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco” en *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, pp. 91-92.

⁷⁴ De la significación del pájaro, Juan-Eduardo Cirlot dice: “Todo ser alado es un símbolo de espiritualización, ya para los egipcios. La tradición hindú dice que los pájaros representan los estados superiores del ser. [...]. En los cuentos de hadas se encuentran muchos pájaros que hablan y cantan, simbolizando los anhelos amorosos, igual que las flechas y los viente-cillos. También pueden ser los pájaros amantes metamorfoseados. [...]. En alquimia, los pájaros son las fuerzas en actividad. Su posición determina su sentido. Elevándose hacia el cielo expresan la volatilización, la sublimación; descendiendo, la precipitación y condensación”. *op. cit.*, pp. 351-352.

un reflejo de sí misma:⁷⁵ *Con el espejo líquido del yelo, / a lienzo blanco o cristalina alfombra, / en especies y sombras retratada.*⁷⁶

Para el último terceto, el reconocimiento de verse reflejado puede simbolizar una identificación con “lo otro” o la unión con la totalidad y se manifiesta del siguiente modo en el poema: *uno parece todo en aquel velo*, verso en el que ya no sólo se remite al ave-flor en particular sino al “uno”, que también puede nombrar al alma humana. El alma, una vez que ha alcanzado su objetivo al retornar a Dios, pasará a formar parte de la unidad divina:

después que el alma se ha hecho una, digo, unidad que hay en la naturaleza misma y esencia del alma, sólo queda que se reduzca a aquel Uno que está sobre la esencia, esto es, Dios. (Discurso VII, capítulo, XIV, p. 223)

En esta unidad todo se encuentra reunido, todo se confunde: *lo mismo es la hermosura que la sombra, / lo mismo es el aliento que la nada.*

Señalaremos ahora cómo es que el pensamiento ficiniano, que propone la existencia de cuatro círculos —mente o pensamiento humano, alma, naturaleza o espíritu, cuerpo o materia— que giran alrededor de Dios, se ve reflejado en el soneto. Para ello se considerará cada una de las estrofas como un salto paulatino que realiza el ave de esfera a esfera hasta llegar al centro (Dios).

En el primer cuarteto es clara la referencia física de la flor, que en este caso representa la materia o el cuerpo; en el segundo el vuelo de la flor, ahora ave, señala la

⁷⁵ Este terceto nos recuerda a la figura mitológica de Narciso, quien se enamora de sí mismo al observar su imagen en un manantial y al morir su cuerpo se transforma en la flor que toma su nombre. Por lo antes dicho podemos interpretar que el “vegetal blanco” del que habla Sandoval Zapata resulte ser un narciso.

⁷⁶ Recordemos el simbolismo del espejo, del cual habla Montserrat Escartín Gual: “Elemento de autocontemplación relacionado con el mito de Narciso. Séneca decía que fue inventado para que cada uno se conociese a sí mismo, [...]”. *op. cit.*, p. 135. En su *Diccionario de símbolos*, J.C. Cooper da la siguiente significación: “Verdad; autoconocimiento; sabiduría; mente; el alma o “espejo del universo”; el reflejo de la inteligencia divina y sobrenatural; la superficie brillante y clara de la verdad divina; inteligencia suprema reflejada en el sol, la luna y las estrellas. El reflejo del espejo representa el mundo manifiesto y temporal, así como el autoconocimiento del hombre.”, Gustavo Gili, Barcelona, p. 2002. p. 74.

elevación del alma, que no podría estar unida al cuerpo si no fuera por el espíritu que trabaja como intermediario y que se describe como un vapor tenue y transparente, será el ámbar exhalado por el ave. La imagen reflejada del primer terceto nos descubre el círculo en el que se encuentra el alma, y tenemos la representación de la mente o pensamiento humano cuando el alma se ha reconocido en la unidad. El último terceto simboliza el punto máximo, el centro⁷⁷ al que se ha llegado y en donde el alma se fusiona o funde con Dios.

3. *La teoría del ascenso a lo divino de León Hebreo*

En sus diálogos, León Hebreo⁷⁸ habla sobre la esencia y finalidad del amor, el retorno a la divinidad, la inmortalidad y el ascenso de lo corporal a lo espiritual.

Marcelino Menéndez Pelayo asegura en el prólogo de los *Diálogos de amor* que: “Si Ficino y los suyos eran cristianos platonizantes, León Hebreo (nuevo Filón), era un judío que *platonizaba*”.⁷⁹ Así, Hebreo presenta una interpretación propia sobre la teoría del amor platónico en la que recupera, por un lado, la idea que señala que es en los sentidos donde se origina el conocimiento; y por el otro, el pensamiento que destaca el camino que debe recorrer el alma; de las bellezas inferiores a la belleza suprema.

⁷⁷ Este punto interno hacia el que se dirige el alma también puede remitir al sistema en el cual los planetas giran alrededor del sol: “El universo de Tolomeo, con la Tierra como eje central del cosmos, estaba cediendo su lugar, acaso imperceptible y precariamente, como le constó a Galileo, al universo de Copérnico, en que la Tierra es sólo un planeta en la periferia de un inmenso sistema solar. [...]. Ya en la primera mitad del siglo XVII estaba confirmada la Teoría heliocéntrica de Copérnico (1543)”. Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, FCE, México, 2004, pp. 44-45.

⁷⁸ Hebreo (1460?-1521) fue un filósofo neoplatónico judaico-hispano nacido en Lisboa. La primera edición italiana de sus diálogos aparece en 1535, el Inca Garcilaso de la Vega los traduce al español para 1590.

⁷⁹ León Hebreo, *Diálogos de amor*, Porrúa, México, 1985, p. IX. Más adelante Menéndez Pelayo destaca de Hebreo su “afán de conciliar a Aristóteles con Platón, y a uno y a otro con Moisés, y los mitos neoplatónicos con la Kábala”. p. XVII. Todas las referencias al texto de Hebreo serán tomadas de la misma edición.

En Platón habíamos anotado que el fin último del alma es la unión, o particularmente, la reintegración con lo divino; lo que significará alcanzar la inmortalidad y con ello, la felicidad. De esto León Hebreo comenta:

De tal manera que él [el entendimiento divino] es la causa que las produce [las cosas que son], la mente que las gobierna y la forma que las informa, y para el fin a que las endereza son hechas, de Él vienen y a Él últimamente se vuelven como a último y verdadero fin y común felicidad. [...] nuestra felicidad consiste en el conocimiento y visión divina, en la cual se ven todas las cosas perfectísimamente. (pp. 41-42)

Otra de las ideas que Hebreo rescata del pensamiento platónico tiene que ver con la causa del deseo en el hombre.⁸⁰ El neoplatónico señala, al igual que el griego, que se desea lo que no se tiene o lo que se posee de manera parcial:

Esta falta no es privación absoluta, porque quien conoce y desea lo que le falta no está del todo privado de aquello; porque el conocimiento es un ser potencial de lo que falta, y así lo es el amor y el deseo. (p. 194)

El hombre anhela algo justo porque en su interior existe un atisbo de ello y por esto León Hebreo aludirá a “la conformidad de la naturaleza”.⁸¹

Ya Platón, en sus *Diálogos*, habla del camino que debe seguir el hombre para alcanzar la belleza suprema y señala la vista como un sentido primordial en el que la percepción de lo bello tiene su origen: “en el momento en que ha recibido [el hombre] por los ojos la emanación de la belleza, siente este dulce calor que nutre las alas del alma”.⁸² Al igual que el filósofo griego, León Hebreo otorga un lugar fundamental al sentido de la vista y destaca que no puede haber nada en el entendimiento si antes no ha

⁸⁰ Según León Hebreo para que una cosa pueda ser deseable deben precederle tres rasgos: el ser, la verdad y que sea buena. *op. cit.*, p. 20.

⁸¹ Para Hebreo existen dos causas únicas de amor en los hombres: la conformidad de la naturaleza y complejión de un hombre con otro y la virtud moral e intelectual. *op. cit.*, p. 56.

⁸² “Fedro o del Amor”, *Diálogos*, p. 640.

sido percibido por los sentidos: “hay muchas cosas en el mundo que no las podemos ver ni sentir y, por tanto, no las podemos entender, que, como dice el filósofo, ninguna cosa hay en el entendimiento que primero no haya sido en el sentido”.⁸³

Para León Hebreo el conocimiento parte, entonces, de los órganos sensoriales:

De manera que nuestra ánima se mueve por la gracia y hermosura, que entra espiritualmente por la vista, por el oído, por el conocimiento, por la razón y por la mente; porque en los objetos de éstos, por la espiritualidad de ellos, se halla gracia, que deleita y mueve el ánima a amar. (p. 164)

El ibérico dividirá los sentidos en espirituales y materiales.

lo que deleita solamente a los sentidos exteriores, y aun a los materiales, como es al gusto y al tacto, causa hartura y fastidio; pero lo que deleita a los otros sentidos, como el ver, oír y oler, no les tira así a hartura y fastidio. (p. 45)

De tal forma que los sentidos se conciben como una herramienta para ascender del mundo corpóreo al espiritual. En este camino de ascensión se conocerá por medio de las hermosuras “inferiores sensibles las hermosuras superiores intelectuales”.⁸⁴

Este recorrido hacia la belleza suprema se realiza, en un primer momento, con ayuda de los sentidos para que, posteriormente, sea el entendimiento el que conduzca al alma en su ascenso o regreso a lo divino; que para ser alcanzado se ha de renunciar al cuerpo y por consiguiente a los órganos sensoriales: “ella [el ánima] goza rectamente del amor divino y arriba a unirse con el sumo Dios después del apartamiento del cuerpo, y ésta es su última felicidad”.⁸⁵

⁸³ León Hebreo, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 237.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

Después de esta breve síntesis del pensamiento expresado por León Hebreo en sus *Diálogos de amor*, demos pie a una comparación entre su teoría y el soneto 10 de Luis de Sandoval Zapata, titulado “A una garza remontada”.

Tú que rompiste esa ciudad del viento
trepando 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.

Desde el título, Sandoval Zapata señala que la protagonista del poema vuela en dirección ascendente. El adjetivo “remontada” nos informará que el ave se encuentra revoloteando por las alturas.

Al comenzar a estudiar el soneto 10 nos damos cuenta de que el autor emplea la segunda persona del singular —tú— para referirse a la garza.⁸⁶ En este acercamiento inicial, el poeta no describe al ave sino que habla con ella: *Tú que rompiste esa ciudad del viento*.

⁸⁶ “La garza, estática, hierática, simboliza la contemplación, al tiempo que es buen augurio de longevidad”, León Deneb, *op. cit.*, p. 132.

Todo el primer cuarteto explica que la garza ha emprendido el vuelo a causa del enamoramiento que experimenta: *trepando al sol, alcázares de nieve; / que por enamorada, si por breve, / ya fuiste girasol, ya pensamiento*. Esta ave, que vuela atraída por la luz del sol, actúa de la misma manera que un enamorado que piensa constantemente en su amada y por ello se dice que también ha sido “pensamiento”. Al romper la “ciudad del viento” y atravesar castillos de nieve, la garza alcanza su objetivo recorriendo un camino ascendente —de lo terrenal y cambiante, como el viento y la nieve; a lo divino y eterno, representado por el sol— como el que describe Hebreo:

Así que fácilmente podremos subir del conocimiento de las hermosuras corpóreas al conocimiento de la hermosura del ánimo del mundo, y de ella, mediante nuestra pura mente intelectual, al de la suma hermosura del primer entendimiento divino, como del conocimiento de las imágenes al conocimiento de los ejemplares, cuyas imágenes son. (p. 234)

En el siguiente cuarteto ya no se emplea la segunda persona del singular —que cambia por la tercera— para referir a la garza; además la voz poética no habla directamente del ave, sino de su ambición por alcanzar el sol y, al mismo tiempo, la muerte: *Ya tu ambición al párpado sediento / paciendo en tanto espíritu no muere, / y cuando en golfo imperceptible bebe / le paga en parasismos el aliento*. El sol será llamado ahora “párpado”, éste transfiere su relación con el sentido de la vista al astro solar y lo hace “ojo del cielo”.⁸⁷

El “golfo imperceptible” del que se habla se puede entender como el espacio o viento por el que vuela el ser alado y también como el aire que respira (“bebe”). El nuevo campo semántico aludido (el del agua: “sediento”, “golfo”, “bebe”), que designa

⁸⁷ En distintas culturas, el sol suele considerarse como el ojo de la divinidad o del dios supremo. Juan-Eduardo Cirlot. *op. cit.*, pp. 416-418.

de manera metafórica al aire, sirve para conectar con la imagen náutica que aparece en la siguiente estrofa: la simbólica llegada del día después de una navegación tormentosa.

En este poema Sandoval Zapata, mediante un juego sinestésico, hace referencia al sentido del gusto (“sediento” y “bebe”) para señalar que las sensaciones⁸⁸ captadas por éste conducen y orientan al personaje en el camino del amor.⁸⁹ Aquí encontramos una diferencia sustancial entre el poeta y los comentaristas de Platón —Marsilio Ficino y León Hebreo—, quienes afirman que el sentido del gusto es una potencia material y no espiritual, como se observa en las siguientes líneas de Ficino:

de las seis potencias del alma, tres pertenecen más bien al cuerpo y a la materia: el tacto, el gusto y el olfato, y las otras tres pertenecen al espíritu (*spiritus*): la razón, la vista y el oído. (Discurso V, capítulo II, p. 89)

Anteriormente habíamos citado que Hebreo llega a afirmar que gracias a la vista y al oído “se halla gracia, que deleita y mueve el ánima a amar” y que el gusto y el tacto causan fastidio. Y aunque el gusto sea considerado tanto por Ficino como por León Hebreo un sentido material que no proporciona ningún deleite, en algunos de los poemas de Sandoval se menciona que es a través de este sentido⁹⁰ que el ave goza su expiración, como en el soneto 15: *sólo porque no supo en esa fragua / que tan dichosa muerte se bebía.*

Para las estrofas siguientes nos percatamos que la protagonista experimenta diferentes procesos de transformación: de garza pasa a girasol y de éste a pensamiento,

⁸⁸ En el soneto 26 también se hace referencia a los sentidos. Los vocablos relativos a la vista y el gusto en este poema son: “ves”, “luminosa”, “bebe”, “espejo”, “retratada”.

⁸⁹ Enrique Serna señala que: “Sandoval Zapata [...] incluso insinúa que la satisfacción de los sentidos es el verdadero camino de salvación”. *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985, pp. 39-40.

⁹⁰ Para Aristóteles el sentido más importante es el tacto ya que sin él “no es posible que haya otro sentido” además es “la actividad sensitiva más primitiva que se da en todos los animales”. La relevancia del tacto radica en que produce la sensación por sí mismo al entrar en contacto con los objetos, y no percibe a través de otro cuerpo como en el caso de los demás sentidos. Por otro lado, el filósofo manifiesta que el gusto es necesariamente una clase de tacto por ser el sentido de lo que es tangible y nutritivo. *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2000, pp. 165-167.

a estrella y a nave: *En dos alas espíritu embarcado*. La embarcación-ave atraviesa “tan grande abismo” y la “erizada espuma” del mar por llegar al sol: *si por ardiente de tan grande abismo / voló planeta de erizada espuma*. El astro mayor representa para el filósofo ibérico un “simulacro del entendimiento divino”,⁹¹ al cual todas las almas quieren unirse para alcanzar la hermosura suprema: “en el mundo corpóreo la del sol es la suma hermosura, que a todo el universo hace hermoso y resplandeciente”.⁹²

La metamorfosis de la que hablábamos unas líneas atrás será causada por el amor: *que por enamorada, si por breve, / ya fuiste girasol, ya pensamiento*. El sentimiento amoroso provocará que el ser alado posea una existencia corporal efímera, pero al mismo tiempo, una vida espiritual imperecedera: *paciendo en tanto espíritu no muere*.

Observamos que en la primera parte del poema el ave se convierte en un ser o concepto cada vez más vulnerable, como si existiera una especie de jerarquía de sensibilidad y fortaleza entre ellos. De garza se transforma en girasol, y de éste en pensamiento; se pasará de un ser concreto a otro también concreto, pero más delicado, y del concreto “sensible” a un concepto que sólo existe en la mente. A partir del segundo cuarteto volvemos a encontrar a la garza que se transforma en una nave y por último en un astro. Esta transición final se da de un ser vivo a un objeto, y del objeto a un cuerpo celeste, y sucederá lo contrario a la primera parte, puesto que en esta última de tener un ser mortal se pasa a uno permanente, como es el caso de las estrellas.

El último terceto es una exhortación al ave para convencerla de que no vuelva a lo terreno y que permanezca elevada: *no descienda tu espíritu elevado, / pase a constelación tu parasismo, / quédate estrella, ya no bajas pluma*.

⁹¹ León Hebreo, *op. cit.*, p. 132.

⁹² *Ibidem.*, p. 136.

Para finalizar, es oportuno que señalemos que cada una de las estrofas parece remitir a un elemento: la primera, al aire (viento, espacio por el que vuela la garza); la segunda, al agua (aunque el golfo del que bebe el ave es una metáfora del aire que respira); la tercera, al fuego (representado por el sol hacia el que se dirige el vuelo); y la cuarta, a la tierra (a la que el ave alguna vez perteneció y a la cual se pide no regresar).

4. *Elogio a la inmortalidad del alma*

Terminada nuestra comparación podemos decir que los tres poemas seleccionados de Luis de Sandoval Zapata comparten ciertas ideas con los postulados platónicos acerca del amor.

En el soneto 16 se observa a una mariposa que vuela hacia un objeto luminoso, en el cual se abrasa al final. Esta luz o lumbre simboliza lo divino, que atrae hacia sí las almas ya que en ellas reside parte de él. Para Platón el amor es una señal de privación no absoluta y, en este caso, la mariposa deseará alcanzar la eternidad imperante en lo divino. Al final del soneto, Sandoval expresa la dicha de la mariposa cuando ya forma parte del ser al que rinde su amor: *Dichosamente entre sus lumbres arde, / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas*. La única manera de que la mariposa llegue a su objetivo será abandonar la vida y “comenzar a morir”.

Marsilio Ficino dice que el alma se mueve en busca del amor⁹³ y que éste nos conduce a lo divino, al centro único de todo. El movimiento descrito en el soneto 26 realizado por una flor, transformada en pájaro, parte del principio de unión con el centro de todo, que apunta el filósofo italiano. Tenemos el cuerpo o materia que representa el detalle físico de la flor y el ave. El segundo círculo (el espíritu) es el

⁹³ Recordemos el fragmento donde Ficino establece el camino que emprende el alma en busca del amor: “La casa del pensamiento humano es el alma misma. La casa del alma es el espíritu (*spiritus*). [...] El alma deja atrás el gobierno de su cuerpo y de su espíritu (*spiritus*) y se esfuerza por pasar al cuerpo del amado. El espíritu (*spiritus*) que es el vehículo del alma, mientras el alma se dirige apresuradamente a otra parte, vuela también a otra parte, evaporándose”. (Discurso VI, capítulo IX, p. 148).

ámbar que exhala el pájaro y su alma (tercer círculo) se descubre en la imagen retratada en el estanque de hielo. El pensamiento humano o cuarta esfera es simbolizado por el reconocimiento que experimenta el alma cuando ha alcanzado la unidad buscada.

La teoría de León Hebreo destaca la ascensión que parte de lo corporal a lo divino⁹⁴ y en el soneto 10 de Sandoval tenemos a un ave que traspasa por amor diferentes puntos al elevarse y atravesar la distancia existente entre la “ciudad del viento” y el sol.

El ascenso al que apela Hebreo comienza por los sentidos, de igual modo que en Platón y Ficino, y en este poema la vista y el gusto sirven de herramientas para poder retornar a la divinidad. Presumimos que el alma (de la garza) ha llegado al entendimiento divino porque se le exhorta a no bajar y a permanecer elevada en forma de un cuerpo celeste y por ende imperecedero.

Finalmente, podemos concluir que en los tres sonetos existe una elevación o vuelo del ave que la conduce al ser amado, y que una vez que se ha consumado el sentimiento amoroso, el ser alado —el alma— muere al mismo tiempo que alcanza la unión con lo inmortal y eterno. Es así que Luis de Sandoval Zapata nos transmite su creencia en la inmortalidad del alma y muestra al amor y su ulterior muerte como un camino inevitable para llegar a ella.

⁹⁴ Veáse *supra*, parte textual correspondiente a la nota 83.

En este capítulo se pretende comparar las metáforas con las que nombra Sandoval Zapata al enamorado y a su objeto de amor con algunas imágenes de autores representativos en la tradición de la poesía amorosa como Petrarca, Fernando de Herrera, Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y el Conde de Villamediana.

1. El amante como mariposa

Una de las imágenes que se presenta en los sonetos de Luis de Sandoval Zapata para referir al amante es la de la mariposa,⁹⁵ dicha metáfora no es algo nuevo o una invención del Barroco ya que los griegos empleaban la imagen de la mariposa que era atraída por una llama para asociarla con el movimiento del alma:

La pervivencia del motivo de la atracción que siente la mariposa por la llama en el arte y las letras de Europa desde la antigüedad griega, ha de relacionarse con el carácter paradójico del fenómeno a que se refiere. He aquí una criatura que, a diferencia de todas las demás, no procura perdurar en la vida, sino que busca la propia destrucción. El fenómeno se presta a un simbolismo elemental, anterior al cultivo artístico. En varias lenguas, un metaforismo espontáneo designa con un mismo nombre la mariposa y el alma. Explica este enlace una asociación natural entre la mariposa que se deshace de la crisálida y el alma que se despoja de su envoltura material, asociación capaz de dotar el motivo de toda una gama de resonancias espirituales.⁹⁶

⁹⁵ En los sonetos 3, 15 y 16.

⁹⁶ Allan S. Trueblood, "La mariposa y la llama. Motivo poético del siglo de oro" en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas 2*, Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez y Noël Salomon (dirs.), Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, Francia, 1977, p. 829.

En su estudio sobre las imágenes petrarquistas en la lírica renacentista, María Pilar Manero Sorolla clasifica el tópico de la mariposa en el grupo de las imágenes del mundo animal y señala lo siguiente:

Frente a la multiplicidad de términos reales que podía presentar la imagen del *ave fénix* en la poesía de Petrarca y de los petrarquistas, la de la *mariposa*, figura conformable dentro de la imaginería del *fuego* y de la *luz* —como el *águila* y el propio *fénix*, a los que tiende— designará siempre al amante revoloteando en pos de la amada. Su primera presencia en el *Canzoniere* petrarquesco [...] marcará la identificación, que luego ha de ser constante, de la *mariposa* y el poeta o el alma del poeta enamorado.⁹⁷

Manero Sorolla apunta, además, antecedentes trovadorescos y sicilianos del uso de la imagen y destaca su presencia en poemas de Bembo, Luigi Tansillo y Torquato Tasso. Del mismo modo, capta el tópico en la lírica española en la que “la mariposa aparecerá en contextos parecidos con atribuciones idénticas: volando hacia la *luz* o el *fuego* en el que vivifica o muere y designando, indefectiblemente, al amante o a la amada”.⁹⁸ En este apartado relucen los nombres de Gutierre de Cetina, Francisco de Figueroa y Fernando de Herrera.

Las interpretaciones del motivo muestran una variación según Allan S. Trueblood; por un lado, la mariposa que moría quemada era un “emblema de amor según la razón y, por consiguiente, la autoinmolación del insecto simbolizaba la regeneración del alma” y, por el otro, la mariposa representaba el alma que se “sumergía en la carnalidad” o pura pasión sensual.⁹⁹

⁹⁷ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 313.

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 316.

⁹⁹ Allan S. Trueblood, *op. cit.*, p. 830.

1.1. La mariposa como protagonista en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata

En los poemas de Sandoval encontramos la imagen o la mención de la mariposa en los sonetos 3, 15 y 16. Para poder comparar las similitudes o diferencias del papel interpretado por la mariposa en los sonetos del autor que estudiamos y los poemas seleccionados de Petrarca, Herrera, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y el Conde de Villamediana, me permito primeramente ofrecer un pequeño análisis sobre los sonetos del poeta novohispano.

Empezaremos por el número 3 titulado “Al mismo”,¹⁰⁰ es decir, a “Un velón que era candil y reloj”. El soneto no es estrictamente amoroso, sin embargo, la protagonista presenta un deseo constante por morir. Este anhelo podría compararse al experimentado por un enamorado al que no le importa hallar la muerte en su búsqueda del amor.

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

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

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

¹⁰⁰ Este título alude al del primero de los veintinueve sonetos de Luis de Sandoval, llamado “Un velón que era candil y reloj” así como también al del segundo “Al mismo asunto”. Sobre la relación entre estos tres poemas se recomienda el estudio “Emblema Triplex. El texto dentro del texto en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata” de Miguel Ángel de la Calleja, *Literatura y emblemática: Estudios sobre textos y personajes novohispanos*, Ma. Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz (eds.), Universidad de Zacatecas, México, 2004, pp. 97-107.

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

En el primer verso se nos plantea una paradoja en la que tiene cabida un ave en movimiento que aparenta no estarlo: *Inmóvil luce cuando alada vuela*. Para el segundo verso: *en plumas de esplendor ave callada* se presenta por medio de una sinestesia el contraste que hay entre el color y el silencio, donde el “esplendor” de las plumas denota el colorido vivo del ave, mientras su mudez designa lo contrario. En los versos siguientes aparece una segunda paradoja en la que se contraponen el agua y el fuego: *esa antorcha que, líquida y dorada, / bebe humor blanco, líquida avezuela*. Destacamos, así, las características del ave: inmóvil, callada y líquida.¹⁰¹ Aunque habría que agregar lo que Miguel Ángel de la Calleja señala en el texto citado anteriormente, y es que la mariposa que describe Sandoval puede ser una pieza metálica del velón: “Ahora podemos conformar la figura del velón: un vaso de aceite y agua, donde flota un disco metálico (mariposa) que al ser encendida la mecha ilumina al metal, al agua y al aceite, y todos juntos reflejan diferentes colores (“plumas de esplendor”).¹⁰²

Para el segundo cuarteto se manifiesta que el ave o antorcha *Cuanto más vive, más morir anhela*, de manera que nuestra protagonista disfruta de la vida sin importarle que tenga que morir.¹⁰³ La llama al estar encendida se consumirá¹⁰⁴ poco a poco: *mariposa en pavesas abrasada*, y apelará a su inevitable final: *va invocando con cada llamarada / a la tiniebla que sus luces hiela*. Se clama por la oscuridad como si en ella

¹⁰¹ En el soneto, Sandoval emplea la figura retórica de la hipálage para atribuir algunas características de la mariposa a la antorcha, y viceversa.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 106.

¹⁰³ Arnulfo Herrera dice del poema: “El fototropismo que padece la escarmentada mariposa es un acto de conciencia, de humanidad que acepta su naturaleza efímera y vive y muere de conformidad con ella”. *op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁴ Ma. Pilar Manero Sorrolla explica que la llama es una “Variante de la imagen del *fuego* dentro de la misma línea de isotopías [...]. En el *Canzoniere* petrarquesco la imagen de la *llama* como en gran medida sucedía también con la del *fuego*, afecta preponderantemente al poeta amante, designándole a él, a su amor o a otros aspectos particulares de su persona o de sus sentimientos como término real. *op. cit.*, p. 579.

se detuviera el tiempo del mismo modo que si se le invocara para que termine con la vida —por la identificación de la noche y la oscuridad con la muerte; así como el amanecer y la luz se equiparan con el nacimiento—.

De la descripción del avezuela y su actuar se pasa en el primer terceto a ordenar a la mariposa-antorcha que se mantenga encendida o en movimiento pues en cualquier instante su vida concluirá: *Alumbra en esa mano, mariposa, / las horas de tus números inciertas*. Se insta¹⁰⁵ al ave a que cambie su “luz” por “cenizas”: *cambia la luz en pálidas cenizas*, que deje la luz de la vida y que acepte las “pálidas cenizas” como símbolo de la muerte¹⁰⁶ y al mismo tiempo de la regeneración, ya que este elemento nos remite al mito del Fénix,¹⁰⁷ el cual una vez que se consume, renace de sus propias cenizas.

En el último terceto la conclusión del poeta sobre la vida es explícita: apenas se empieza cuando se alcanza el final: *Juzgo es la vida llama numerosa; / te empiezas a abrasar cuando despiertas, / te acabas de abrasar cuando agonizas*. La antorcha que da vida es la misma que consume y da la muerte y por ello es “numerosa”.¹⁰⁸ La vida y la muerte se constituyen como dos opuestos y, sin embargo, a su vez se identifican.

Ahora pasemos al soneto 15.

“Daba Lísida de beber a un pájaro”

A chupar un coral vivo se atreve
un pajarillo, cándido rocío;

¹⁰⁵ A pesar de que el modo verbal en *cambia la luz en pálidas cenizas* pueda funcionar también como presente de indicativo, prefiero respetar el modo del primer verso del terceto (*Alumbra en esa mano, mariposa,*) y tomar el “cambia la luz” como un imperativo u orden.

¹⁰⁶ Montserrat Escartín Gual señala que la ceniza “Se asocia con la muerte, la disolución de los cuerpos y la fugacidad de la vida. [...] Debido a su relación con el fuego y la destrucción, se utilizó en la tópica amorosa como metáfora del daño y dolor del amante...”. *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁷ “Ave mitológica que representa la inmortalidad y el triunfo de la vida sobre la muerte al renacer de sus propias cenizas. El cristianismo vio en ella la muerte y Resurrección de Cristo...”. *Ibid.*, p. 143.

¹⁰⁸ León Hebreo afirma que el alma “es número que mueve a sí mismo. Quiere decir que no es uniforme naturaleza, como el puro entendimiento; antes es de número de naturalezas. No es corporal ni espiritual, y se mueve de la una en la otra continuamente”. *op. cit.*, p. 132.

hoy entre brindis del hechizo frío
en contactos de yelo fuego bebe.

Deja esos Etnas de volcán de nieve,
vuela a beber carámbanos al río
que será tu sediento desvarío
con llama blanca, mariposa breve.

Líquidas brasas, fuego cristalino,
inundad ese pájaro con agua,
en éxtasis fogosa, hoguera fría.

Infeliz en favor tan peregrino,
sólo porque no supo en esa fragua
que tan dichosa muerte se bebía.

En este soneto se destaca la osadía de un ave, que bien puede ser un amante, por ir detrás de lo que pudiera ser riesgoso: *A chupar un coral vivo se atreve*. El riesgo se desprende de que sea un “coral vivo”¹⁰⁹ lo que persiga el inocente pájaro. Aquí cabría apuntar que los tentáculos del coral pueden remitir a los dedos de la mano de Lísida. Más adelante, el protagonista del poema experimentará un engaño de los sentidos al percibir algo muy caliente como si estuviera templado o frío: *hoy entre brindis del hechizo frío / en contactos de yelo fuego bebe*. El “coral” que se presentó en un primer momento como “cándido rocío” es ahora caliente como el “fuego”, y el rasgo que asocia al coral con el fuego es el color rojo. En la mano de la amada o coral se percibe tanto lo frío como lo caliente, y ya sea uno u otro, ambos arrastran al ave a morir.

Para el segundo cuarteto se trata de convencer al ave-amante de que no vuele sobre lugares (dedos y mano de Lísida) que proporcionan una aparente frescura: *Deja esos Etnas de volcán de nieve*, sino que se dirija a donde sí podrá calmar su sed y calor;

¹⁰⁹ Dado que existen corales vivos o fósiles, el rasgo de “vivo” obliga a pensar en un coral que puede mover sus tentáculos y con ello atrapar a sus víctimas. Sobre el coral Escartín Gual dice: “Por su tonalidad roja, se emparenta con la sangre de la Medusa Gorgona...”. *op. cit.*, p. 105.

vuela a beber carámbanos al río, ya que si toma de la mano encontrará la muerte: *que será tu sediento desvarío / con llama blanca, mariposa breve*. Los dedos, que en un primer momento brindan “cándido rocío”, posteriormente otorgan un calor abrasador — llama— que el ave no percibe como tal porque al mismo tiempo es consumida.

La forma de la “llama” y de los tentáculos del “coral” se asemeja. Ambos elementos de estructura alargada guardan un parecido con los carámbanos, así, los objetos que cautivan al ser que vuela coinciden en presentar un aspecto puntiagudo.

La voz poética cambiará de destinatario en el primer terceto, ya no es el ave a la que se dirige la orden sino al objeto (coral-mano-fuego) que la atrae y envuelve: *Líquidas brasas, fuego cristalino, / inundad ese pájaro con agua, / en éxtasis fogosa, hoguera fría*. El ave-amante fenecerá en el fuego de la hoguera (en el fuego del amor) que se presenta como un “hechizo frío” o un “volcán de nieve”.

Para concluir, en el último terceto se señala que el ave-mariposa, confundida, alcanza la muerte: *Infeliz en favor tan peregrino*. Es infeliz porque perturbada por el engaño, que no le permite distinguir entre lo frío y lo caliente, desconoce que ha dado el paso hacia la dicha que se encuentra en la muerte: *sólo porque no supo en esa fragua / que tan dichosa muerte se bebía*.

A lo largo de este soneto presenciamos múltiples transformaciones: el elemento que “extermina” pasa de ser un coral a un volcán de nieve o una fatídica hoguera. El ser fulminado primero es un pájaro que deviene en mariposa, que aunque no se diga de modo explícito remite al hombre. Sobre la metamorfosis en la poesía de Sandoval, José Pascual Buxó dice: “Ese ‘espíritu’ eterno que se asienta de modo pasajero, y sin embargo renovado, en cada objeto material, soporta y sobrevive [...] a las repetidas trasmutaciones de las formas naturales”.¹¹⁰

¹¹⁰ “Luis de Sandoval Zapata: La poética del fuego y las cenizas” en *Luis de Sandoval Zapata: Obras*, FCE, México, 2005, p. 35.

Ya tuvimos oportunidad de analizar previamente el soneto 16 “Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa”, y dijimos que consiste en la descripción de un enamorado —mariposa— que persigue al ser que ama —lumbre—, que puede interpretarse como el viaje que realiza el alma en búsqueda de la divinidad.¹¹¹ En el poema existe un anhelo de morir que se transforma, por momentos, en una especie de temor que al final se resuelve en el disfrute de la muerte.

Tenemos entonces que en los tres poemas el protagonista es un ave o mariposa que puede remitir al enamorado o al alma que se encuentra en busca de su ser amado. Tanto el soneto 3 (en éste la llama-mariposa consume o bebe de la cera o “humor blanco” para poder estar encendida) como el 15 coinciden en que el ser alado se encuentra sediento o necesitado de determinada sustancia, y el deseo de saciarse hará que sucumba. La voz poética ordena a la mariposa en el soneto 16 que se deje consumir y disfrute, mientras que en los sonetos 3 y 15 la opinión de la voz externa oscila entre recomendar el cuidado de la vida y dejarse llevar por la dicha que produce la muerte.

La vida misma y la búsqueda o el camino hacia el amor conducirá inevitablemente en los tres poemas a la muerte, pero siempre entendida ésta como una forma de transformación y cito los dos últimos versos del soneto 16: *porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas.*

1.2. La metáfora de la mariposa en Petrarca

¹¹¹ En el poema náhuatl titulado “Diálogo con Motecuzoma” también se presenta una mariposa que vuela al encuentro con la divinidad: *Ya llegaste tú, ya cantas aquí, / llegas, pintor de libros, / aquí donde está el patio florido del dios. / Ave de verde azulado te meces, / ante el autor de la vida. / Ha llegado la áurea mariposa / aquí al interior. Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos.* Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de Ángel María Garibay K, UNAM, México, 2000, pp. 20-21.

En otra composición náhuatl llamada “Canto de tórtolas” se observa que la voz poética se identifica con la mariposa y destaca que su vuelo o búsqueda se compare al proceso de creación poética: *¡Tendré que irme, ay! Por eso lloro / y me deleito con mis cantos y mis flores. // Yo soy cantor: junto a ellos / me convertiré en floreciente mariposa, / junto de ellos andaré volando. / Me deleito con mis cantos y flores. Poesía náhuatl III. Cantares mexicanos.* Paleografía, versión, introducción y notas explicativas de Ángel María Garibay K, UNAM, México, 2000, p. 64.

Veamos ahora cómo se relacionan los poemas elegidos de Sandoval con respecto al soneto 141 de Francesco Petrarca (1304-1374), en el que se presenta una mariposa ingenua que es atraída por la belleza de unos ojos femeninos:

141

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volare ne gli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole;

così sempre io corro al fatal mio sole
de gli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

E veggio ben quant'elli a schivo m'hanno,
e so ch'i' ne morirò veracemente,
ché mia virtù non pò contra l'affanno;

ma sì m'abbaglia Amor soavemente
ch'i' piango l'altrui noia, e no 'l mio danno;
e, cieca, al suo morir l'alma consente.¹¹²

En este poema existe una plena identificación de la voz poética con la mariposa: *così sempre io corro al fatal mio sole* (así corro siempre hacia el fatal sol mío), a diferencia de los tres sonetos de Sandoval Zapata, en los que el poeta oculta su “yo” al usar la tercera persona del singular; así, la actividad del ave se describe desde una perspectiva externa y cuando aparece la primera persona se limita a ordenar o aconsejar al ave que prosiga en su empresa.

¹¹² Extraído de *Obra completa en poesía. El Cancionero. Tomo I. Edición bilingüe*. Traducción y prólogo Atilio Pentimalli, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1980, p. 268.

Un notable contraste entre ambos autores es el que se desprende del efecto que produce el sentimiento amoroso. En el poema del ítalo el sentimiento se estima como algo irracional por lo que el Amor vencerá a la razón: *che'l fren de la ragon Amor non prezza, / e chi discerne è vinto da chi vòle (que Amor el freno de la razón no aprecia / y es vencido quien discierne por quien quiere)*. El amante actúa, aquí, privado de la razón, al contrario del representado por Sandoval, que es motivado para alcanzar la verdad última o entendimiento supremo: *No retire tu espíritu cobarde / el vuelo de la luz donde te ardías, / abrásate en el riesgo que buscabas* (soneto 16).

Otra diferencia importante entre el soneto 141 y los poemas del novohispano es que la causa de la muerte en Petrarca se debe a la tristeza que genera la indiferencia del ser que se ama: *E veggio ben quant'elli a schivo m'hanno, / e so ch'i' ne morrò veracemente, / ché mia virtù non pò contra l'affanno (Y bien veo cuánto ellos me son esquivos, / y sé que por ello moriré verdaderamente, / ya que mi fuerza no puede contra la angustia)*. En Sandoval, la muerte es producto de la búsqueda y encuentro con el ser amado como se observa en el soneto 16: *porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas*.

A pesar de que en los dos casos sea una mariposa (que representa al amante o al alma) la protagonista de los sonetos, el objeto que la atrae, aunque remite a lo mismo: a la amada, es diferente. En Petrarca son los ojos —luz o sol— hacia los que se vuela, mientras que en Sandoval el ave o mariposa vuela con dirección a una antorcha o lumbre o hacia una mano que ofrece agua. De tal forma, ambos poetas aluden a la capacidad visual, pero sólo Sandoval emplea el sentido del gusto como forma de engaño sensorial.

Petrarca llama a la mariposa “*semplicetta*” (“ingenua”), calificativo que no se distancia de los que emplea Sandoval para describir a su protagonista: “callada”,

“cándida”, “inmóvil”. Para finalizar, concluimos que en los sonetos 3 (*Cuanto más vive, más morir anhela*) y 16 (*Dichosamente entre sus lumbres arde*) de Sandoval existe la conciencia plena de morir por parte del ser alado al igual que en Petrarca:¹¹³ *e, cieca, al suo morir l'alma consente* (y, ciega, en su morir el alma consiente).

1.3. La mariposa incauta de Fernando de Herrera

Demos ahora lugar al poeta sevillano Fernando de Herrera (1534-1597), que nos muestra una mariposa “incauta” y “descuidada” que bien puede recordarnos a la ingenuidad del ser alado petrarquesco o a la candidez de la mariposa de Sandoval. Así, Herrera presenta a un ser vivo que no opone resistencia al mal que lo aguarda.

62

La incauta y descuydada mariposa,
de la belleza de la luz rendida,
en torno della buela y, ençendida,
pierde en ella la vida, presurosa.

Mas yo en aquella Lunbre gloriosa
corro a sacrificar mi triste vida,
que de su bello y puro ardor vençida,
perderse quiere en suerte tan dichosa.

Amor, que en mí pretende nueuo efeto,
dame vida por darme dura muerte,
y en la luz y en el oro me detiene.

En torno dellos voy con mal secreto,

¹¹³ Sobre la aceptación de la muerte en este soneto de Petrarca, Allan S. Trueblood dice “tan placentero es morir así, que el alma se desliza suavemente, sin protestas, a su destino. Se funde el deseo con la sublimación, la aspiración con el desengaño, en una sutil resolución de la paradoja inherente al motivo”, *op. cit.*, p. 830.

y en ellos pierdo y cobro nueva suerte,
y todo para daño mayor viene.¹¹⁴

Al igual que sucede con Petrarca, en el soneto 62 herreriano existe una identificación clara entre el ser que vuela y la voz poética. Ambos, Petrarca y Herrera, nombran a la mariposa únicamente en el primer cuarteto como un pretexto para hablar de sí mismos, a diferencia de Sandoval, quien en la totalidad de sus versos —sonetos 3, 15 y 16— refiere continuamente al ave o mariposa que se consume.

Fernando de Herrera y Luis de Sandoval Zapata concuerdan en que sea una “luz”¹¹⁵ la que atrae al enamorado —soneto 16—. En los poemas sandovalianos siempre existe la pareja de contrarios: frío-calor / hielo-fuego, rasgo característico (oxímoron y paradoja) del barroco, y que por ello no se ha observado ni en el soneto 62 herreriano ni el 141 de Petrarca.

En el poema del sevillano apreciamos una idea del gusto de Sandoval que tiene que ver con la consecuencia del amor, y es que éste inevitablemente arrastra a la muerte, entendida como un renacer: *Amor, que en mí pretende nuevo efeto, / dame vida por darme dura muerte.*¹¹⁶ Pero hay que señalar que para Fernando de Herrera la muerte es un sacrificio: *Corro a sacrificar mi triste vida*, en contraste con Sandoval, para quien la muerte no significa un sufrimiento que se tenga que vivir sino un camino hacia el encuentro con la unidad: *Dichosamente entre sus lumbres arde, / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas* (soneto 16).

Tenemos, entonces, que tanto Herrera como Sandoval muestran una perspectiva diversa de la muerte; para el primero al final de su soneto se concluye que es un daño: y

¹¹⁴ Fernando de Herrera, *Poesías*, Castalia, Madrid, 2001, p. 435. En esta antología el soneto tiene el número 62 y se encuentra en el apartado titulado “Poesías varias”. Conservaré la ortografía presentada por el editor del tomo, Victoriano Roncero López.

¹¹⁵ Victoriano Roncero López dice en la “Introducción”: “La amada es el guía, la luz que conduce al poeta hacia el cielo [...]. Es ella, esa luz tan cara a los filósofos neoplatónicos, la que ilumina la ascensión del amante”. *Ibidem.*, pp. 261-262.

¹¹⁶ Allan S. Trueblood dice de este primer terceto: “esboza el poeta un impulso hacia la regeneración, la muerte que da vida...”. *op. cit.*, p. 831.

en ellos pierdo y cobro nueva suerte, / y todo para daño mayor viene y, para el segundo, una dicha: dichosamente entre sus lumbres arde.

1.4. El pensamiento vuelto mariposa, por Lope de Vega

Ha llegado el momento de comparar un poema de Félix Lope de Vega (1562-1635) con los de Luis de Sandoval Zapata. Para dicha tarea se ha seleccionado el soneto 101¹¹⁷ del madrileño, en el que se habla de la osadía del pensamiento humano por volar alto.

Soneto 101

Cayó la torre que en el viento hacían
mis altos pensamientos castigados,
que yacen por el suelo derribados,
cuando con sus extremos competían.

Atrevidos, al sol llegar querían
y morir en sus rayos abrasados,
de cuya luz, contentos y engañados,
como la ciega mariposa, ardían.

¡Oh siempre aborrecido desengaño,
amado al procurarte, odioso al verte,
que en lugar de sanar, abres la herida!

Plugiera a Dios duraras, dulce engaño:
que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida.

Observamos, de nueva cuenta, que el yo lírico se identifica con el personaje al que se alude —mariposa—: *mis altos pensamientos castigados*, estos “pensamientos” se

¹¹⁷ Félix Lope de Vega, *Lírica*, Castalia, Madrid, 2001, p. 134. En esta antología el número otorgado al poema es el 53, aunque se señala la nomenclatura general que ubica al soneto en el puesto 101 y que respetaré.

equiparan con el actuar de un ser que vuela a partir del segundo cuarteto del soneto. Aquí, sucede lo contrario a lo que veníamos advirtiendo en los poemas de Petrarca y Herrera, que mencionan en primer lugar a la mariposa encandilada para posteriormente, establecer una analogía con el amado o el alma. La inversión de términos en Lope se percibe porque los pensamientos del amado aparecen antes y el ave con el que son comparados surge como segundo término.

Ya habíamos anotado que en Sandoval la mariposa aparece todo el tiempo a lo largo de los poemas, y no en un sólo segmento que dé pie a mencionar las penas amorosas del poeta, como en los casos de Petrarca, Herrera o Lope. No es necesario que Sandoval Zapata señale que la palomilla es una metáfora del amante o enamorado¹¹⁸ ya que el símil para hablar del amor había sido acuñado desde la antigüedad; sin embargo, el yo poético no se vincula explícitamente con el galán descrito, contrario a lo observado en el ítalo y los españoles.

La primera idea que apuntala el soneto 101 es la pérdida de la esperanza: *Cayó la torre que en el viento hacían / mis altos pensamientos castigados, / que yacen por el suelo derribados*, o ciertamente hacia una reflexión sobre las consecuencias de dejar que la imaginación vuele sin límite alguno. Ante lo cual cabría rememorar el mito de Ícaro, quien desobedece a su padre, Dédalo, y vuela tan alto y cerca del sol que la cera de sus alas se derrite causando su muerte al caer en el mar.

Una conexión importante entre los poemas de Lope y Sandoval es que presentan a una mariposa que busca elevarse (hay un deseo latente por subir). La torre¹¹⁹ que

¹¹⁸ En los poemas estudiados del novohispano el protagonista suele transformarse de pájaro a mariposa, a nave o a flor, pero dicha transformación no concluye de modo explícito en el hombre —galán o enamorado— como en Petrarca y Herrera. La única referencia a un hombre, de manera textual, es la que aparece en el título del soneto 16 “Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa”. Del mismo modo, en el soneto 15 “Daba Lísida de beber a un pájaro” es por el nombre de la amada que deducimos que se habla de humanos.

¹¹⁹ Juan-Eduardo Cirlot advierte el simbolismo ascensional de la torre y agrega que “En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el

muestra Lope de Vega representa el ascenso del ser alado, mientras que Sandoval describe la elevación al hacer que la avecilla remonte su vuelo hacia la mano de la dama o monte (*Deja esos Etnas de volcán de nieve*) o en dirección al sol como se muestra en el soneto 16: *No retire tu espíritu cobarde / el vuelo de la luz donde te ardías*.

Luis de Sandoval Zapata hace referencia a objetos o seres en concreto — “mariposa, ave, galán, amante”—, no obstante, no se identifica con ellos de manera evidente,¹²⁰ además de que estos seres no remiten a uno en particular sino que se habla de ellos de modo indeterminado —una mariposa, un ave, un galán—. Este alejamiento o abstracción puede enlazar el soneto 101 de Lope con los del novohispano ya que al hablar de los “pensamientos” el madrileño se distancia de lo concreto.

En este poema nos encontramos, de nuevo, con un sol que atrae y en el que se espera morir abrasado y se destaca una característica de la protagonista: su ceguera: *como la ciega mariposa, ardían*. Este rasgo es el mismo que se aprecia en Petrarca: *y, ciega, en su morir el alma consiente* y que no se observa en Sandoval, que nos muestra un ave o mariposa inocente, pero a su vez atrevida, adjetivo que sí otorga Lope a sus pensamientos: *Atrevidos, al sol llegar querían*.¹²¹

Al ser la luz del sol la que atrae a la avecilla volvemos a descubrir que es el sentido de la vista a través del cual el ser alado se fascina. La ceguera, que no adjudica Sandoval Zapata a la mariposa, puede tener un equivalente con la incapacidad del personaje volador para distinguir la temperatura del agua que toma (soneto 15). Es así que el novohispano da prioridad al sentido del gusto.

cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual”. *op. cit.*, pp. 445-446.

¹²⁰ Me refiero a que no existe el nexo “como” que relacione la voz poética con el personaje: ave, mariposa o flor.

¹²¹ Sobre este verso rescato la siguiente opinión: “Y siempre la misma entrega total, la misma *efusión* en la amada; sus pensamientos”. Amado Alonso, Fernando Lázaro Carreter y José Manuel Blecua, “La creación lírica” en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico (edit.), Crítica, Barcelona, 1983, p. 159.

Si dividimos el soneto 101 de Lope de Vega, se advierte que los cuartetos hablan del derrumbe de la torre construida por los pensamientos —falsas ilusiones—, que son comparados con un ser alado que sucumbe en el fuego. La conclusión acerca del tema principal del poema: el desengaño de la vida, emerge hasta el primer terceto. Para Lope el desengaño conduce a la muerte y el engaño a una vida feliz, que finalmente será lo que prefiera el poeta, a diferencia de Sandoval que no sólo acepta o prefiere la muerte: *mayor mal es la vida que la muerte*,¹²² sino la considera algo dichoso: *que tan dichosa muerte se bebía*,¹²³ lo cual dista de lo expresado por Lope: *que si ha de dar un desengaño muerte, / mejor es un engaño que da vida*.

1.5. Una mariposa con disfraz de salamandra: Quevedo

En el soneto 302¹²⁴ de Francisco de Quevedo (1580-1645) aparece una criatura diferente a las vistas con anterioridad: la salamandra,¹²⁵ de la que el poeta aprovecha el rasgo alusivo a la regeneración, para transformarla en una “luciente mariposa”, una “fénix cultivada” o la propia voz poética.

302

Ardor disimulado de amante

Salamandra frondosa y bien poblada
te vio la antigüedad, columna ardiente,
¡oh Vesubio, gigante el más valiente
que el cielo amenazó con diestra osada!

¹²² Soneto 18 “Desengaños a la vida en la brevedad de una rosa”.

¹²³ Soneto 15 “Daba Lísida de beber a un pájaro”.

¹²⁴ Francisco de Quevedo, *Obra poética (I) Parte II*, Castalia, Madrid, 2001, p. 493.

¹²⁵ La salamandra, considerada como un animal mitológico, aparece en los bestiarios medievales y para este estudio nos interesa destacar algunas de las características que se le atribuían, entre las que se encuentran, su asociación al elemento del fuego; su poder regenerativo; y su relación con la pureza y lo permanente. Asimismo se le considera un ser que puede tanto avivar como extinguir el fuego.

Después, de varias flores esmaltada,
jardín piramidal fuiste, y luciente
mariposa, en tus llamas inclemente,
y en quien toda Pomona fue abrasada.

Ya, fénix cultivada, te renuevas,
en eternos incendios repetidos,
y noche al sol, y al cielo luces, llevas.

¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,
callamos los volcanes florecidos!

Quevedo presenta en este poema al enamorado o amante como alguien que muere tras consumirse en las llamas, sin embargo, dos de los seres con los que se compara al amante —salamandra y fénix— nos hacen pensar que el enamorado posee cualidades para subsistir y que, tras una aparente expiración, renace o se muestra inmune al elemento ígneo.

Este soneto se adapta mejor a la fórmula sandovaliana, en la que el ser alado se transforma a lo largo de los poemas de un ave o pájaro a una mariposa, a nave o a flor.

En cada una de las estrofas Quevedo plantea una dicotomía compuesta por un ser, ya sea vivo o mitológico, y un objeto o lugar hacia el que se siente atracción. La primera pareja es la que conforman la salamandra y el volcán Vesubio; la segunda, la mariposa y el jardín en llamas; la tercera, el ave fénix y el incendio; y la cuarta, formada por monte y poeta, que compartirán el mismo término: los volcanes.

El primer elemento contrario al ser cambiante es el Vesubio, que se transforma en el segundo cuarteto en un jardín que cautiva a la mariposa y en el que ésta se consume: *Después, de varias flores esmaltada, / jardín piramidal fuiste, y luciente / mariposa, en tus llamas inclemente, / y en quien toda Pomona fue abrasada.* El objeto

de deseo (Vesubio-jardín) representa sin duda a la amada, quien se muestra “indiferente”.

Para el primer terceto nuestra salamandra-mariposa se convierte en el ave fénix que renace de sus propias cenizas, de tal modo, el amor será considerado un camino hacia la inmortalidad: *Ya, fénix cultivada, te renuevas, / en eternos incendios repetidos.* Esta concepción quevedesca del amor la podemos emparentar a la visión de Luis de Sandoval Zapata señalada en este trabajo, en la que se percibe la muerte como una transformación originada por el sentimiento amoroso.

La voz poética surge en el último terceto para identificarse con todos los personajes que aluden al amante: salamandra, mariposa, fénix y monte: *¡Oh monte, emulación de mis gemidos.* Esta identificación funciona igualmente a lo visto en Petrarca, Herrera y Lope de Vega, y que no encontramos en los poemas de Sandoval.

Francisco de Quevedo concluye su soneto al afirmar que tanto “monte” y yo poético contienen la pasión amorosa: *¡Oh monte, emulación de mis gemidos: / pues yo en el corazón, y tú en las cuevas, / callamos los volcanes florecidos!*, lo que quiere decir que el amante calla el sentimiento amoroso o la pasión desmedida que siente en su interior por la amada.

El galán o enamorado en Sandoval Zapata no calla ni reprime aquello que siente. En los tres poemas estudiados en esta sección el ser alado se consume en las llamas del amor, se deja llevar por lo que lo atrae hasta alcanzarlo y experimentar un éxtasis que culmina en una especie de grito liberador: *Dichosamente entre sus lumbres arde, / porque al dejar de ser lo que vivías / te empezaste a volver en lo que amabas.*

1.6. Sin escarmiento para la mariposa, Villamediana

El soneto que he escogido del Conde de Villamediana (1582-1622) corresponde al número 22 y expone a una mariposa que vuela hacia una lumbre y muere sacrificada en ella:

22

Como la simple mariposa vuela,
que tornos y peligros multiplica
hasta que alas y vida sacrifica
en lo piramidal de la candela,

así del tiempo advierte la cautela
una pasión de desengaños rica,
y su inadvertimiento califica
las injurias que busca y no recela.

De semejante impulso que el alado,
cándido, aunque lascivo pensamiento,
a morir me conduce mi cuidado,

y me voy por mis pasos al tormento
sin que deba al mal solicitado
los umbrales pisar del escarmiento.¹²⁶

Una de las particularidades de este poema la encontramos en el segundo cuarteto, en el que la mariposa no se convierte en otro ser vivo como en los casos de Quevedo y Sandoval sino en un concepto al que por medio de una alegoría se atribuyen rasgos que pueden entenderse mejor si los relacionamos con el ser alado: *así del tiempo advierte la cautela / una pasión de desengaños rica*. Al sustituir la palabra “cautela” por “mariposa” sabemos que es el ser que vuela el que se dirige cuidadosa o cautelosamente

¹²⁶ Villamediana, *Obras*, Castalia, Madrid, 2001, p. 98. El poema pertenece al “Cancionero Blanco”.

hacia algo que lo atrae¹²⁷ y que al no advertir el daño no siente temor o rechazo por el objeto de deseo.

Ya habíamos anotado el sacrificio de la vida en el poema de Fernando de Herrera: *corro a sacrificar mi triste vida*, idea que surge de modo similar en el soneto 22: *hasta que alas y vida sacrifica*. Esta perspectiva distancia al Conde de Villamediana del poeta novohispano, ya que en el léxico sandovaliano el vocablo “sacrificio” no aparece como tal pues para él la muerte no representa un martirio sino el encuentro con la eterno.

En el primer terceto la cautela se compara, de nueva cuenta, con un ser alado, al cual se atribuye la misma característica —candidez— que Sandoval otorga al ave en el soneto 15, y que deducimos por el diminutivo empleado en “pajarillo” y por la ingenuidad de éste al “atreverse a chupar un coral vivo”. Más adelante, emergerá la voz poética como un elemento análogo de la mariposa y la cautela: *De semejante impulso que el alado, / cándido, aunque lascivo pensamiento*. Aquí, el ave es cándida, sin embargo, una vez transformada en pensamiento se muestra no sólo atrevida o ilusa sino que además se relaciona con lo terreno o carnal —“lascivo”—, lo cual nos señala otra diferencia con Sandoval, quien considera el cuerpo un impedimento para la liberación del alma siguiendo los planteamientos de Platón.

El yo lírico toma la palabra a partir del primer terceto, en el que se identifica por completo con el ser que vuela, y concluye que la cautela lo dirige a la muerte: *a morir me conduce mi cuidado*. Este último resulta, de manera paradójica, riesgoso.

La voz poética camina consciente y cautelosamente hacia la muerte, no obstante, no cruza la línea divisoria entre la vida y la muerte: *y me voy por mis pasos al tormento / sin que deba al mal solicitado / los umbrales pisar del escarmiento*. El no traspasar los

¹²⁷ El soneto comienza con un “como” que equipara a la protagonista con algo más, pero será hasta el segundo cuarteto que aparezca el adverbio “así”, lo que da como resultado que la mariposa se compare con la cautela: *Como la simple mariposa vuela... así del tiempo advierte la cautela*.

umbrales recuerda al freno de las emociones amorosas en el poema de Francisco de Quevedo. La conclusión a la que llegan Villamediana y Quevedo se opone a la que expresa Sandoval, en la que el ser alado disfruta de su muerte sin recato y medida.

1.7. Una visión en conjunto: la mariposa

De esta primera comparación entre los poetas seleccionados y Luis de Sandoval Zapata destaca que la voz poética en los sonetos de Petrarca, Herrera, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y el Conde de Villamediana se identifica explícitamente con el o los personajes del poema. Sandoval, al menos en los sonetos 3, 15 y 16, no desdobra su “yo”.

Todos los poetas que estudiamos hacen mención de la mariposa únicamente en una o dos estrofas, por lo regular al principio del poema, a manera de pretexto para después hablar de sí mismos, a diferencia de Sandoval Zapata, quien remite al ave o mariposa en muchos de sus sonetos.

La conciencia de la muerte es elemental para todos los poetas, aunque la perspectiva ante ésta varía en cada uno. En Petrarca la expiración es causada por el comportamiento indiferente de la amada; en Herrera se corre hacia la muerte aunque se considera un sacrificio, mientras que Lope de Vega prefiere vivir engañado que morir a consecuencia del desengaño. En Quevedo apreciamos que el tópico se concibe como un renacer, no obstante, al final de su poema se contiene la pasión amorosa al igual que en el soneto del Conde de Villamediana, cuyo personaje al no cruzar el umbral se limita a dar el gran paso hacia el amor y, por ende, hacia la muerte.

Tanto Petrarca como Herrera, Lope y Villamediana ven en el morir, provocado por satisfacer el deseo amoroso, un sacrificio o un castigo, a diferencia de Sandoval, quien llega a admitir que la muerte puede ser un “riesgo”, pero no la califica como un

sufrimiento o un martirio: “Hay en Sandoval un remanente perverso: a diferencia de aquellos, que enfrentan la muerte como tragedia, el novohispano la contempla como imagen, y como tal, bella y seductora”.¹²⁸

Francisco de Quevedo y Sandoval Zapata concuerdan en la presentación del personaje principal, el cual se transformará a lo largo de los poemas. En Quevedo vimos que de una salamandra se pasa a una mariposa; al ave fénix; y a un monte, en Sandoval la mariposa se convierte en pájaro y en nave.

Finalmente, Luis de Sandoval Zapata, al igual que el Conde de Villamediana, atribuye un concepto alegórico a la mariposa. En el caso de Villamediana es “la cautela” la que alude a la avecilla y en el de Sandoval, “la ambición” (soneto 10).

2. *El amante como barco*

El tema de la *navegación*, apunta Ma. Pilar Manero Sorolla, es clásico. Homero, Horacio y Virgilio son algunos de los poetas que utilizan la metáfora del navegante o marinero que busca el simbólico *puerto* en medio de un mar casi siempre en tempestad,¹²⁹ de tal modo, el hombre enamorado se compara con el piloto que guía su barca hacia su *puerto de salvación* o amada.

La nave forma parte de las imágenes del mundo humano¹³⁰ clasificadas por Manero Sorolla y estará vinculada con algunos otros ejes isotópicos de la gran alegoría de la navegación como: *el viento, el puerto, las velas, el mar, el cielo, el lago, las estrellas o la tormenta.*

¹²⁸ Julio Hubbard, “Obras de Luis de Sandoval Zapata” en *Vuelta*, núm. 127, México, Junio de 1987, p. 58.

¹²⁹ Ma. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, p. 200.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 210.

La investigadora señala que la imagen relaciona, generalmente, al navegante con el enamorado, aunque la nave o barca por sí sola puede designar al pensamiento del poeta,¹³¹ al mismo amante, o en algunos casos, a la amada.

El tópico de la navegación también puede hacer referencia a la vida misma. En este sentido, el tema del naufragio simboliza las vicisitudes de la vida: el mar representa la muerte, y el barco, la vida.

En el caso de Luis de Sandoval Zapata la metáfora de la navegación se emplea en tres ocasiones¹³² para relacionar el camino o viaje que recorre el galán en busca de la amada con el navegar de una barca. Asimismo, Sandoval en su “Panegírico a la paciencia” compara las partes que conforman un barco con las de un ave: “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”.¹³³

Ya conocemos, por un lado, el comportamiento de la mariposa en el caso del escritor novohispano. Se dijo que el ser que vuela se encuentra en busca de lo amado y que dicha búsqueda produce la expiración del ave, la cual muere dichosa.

Sandoval Zapata presenta en la mayoría de sus sonetos a seres que se van transformando a lo largo de los versos: diferentes metáforas que remiten al enamorado o al alma, así; la nave o embarcación será un símbolo más del amante.

Ahora pasemos a los poemas en los que Sandoval utiliza la metáfora de la nave para referir al galán y estudiemos qué se dice del ser alado una vez convertido en barco.

¹³¹ Es frecuente que los poetas empleen la metáfora del viaje marítimo para hablar de la composición de una obra. *loc cit.*

Como ejemplo de lo anterior, Ovidio en el *Arte de amar* emplea la metáfora de la nave para hacer alusión a la escritura: “Que el ancla arrojada al agua detenga aquí nuestra nave”. *op. cit.*, Libro I, p. 181.

¹³² Sonetos 10, 16 y 28.

¹³³ Luis de Sandoval Zapata, *Obras*, FCE, México, 2005, pp. 152-153.

Empecemos por el soneto 28 que anteriormente no habíamos tenido oportunidad de estudiar.

Girasol que, al pimpollo desunido,
rompiste cárcel de esmeralda fría
por volver a vivir argentería,
águila hojosa sobre verde nido.

Pájaro en alas de coral florido,
a mucho riesgo tu ambición se fía,
¿qué importa en mar del sol navegar día,
si has de desembarcar en el olvido?

Por esa misma luz, por esos rayos,
tus mismos pasos tu vivir extinguen;
expirarás aunque tu luz alegres.

Parasismos y alientos son desmayos,
todos matan y sólo se distinguen
que unos son tristes y otros son alegres.

El soneto comienza al presentar como protagonista a un girasol que ha florecido y ha traspasado la cárcel que implica ser un retoño: *Girasol que, al pimpollo desunido, / rompiste cárcel de esmeralda fría*. La flor desea vivir al máximo y se entiende que antes ha experimentado con gusto la vida: *por volver a vivir argentería*. Al final del primer cuarteto nuestro girasol¹³⁴ pasa a ser un “águila hojosa”: un ave con alas fuertes o poseedora de una vista aguda¹³⁵ o una flor con abundantes pétalos que simula ser un ojo

¹³⁴ Rocío Olivares Zorrilla señala que un antecedente del uso del girasol metaforizado como timón aparece en Francisco Rioja. De la metáfora “águila hojosa” explica que ya antes Jacinto Polo la había utilizado en sus *Academias del jardín* para designar al girasol: “águila de las flores”. “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco”, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁵ Debido a la homofonía entre “hojosa” y “ojosa”, podemos interpretar que el águila es ojosa, lo cual cobra sentido si se relaciona con una de las características de esta ave: su excepcional sentido de la vista.

rodeado de pestañas, como se prefiera ver. Así, el término que relacione al águila con el girasol será el que tiene que ver con la visión: “ojosa”.

El águila se encuentra “sobre verde nido”, que asimilado a “la cárcel de esmeralda fría”, se revela como el tallo o pasto de donde nace el girasol.¹³⁶

En el segundo cuarteto se habla de un pájaro (el águila o el girasol metaforizado) que se encuentra en movimiento: *Pájaro en alas de coral florido*,¹³⁷ debido a que se deja guiar por la ambición: *a mucho riesgo tu ambición se fía*. Observamos, aquí, que Sandoval se refiere alegóricamente a la ambición igual que en el soneto 10 “A una garza remontada”.

El tópico náutico aparece al final del cuarteto último: *¿qué importa en mar del sol navegar día, / si has de desembarcar en el olvido?* A manera de sentencia se dice al ave —por medio de un léxico relacionado al tema de la navegación— que tarde o temprano se llega al final del día o noche, como símbolo de la muerte. El éxtasis de la relación amorosa se revela cuando el ave, como barco, concluye su viaje, y como girasol, cuando florece. Ambos procesos conducirán a la muerte.

La luz del sol que permite que la flor se abra y que ilumina el navegar de la embarcación es, a la vez, la luz que lleva al ave hacia la muerte y la que marchita a la flor, a pesar de su deseo de prolongar la vida: *Por esa misma luz, por esos rayos, / tus mismos pasos tu vivir extinguen; / expirarás aunque tu luz alegres*.

El último terceto funciona de la misma manera que el anterior, como una advertencia, y se asevera que el primero y el último respiro conducen a la vida y a la

¹³⁶ De este primer cuarteto llama la atención que Sandoval emplee dos símbolos (águila y esmeralda) utilizados durante la Edad Media para remitir al apóstol Juan, quien en su Evangelio dice: “Pero los que prefieran la verdad sí se acercan a la luz...” 3, 21. Pareciera que con ambos símbolos del apóstol Juan, Sandoval Zapata da a entender que el ser alado se dirige o vuela hacia la luz en busca de la verdad.

¹³⁷ En el soneto 15 “Daba Lísida de beber a un pájaro” es un “coral vivo” lo que atrae al ave. En el caso del soneto 28 el “coral florido” no es precisamente lo que encandila al pájaro sino lo que hace que vuele, ya que la metáfora designa las alas en movimiento y por ello el “coral florido” funciona como un medio o herramienta para alcanzar el objeto de deseo.

muerte, respectivamente. El aliento que implica la vida producirá alegría a diferencia del “parasismo” que causará tristeza por entenderse como el último suspiro del ser vivo.

2.1. *Un tópico en tres secuencias*

Como ya se dijo, el tema de la navegación aparece en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata. El estudio de las pequeñas referencias en cada uno nos permitirá saber si es diferente o no el navegar del barco y si la metáfora se emplea o funciona con un sentido similar o remite a algo distinto.

La parte que nos interesa del soneto 28 es la segunda estrofa, aunque anteriormente se presentó un breve análisis del poema para no descontextualizar la metáfora que hace del enamorado-flor-ave un barco: *¿qué importa en mar del sol navegar día, / si has de desembarcar en el olvido?* En este poema no es explícita la aparición de la nave, pero es a través de la metáfora “espíritu embarcado” que Sandoval asimila las alas de un ave en vuelo con las velas abiertas de una embarcación mientras ésta realiza su viaje por el bravo mar —“erizada espuma”—. De los otros dos sonetos, el 10 y el 16, se ofrece un breve estudio en otro capítulo de este trabajo.

Tanto en el soneto 16 como en el 28 la referencia a la nave se hace en el segundo cuarteto mientras que en el soneto 10 la metáfora aparece en el primer terceto.

Soneto 10

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

Soneto 16

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 avecinas.

Soneto 28

¿qué importa en mar del sol navegar día,
si has de desembarcar en el olvido?

En los tres sonetos la comparación con la nave será un punto intermedio en la metamorfosis que sufren las aves al volverse flores.

Presentemos ahora las naves del poeta novohispano. La primera barca es la que aparece en el soneto 10, de ella se dice que ha cruzado un mar tempestuoso: “erizada espuma” por alcanzar el sol. La segunda embarcación —soneto 16— navega el mar durante la noche (pareciera que viene de sobrevivir a una tempestad) y sus velas se abren para reafirmar su viaje. Finalmente, del tercer barco —soneto 28— sabemos que ha navegado durante la mañana y que la voz poética le advierte que, aunque el recorrido lo haga con luz del día, el tiempo transcurre e inevitablemente se encontrará con la oscuridad. Esta última parte funciona como una conclusión de los episodios anteriores —sonetos 10 y 16—, el primero es cuando la nave atraviesa el mar en medio de una tempestad; el segundo, cuando sale victoriosa, y el último, cuando alcanza la noche y por ello la sentencia del apartado final: qué importa que salgas de día si de todas formas el tiempo corre y llegarás de noche; alcanzarás el fin del día y de la vida.

2.2. *La imagen de la nave en Francesco Petrarca*

Para este apartado se ha seleccionado el soneto 189 de Petrarca, que cuenta la travesía de un navío para llegar al puerto deseado.

189

Passa la nave mia colma d'oblio

per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla e Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;

a ciascun remo un penser pronto e rio
che la tempesta el 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento umido, eterno,
di sospir, di speranze, e di desio;

piogga di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna e rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignoranzia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion e l'arte,
tal chi'i' 'ncomincio e desperar del porto.¹³⁸

En el soneto 189 de Petrarca la nave pareciera remitir al alma del hombre enamorado que intenta atravesar el indómito mar: *Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno* (*Pasa la nave mía llena de olvido / por mar bravío, en medianoche de invierno*).

La barca se encuentra en medio de dos peligros: “enfra Scilla e Caribdi” (“entre Escila y Caribdis”), y se entiende que el ambiente o circunstancias externas son contrarios a ella puesto que la oscuridad, el frío invernal y el bravo mar la rodean, pero también al interior de la nave existe algo que la pone en riesgo: *enfra Scilla e Caribdi; et al governo / siede 'l signore, anzi 'l nimico mio* (*entre Escila y Caribdis; y al timón / está el señor, o mejor, el enemigo mío*). Pareciera ser que el enemigo del que habla Petrarca es la amada que guía y encandila al enamorado.

¹³⁸ *Obra completa en poesía. El Cancionero. Tomo I. Edición bilingüe.* Traducción y prólogo Atilio Pentimalli, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1980, p. 319.

De tal forma Sandoval Zapata presenta, al igual que Francesco de Petrarca, una barca que navega durante la noche en medio de un mar tempestuoso. La diferencia entre las naves es que la del novohispano experimenta un proceso de transformación de ave a mariposa, flor o nave y la del aretino es siempre embarcación.

Los remos de la nave de Petrarca se mueven rápidamente aunque con dificultades y simbolizan la parte racional del galán, que de alguna manera, teme a la tormenta. A su vez, los remos son los que la hacen persistir, avanzar y burlarse de la furia marítima: *a ciascun remo un penser pronto e rio / che la tempesta el 'l fin par ch'abbi a scherno* (en cada remo un pensamiento presto y sombrío / que de la tempestad y del final parecen mofarse).

La nave temerosa que logra avanzar se observa también en Luis de Sandoval: *nave que desplegaste vivas velas / la más fúnebre noche que recelas*, y de igual modo que en Petrarca las velas son una señal de protección. En el poema de este último la vela detiene el viento, que puede identificarse con la pasión amorosa: *la vela rompe un vento umido, eterno, / di sospir, di speranze, e di desio* (rompe la vela un viento húmedo, eterno, / de suspiros, de esperanzas y deseo). Al hacerlo acumula y frena todos los sentimientos de anhelo del enamorado.

A través de una serie de metáforas la voz poética compara en el primer terceto el mal clima con la actitud de la amada: *piogga di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna e rallenta le già stanche sarte, / che son d'error con ignoranzia attorto* (lluvia de llanto, niebla de desdenes / mojan y aflojan las cansadas jarcias, / que de error e ignorancia están trenzadas). La dama al ser indiferente hacia el galán provoca la lluvia y la niebla que impiden el buen viaje de la nave: las lágrimas y la vista nublada no permiten que, en sentido literal y figurado, el amante pueda ver bien. Las “jarcias” (“sarte”) vienen a ser

los deseos del amante que, entristecido por el desdén de la mujer, se encuentra confundido y abatido.

Los remos que impulsan el viaje se pierden entre las agresivas olas del mar: *Celansi i duo mei dolci usati segni; / morta fra l'onde è la ragion e l'arte* (Ocúltanse mis dos dulces habituales guías; / muertas entre las olas la razón y el arte). El pensamiento y la inspiración que animaban el viaje desaparecen, y por ello todo es confuso.

El objeto de deseo tiene aquí, una naturaleza omnipresente, es como un dios. La amada es el timón que orienta la nave del primer cuarteto; la lluvia y la niebla del terceto primero y, finalmente, el lugar al cual ansía llegar la nave: *tal chi'i' 'ncomincio e desperar del porto* (tanto que empiezo a desesperar de llegar a puerto). En Sandoval, la nave no es conducida por mujer alguna, sin embargo, la luz que anhela alcanzar la embarcación-enamorado puede ser un símbolo del objeto de deseo.

El barco o galán del poema de Petrarca aunque no tenga instrumentos — remos— con los cuales pueda proseguir su travesía, lo único que espera es arribar al puerto (llegar a su amada) a pesar de encontrarse desarmado. Se establece, asimismo, una suerte de juego paradójico entre la desilusión y la esperanza, que también encontraremos en el novohispano, quien al aludir a la brevedad de la vida también puede hacer referencia al “morir de amor”: *¿qué importa en mar del sol navegar día, / si has de desembarcar en el olvido?*

2.3. Una embarcación esquiva, por Góngora y Argote

Luis de Góngora describe en el soneto 71 una nave averiada que intenta alejarse del mar al final del poema.

71. 1584

No destrozada nave en roca dura
tocó la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la red tendida
voló más temeroso a la espesura;

bella ninfa la planta mal segura
no tan alborotada ni afligida
hurtó de verde prado, que escondida
víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,
dura roca, red de oro, alegre prado.¹³⁹

Góngora nos muestra un navío que se ha estrellado con una roca en el mar, lo cual le causa un daño tan grande que le impide llegar a tierra: *No destrozada nave en roca dura / tocó la playa más arrepentida*. La nave se compara con un pájaro, que aún después de que la red en la que estaba apresado se abre y lo libera, no vuela debido al miedo provocado después de caer en la trampa amorosa: *ni pajarillo de la red tendida / voló más temeroso a la espesura*. Este sentimiento de temor también aparecerá en los poemas de Petrarca y Sandoval.

A partir del segundo cuarteto reluce una “bella ninfa” que desprende una flor¹⁴⁰ de un jardín: *bella ninfa la planta mal segura / no tan alborotada ni afligida / hurtó de*

¹³⁹ Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 2001, p. 136.

¹⁴⁰ En el texto “Los sonetos y un soneto: «Mientras por competir con tu cabello»”, de Biruté Ciplijauskaitė y Alfredo Carballo Picazo, se dice lo siguiente acerca de Góngora: “El poeta compara dos

verde prado, que escondida. La referencia que aparece a continuación nos trae a la mente la imagen bíblica de Eva cuando es persuadida por la serpiente a comer del fruto prohibido: *víbora regalaba en su verdura*.

Al igual que Luis de Sandoval Zapata en los sonetos 16 y 28, Góngora presenta un enamorado que bien puede ser una nave o un pajarillo. Recordemos que la transformación de la mariposa o ser alado es un rasgo característico de los sonetos que se han visto del novohispano.

Continuando con el soneto de Góngora, la voz poética del terceto primero se compara a la nave y al pajarillo del primer cuarteto, y de igual manera que estos objetos o seres (el barco no alcanza la anhelada playa y el ave no emprende el vuelo), el poeta ya no busca aquello que lo atrae, sino que desea escapar de ello: *como yo, Amor, la condición airada, / las rubias trenzas y la vista bella / huyendo voy, con pie ya desatado*. La indiferencia —“condición airada”— de la amada se vuelve, de este modo, el obstáculo al que se enfrenta el enamorado y funciona como la “roca” con la que choca la nave y la “red” que atrapa al ave.

El enamorado corre para huir de la ahora “ninfa cruel” y reconoce que todos los elogios que le ha manifestado han sido inútiles: *huyendo voy, con pie ya desatado, // de mi enemiga en vano celebrada*. Esta fuga que emprende el enamorado en el soneto del cordobés no se observa en los poemas de Sandoval, en los que la ambición del ave motiva el vuelo hacia el objeto de atracción (sonetos 10 y 28) y el anhelo de morir concluye en una dicha causada por permanecer con lo amado (soneto 16).

Por último, la voz poética se despide de la amada y pide a la indiferencia y a la frialdad, el cabello, y los ojos verdes que se queden con la dama: *Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella, / dura roca, red de oro, alegre prado*.

mundos: el de la naturaleza y el de la mujer soberbia por su hermosura”. Comentario también pertinente para el poema que nosotros estudiamos. Francisco Rico (edit.), *op. cit.*, p. 427.

2.4. Lope de Vega: El navío como peine

El poeta madrileño asimila en el soneto 22 un peine que arregla el cabello de la amada con una barca que navega por el mar. Veamos la comparación que ofrece el madrileño.

22

“Celso al peine de Clavelia”

Por las ondas del mar de unos cabellos
un barco de marfil pasaba un día
que, humillando sus olas, deshacía
los crespos lazos que formaban de ellos;

iba el Amor en él cogiendo en ellos
las hebras que del peine deshacía
cuando el oro lustroso dividía,
que éste era el barco de los rizos bellos.

Hizo de ellos Amor escota al barco,
grillos al albedrío, al alma esposas,
oro de Tíbar y del sol reflejos;

y puesta de un cabello cuerda al arco,
así tiró las flechas amorosas
que alcanzaban mejor cuanto más lejos.¹⁴¹

Como en los autores anteriores, Lope de Vega relaciona en este soneto la metáfora de la nave con el tópico del amor; pero en este caso la voz poética se concentra en hacer del cabello ensortijado de la dama el mar en el que navega la barca, la cual será el peine de marfil que lo arregla y que también puede referir a las manos del amante:

¹⁴¹ Félix Lope de Vega, *op. cit.*, p. 103.

Por las ondas del mar de unos cabellos / un barco de marfil pasaba un día / que, humillando sus olas, deshacía / los crespos lazos que formaban de ellos.

El barco-peine de marfil “humillará” los rizos de la amada al desenredarlos, como si la nave, a pesar de la bravura de las olas, saliera adelante de la tempestad y gloriosa de haber vencido al imponente mar. Este triunfo nos recuerda a la nave sandovaliana que también logra surcar las inclemencias del tiempo: *En dos alas espíritu embarcado, / si por ardiente de tan grande abismo / voló planeta de erizada espuma.*

La imagen del peine como embarcación se refuerza en el segundo cuarteto: *las hebras que del peine deshacía / cuando el oro lustroso dividía, / que éste era el barco de los rizos bellos.* Esta estrofa nos brinda, además, información extra sobre la cabellera de la amada, sabemos desde el primer cuarteto que es rizada, pero ahora, que es rubia por ser “oro lustroso”.¹⁴²

El dios Amor aparece y toma el cabello que ya ha sido peinado: *iba el Amor en él cogiendo en ellos / las hebras que del peine deshacía,* para elaborar la cuerda que manipule la vela de la nave y así tener el control del barco-enamorado: *Hizo de ellos Amor escota al barco.* El sentimiento amoroso es descrito como algo que enloquece y aprisiona al amante ya que el cabello de la dama funcionará como “grillos al albedrío” y esposas del alma: *grillos al albedrío, al alma esposas, / oro de Tíbar y del sol reflejos.*

La rendición del enamorado se da en el último terceto, en el cual es flechado por Amor: *y puesta de un cabello cuerda al arco, / así tiró las flechas amorosas.* A la metáfora de la nave se suma la del amor —arco y flecha—; la cuerda del arco es la escota que controla la vela del navío y a su vez el cordel en el que se coloca la hiriente flecha.

¹⁴² León Deneb apunta que la cabellera de las mujeres “solía ser vista como símbolo de seducción”. *op. cit.*, p. 200. A este símbolo habría que agregar que los cabellos “dorados se identifican con los rayos del sol...”. Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 111.

La concepción del amor como una prisión o cárcel, que retoma Lope, la apuntamos en el poema de Góngora: *ni pajarillo de la red tendida*. En el soneto 28 de Sandoval la imagen de la cárcel remite al nacimiento de la flor o del ave, que es libre una vez que florece o sale de su nido: *Girasol que, al pimpollo desunido, / rompiste cárcel de esmeralda fría*.

2.5. *El navegante castigado de Villamediana*

El Conde de Villamediana señala, en el soneto 146, a un amante que intenta seducir a una dama por segunda ocasión. El hombre es aludido con la metáfora náutica, en la que la nave simboliza el alma del enamorado, y el mar, a la amada.

146

Después de mucho viento y mar cortado,
dio un piloto su nave a dulce puerto,
por lograr cielo amigo y tiempo abierto,
sobre arenas pacíficas varado.

Adonde, siete lunas al cuidado,
se anegó de mar bravo y aire incierto,
debiendo a las envidias lo experto,
debiendo a los peligros lo avisado.

Hoy vuelve a navegar con nuevo engaño,
expuesto a las injurias de los vientos,
observando a planetas los semblantes.

Conozca, pues, el tiempo, sienta el daño:
su rüina trofeo de elementos
será, cuanto escarmiento a navegantes.¹⁴³

¹⁴³ Villamediana, *op. cit.*, p. 313. El poema pertenece al “Cancionero del desengaño”.

Lo primero que sabemos de la barca descrita en el soneto de Villamediana es que ha navegado con dificultades y se ha detenido con el propósito de esperar que el tiempo mejore: *Después de mucho viento y mar cortado, / dio un piloto su nave a dulce puerto*. Se ha venido repitiendo a lo largo de este estudio que el bravo mar y el impetuoso viento detienen o turban el viaje de la nave; este aspecto semeja el contexto de la imagen náutica del soneto 146 con el de los poemas de Sandoval.

En el primer cuarteto se suma, además de la pareja común interpretada por nave y puerto, el piloto, que representa el cuerpo, así como la nave, el alma. La cual es ofrecida por el galán a la amada-puerto para obtener con ello su favor: *dio un piloto su nave a dulce puerto, / por lograr cielo amigo y tiempo abierto, / sobre arenas pacíficas varado*. Veíamos que en Petrarca quien maneja el navío es la dama, en el caso de Villamediana es el propio enamorado quien lo conduce, y en Sandoval el amante es el barco en sí mismo.

La embarcación estará inmóvil durante siete noches, sin embargo; el tiempo no presenta mejora alguna para que la nave pueda continuar su viaje: *Adonde, siete lunas al cuidado, / se anegó de mar bravo y aire incierto*. La espera representa, dentro del plano metafórico, cierta esperanza para el enamorado sin importar qué tan mal estén las condiciones climáticas, de las que Sandoval asegura que aunque sean favorables tarde o temprano se tornan contrarias: *¿qué importa en mar del sol navegar día, / si has de desembarcar en el olvido?*

El navegar será una forma que aluda al vivir, de tal modo que la experiencia de la vida —y sus dificultades— hará que el piloto sepa cómo actuar: *debiendo a las envidias lo experto, / debiendo a los peligros lo avisado*. Este mismo conocimiento lo hace emprender de nueva cuenta el viaje: *Hoy vuelve a navegar con nuevo engaño*.

El viento calmado y la ubicación planetaria burlan y deslumbran al galán: *expuesto a las injurias de los vientos, / observando a planetas los semblantes*. Esta idea de volver a emprender el vuelo o viaje en busca del gozo también aparece en Sandoval Zapata cuando dice en el soneto 28: *Girasol que, al pimpollo desunido, / rompiste cárcel de esmeralda fría / por volver a vivir argentería*.

En el último terceto la voz poética desea que en verdad el navegante-conductor se enfrente al dolor y, a manera de reflexión, señala que el triunfo y los premios no aseguran nada y entre más se logre algo el castigo será mayor: *Conozca, pues, el tiempo, sienta el daño: / su ruina trofeo de elementos / será, cuanto escarmiento a navegantes*.

2.6. *Las naves de Petrarca, Góngora, Lope, Villamediana y Sandoval*

Luis de Sandoval Zapata nos ofrece algunas imágenes aisladas de la nave en los sonetos 10, 16 y 28 que, si son estudiadas en conjunto, pueden ayudar a tener una visión más completa de la metáfora que designa al enamorado. Por ejemplo, el soneto 10 nos informa que el barco o ave cruza un mar tempestuoso (la “erizada espuma”); en el 16 la nave viaja durante la noche; y en el 28 se ofrece una reflexión sobre el navegar durante el día. Es prudente señalar que en estos tres poemas es una constante que la nave se relaciona con un ser alado (las alas del ave son las velas del barco) y que algunos de los ejes isotópicos vinculados al tema de la navegación aparecen en los sonetos sandovalianos: *velas, mar, tormenta*.

En el caso de Sandoval, el navegante no tiene un papel como tal ya que la embarcación designa al amante al igual que las diferentes metáforas usadas por el poeta como son la mariposa y las aves.

Hablemos de la relación que guarda el novohispano con Petrarca, Góngora, Lope de Vega y el Conde de Villamediana. Empecemos por el poeta italiano, quien al igual

que Sandoval, sitúa la barca en un ambiente contrario a sí (oscuridad de la noche y mar rebelde).

En el soneto 189 de Petrarca la voz poética incluye más elementos que remiten al tópico náutico como el timón, los remos, el puerto y el viento. Esto debido a que en la totalidad del soneto se habla de la barca, y no como en Luis de Sandoval, que sólo utiliza la metáfora como uno de los pasos en la metamorfosis del personaje principal. En Sandoval Zapata queda claro que la nave representa al enamorado y es éste quien la conduce, no como en el soneto de Petrarca, en el que el conductor o piloto es la mujer, que se considera un “enemigo”.

La indiferencia representada por las circunstancias climáticas —lluvia y niebla— vista en Petrarca también se observa en Sandoval Zapata; aunque la amada no la expresa sino que es la voz poética la que advierte que no importa lo que se haga, siempre se ha de “desembarcar en el olvido”, que puede equivaler a la frialdad y desinterés de la dama.

Petrarca muestra un sentimiento de total desesperación por llegar al puerto — símbolo de la dama—, en Sandoval la mariposa o pájaro alcanza el objeto de deseo y se entiende que de igual manera pasa con la embarcación-ave: *no descienda tu espíritu elevado / pase a constelación tu parasismo* (soneto 10).

Luis de Góngora en el soneto 71, del mismo modo que Sandoval, presenta una nave que además es un pájaro y una flor. Sandoval Zapata (*la más fúnebre noche que recelas*, soneto 16) comparte también con el cordobés la idea del miedo experimentado por el ser que vuela: *ni pajarillo de la red tendida / voló más temeroso a la espesura*.

La indiferencia o apatía de la amada que se percibe en Petrarca también la encontramos en el poema de Góngora, en el cual el galán desea huir de “la condición airada”. Este detalle muestra un rasgo distintivo entre Góngora, por un lado, y Sandoval

y Petrarca, por otro. En los poemas del novohispano y el italiano la nave no detiene su viaje o búsqueda, de hecho, existe un ansia por llegar al puerto —Petrarca— o un sentimiento de dicha por estar unido al ser amado —soneto 16 de Sandoval—.

Por el último cuarteto de los sonetos 10, 16 y 28 de Sandoval Zapata podemos deducir que la nave, aunque sea pájaro, astro o mariposa, ha vencido el tempestuoso mar y la oscuridad de la noche. Tal será el caso del navío en el soneto 22 de Lope de Vega, que comparado a un peine logra salir adelante al arreglar el cabello-mar de la dama: *Por las ondas del mar de unos cabellos / un barco de marfil pasaba un día / que, humillando sus olas, deshacía/ los crespos lazos que formaban de ellos*. En este poema el galán no intenta huir del amor, como en el soneto gongorino, y al final es flechado por Cupido: *así tiró las flechas amorosas / que alcanzaban mejor cuanto más lejos*.

Al igual que Góngora (con la red que aprisiona al pájaro), Lope de Vega concibe el amor como algo que encadena al amante (*grillos al albedrío, al alma esposas*), mientras que en los poemas de Sandoval escogidos para esta sección no se tiene esta idea como tal,¹⁴⁴ aunque sí se considera que se corre un cierto riesgo al dejarse llevar por el amor: *a mucho riesgo tu ambición se fía* (soneto 28), sin embargo hay que arriesgarse: *abrásate en el riesgo que buscabas* (soneto 16).

En los poemas de Petrarca, Góngora, Lope de Vega y Sandoval se sabe que la barca navega durante el día e inevitablemente la noche la alcanza. En el soneto 146 del Conde de Villamediana el transcurrir del tiempo en el que se desarrolla el recorrido de la nave es de al menos siete días: *Adonde, siete lunas al cuidado*, en este tiempo la nave se detiene a esperar que mejore el clima. Esta parada (que después concluye para retomar el viaje) marca una diferencia entre el navío que describe el Conde y las demás barcas, que no interrumpen su marcha sino que enfrentan el mar y las inclemencias

¹⁴⁴ Soneto 9.

temporales, como en el caso de la nave sandovaliana: *En dos alas espíritu embarcado, / si por ardiente de tan grande abismo / voló planeta de erizada espuma.*

Los únicos barcos de este análisis que tienen navegantes o conductores son los de Petrarca y Villamediana; en el primer caso el piloto es la amada, pero en el segundo es el enamorado que guía su barca hacia un puerto. Así, el único caso en el que aparece la metáfora del navegante como enamorado es el de Villamediana, los otros poetas muestran una nave que por sí sola representa al galán y su alma.

La nave descrita por Villamediana no teme y aunque se detiene no intenta fugarse, como la de Góngora, sino que emprende un nuevo viaje: *Hoy vuelve a navegar con nuevo engaño.*

El engaño, el castigo y el sufrimiento estarán presentes en el soneto del Conde: *Conozca, pues, el tiempo, sienta el daño: / su ruina trofeo de elementos / será, cuanto escarmiento a navegantes.* Esta idea de ser castigado y premiado al mismo tiempo o en correspondencia recuerda los versos de Sandoval que señalan que aunque se viaje de día se llega de noche: *¿qué importa en mar del sol navegar día, si has de desembarcar en el olvido?*

3. *El ave como enamorado*

Dentro de las imágenes poéticas del mundo animal que designan al amante o enamorado, reunidas por Ma. Pilar Manero, encontramos algunas aves como la paloma, el cisne, el águila y el pájaro. La mayoría de estos seres aparecerán en la literatura clásica, los bestiarios medievales, el *Antiguo Testamento* y la poesía del Dolce Stil Nuovo, apunta la investigadora.

La imagen del ser alado remite frecuentemente al hombre que busca a su amada o al enamorado que llora sus penas y, que como el ave, muere cantando. De esta forma,

el canto será el nexo de comparación más común para relacionar al poeta-enamorado con el ave (cisne o pájaro), aunque en el caso del águila es el vuelo hacia el sol el punto convergente entre ave y galán.

En algunos de los poemas que presenta Manero,¹⁴⁵ el pájaro (identificado con el enamorado) se encuentra preso en las redes —“ramas”— del amor y busca liberarse de ellas. La prisión configura así una imagen más del ser que vuela.

El ser alado también remitirá a la amada, rasgos como la agudeza visual del águila o la blancura del cisne y la paloma sirven de símbolos para aludirla. En el caso de la paloma es más común que se compare con la mujer, no obstante, existen casos en los que se da la asimilación con el hombre.

El ave es otro de los seres seleccionados por Luis de Sandoval Zapata para remitir al alma del hombre enamorado, que la mayoría de las veces es comparada con un pájaro, aunque el loro (soneto 9), la garza (soneto 10), el águila (soneto 28) y el ruiseñor (soneto 29) también participan de dicha asimilación.¹⁴⁶ La figura del ave aparecerá casi siempre de la mano de la mariposa y, en algunos casos, de la flor.

Para esta sección estudiaremos los sonetos 9, 15 y 26. Anteriormente se presentó un breve análisis de los dos últimos por lo que daremos pie a una interpretación del soneto 9 para después mostrar un cotejo entre los tres poemas.

“A un pajarillo”

Pimpollo sensitivo de los vientos,
esmeralda con vida de las aves,
aunque el idioma racional no sabes,
imitas los humanos movimientos.

Lazos el cazador pone violentos

¹⁴⁵ *op. cit.*, pp. 331-334.

¹⁴⁶ El poeta novohispano recurre al ave en los sonetos 3, 9, 10, 11, 15, 22, 26, 28 y 29.

a tu prisión en que la vida acabes;
centellas pone que, lucientes llaves,
abran puerta fatal a tus alientos.

En tu fuga tus plumas no desveles,
porque cuando las bates vas soplando
en la hoguera, la muerte y el estruendo.

¡Ah desdichado pájaro, no vuelas,
que son peligros que te van quemando
las mismas alas con que vas huyendo!

Antes de empezar, debemos advertir que el tema de este soneto no es precisamente el amor sino que, por medio del dibujo de un ave que está a punto de ser cazada, se habla del tópico de la muerte. No obstante, nos interesa explorar la figura del ave o pájaro en este poema y valorar si existe alguna relación con la temática amorosa.

En un primer momento se compara al pájaro con un retoño y por tal motivo sabremos que el ave es pequeña: *Pimpollo sensitivo de los vientos*. Se le llama también “esmeralda”, lo cual nos lleva a pensar que tal vez el color del ave sea verde: *esmeralda con vida de las aves*, aunque la esmeralda también puede dotar de otro rasgo a las alas del pajarillo: su transparencia. Este ser alado no habla, pero se comporta como un hombre: *aunque el idioma racional no sabes, / imitas los humanos movimientos*. De lo anterior —el color verde y la imitación al ser humano— podemos deducir que el ave descrita por Sandoval es un loro.

Para el segundo cuarteto aparece un personaje que antes no habíamos percibido en los poemas del novohispano; el cazador, quien coloca una trampa para atrapar al pájaro: *Lazos el cazador pone violentos / a tu prisión en que la vida acabes*. Se entiende que el ave puede ser capturada al escuchar el disparo ejecutado por el cazador: *centellas pone que, lucientes llaves, / abran puerta fatal a tus alientos*. El ser alado vuela con el

objetivo de huir sin saber que ha caído en la trampa que busca atemorizarla por medio del ruido.

La voz lírica aparece en el primer terceto y ordena al pájaro que no huya ni abra sus alas: *En tu fuga tus plumas no desveles*, porque al volar encontrará la muerte: *porque cuando las bates vas soplando / en la hoguera, la muerte y el estruendo*. A partir de este terceto será inevitable no pensar en Ícaro, personaje mitológico que al derretirse sus alas de cera, por efecto del sol, cae al mar.

De nuevo con un imperativo, la voz poética exhorta al ave a no volar y, a manera de conclusión, le advierte que huir es peligroso: *¡Ah desdichado pájaro, no vuelas, / que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo!*

Como sabemos, el personaje de Ícaro vuela hacia el sol y el ave de Sandoval hace lo propio al dirigirse hacia una “hoguera” o fuego, el cual puede ser representado por las “centellas” o tiros. El vuelo (las alas) en ambos casos se transforma en un símbolo de destrucción.

3.1. Un trío de aves

Las tres aves de Luis de Sandoval Zapata presentan rasgos de inocencia y lozanía. En el soneto 9 tenemos un “pimpollo sensitivo de los vientos”; en el 15 “un pajarillo, cándido rocío”; y en el 26 una flor metaforizada en un “vegetal blanco, pájaro de nieve”. La inocencia o ingenuidad se presupone del color blanco y del tamaño pequeño del ser alado.

En los sonetos 9 y 26¹⁴⁷ los pájaros son comparados con estrellas o piedras preciosas como la esmeralda —soneto 9—, este mismo elemento se opone y se asimila

¹⁴⁷ Aunque en este soneto el personaje principal sea una flor, vale la pena considerar que el poeta emplea como metáfora al pájaro para hablar de ella: *Vegetal blanco, pájaro de nieve, / por la región del aire luminosa, / corriendo al monumento presurosa, / sus exhalados ámbar se bebe*. Como en el primer

a la nieve del soneto 26. La esmeralda al igual que el hielo es transparente, este último puede simular el brillo de un astro o la apariencia de un diamante: *por la región del aire luminosa* (soneto 26). Por otro lado, el contraste se desprende, además de la distinción de colores, de que la piedra preciosa es imperecedera, y la nieve, eventual.

La oposición más importante entre los sonetos de Sandoval radica en que tanto el 15 como el 26¹⁴⁸ exponen un pájaro que vuela con total libertad hacia su objeto de deseo, ya sea un monumento o tumba; una mano; un coral o un volcán, a diferencia del pajarillo del soneto 9 que vuela con la finalidad de huir ya que los disparos lo han asustado: *Lazos el cazador pone violentos / a tu prisión en que la vida acabes; / centellas pone que, lucientes llaves, / abran puerta fatal a tus alientos.*

Los sonetos 15 y 26 también concuerdan en que el ave vuela en busca de agua u oxígeno y que sea el sentido del gusto el que la engaña. En el soneto 9 destaca que el engaño se dé por medio del oído.

Tenemos, entonces, dos tipos de pájaro en Sandoval Zapata, por un lado el que prefiere permanecer en la mano de Lísida en lugar de volar hacia el río; y por otro, el que se encuentra resguardado y después se ve obligado a volar.

Tal vez podamos decir que lo expresado en los poemas se oponga, ya que la voz poética del soneto 15 anima al ave a volar hacia otro lugar: *vuela a beber carámbanos al río / que será tu sediento desvarío/ con llama blanca, mariposa breve*, mientras que en el soneto 9 la voz lírica ordena al ave que no vuele: *¡Ah desdichado pájaro, no vuelles, / que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo!* No obstante que en los poemas se ordenen acciones opuestas, la intención será la

cuarteto se dice que la flor resplandece como un astro, aludiendo a su florecer, (*¿Ves esa flor, ves esa pompa breve, / esa del mayo rueda numerosa, / en cielo de verdor luz olorosa? Pues tantos riesgos cuantas puntas mueve*) creemos que esa característica la puede compartir con su propia metáfora (el ave).

¹⁴⁸ Recordemos que se trata de una flor transmutada en un “pájaro de nieve”.

misma: salvar al ave de morir. Empezar el vuelo en el soneto 15 significará librarse de la muerte, en el soneto 9, lo contrario.

En el soneto 15 el ave tiene dos opciones para elegir: permanecer sobrevolando el “volcán de nieve” —mano de la amada— o dirigir su vuelo hacia el río en busca de los “carámbanos”: *Deja esos Etnas de volcán de nieve, / vuela a beber carámbanos al río*. El volcán conducirá a la muerte y el río será la alternativa que salve de morir al ave. En este poema se entiende que el pájaro escoge la primera opción.

En el soneto 9¹⁴⁹ el ser que vuela puede permanecer oculto en su escondite o refugio: *En tu fuga tus plumas no desveles, / porque cuando las bates vas soplando / en la hoguera, la muerte y el estruendo* o intentar huir de los disparos del cazador: *centellas pone que, lucientes llaves, / abran puerta fatal a los alientos*.

Finalmente, podemos concluir que a partir de una oposición en ambos sonetos se llega al mismo punto: la muerte. En los dos casos, aunque en uno se permanezca en el lugar inicial y en el segundo se prefiera volar, se elige el camino que conduce a la muerte. Las dos aves tendrán el mismo final pues el poeta refleja en sus sonetos el “desengaño de las falsas ilusiones de la vida” y la paradoja que implica el nacer y el vivir sintetizada en la idea de la muerte como “compañera de la vida”.

3.2. Petrarca: El llanto como un deleite

En el soneto 226 de Francesco Petrarca la figura del ave aparece en la primera parte para ser comparada con la voz lírica. En este caso el ave seleccionada será el gorrión, el cual aguarda por su amada.

¹⁴⁹ De este poema, Enrique Serna apunta lo siguiente: “en el soneto “A un pajarillo” (No. 9) convirtió [Sandoval Zapata] el vuelo de un pájaro, imagen vinculada tradicionalmente a la libertad o a la osadía, en un emblema de autodestrucción”. *op. cit.*, p. 61.

El poema es posterior a la muerte de Laura y por ello Petrarca se lamenta por la ausencia de la amada y no por un comportamiento indiferente y frío. El lamento, en esta ocasión, no causa tristeza sino dicha.

Pasemos a la lectura del poema:

226

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco;
chi' i' non veggio 'l bel viso, e non conosco
altro sol, né quest'occhi hann'altro obietto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assenzio e tòsco;
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
e duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente, qual uom dice,
parente de la morte, e 'l cor sottragge
a quel dolce penser che 'n vita il tène.

Solo al mondo paese almo, felice,
verdi rive florite, ombrose piagge,
voi possedete, et io piango il mio bene.¹⁵⁰

Al principio de este soneto la voz poética se compara con un ave que espera en un techo y se señala que ningún ave ha estado tan sola como el propio enamorado: *Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io, né fera in alcun bosco* (Jamás hubo en techo alguno gorrión tan solitario / como yo, ni fiera en ningún bosque). El techo de la casa es donde el ave se detiene a contemplar a su amada o a esperar que pase.

¹⁵⁰ *Obra completa en poesía. El Cancionero. Tomo II. Edición bilingüe. Traducción y prólogo Atilio Pentimalli, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1980, p. 52.*

Al parecer, el pájaro que presenta Petrarca no emprende el vuelo hacia la amada sino que permanece inmóvil por la espera. Este sería uno de los aspectos que diferencian el ave del ítalo de las que hemos visto en Sandoval. En su soneto 9 el pajarillo vuela con el objetivo de huir del cazador y en el 26 lo hace para saciar su sed o tomar aire; así, la inmovilidad caracterizará al ave de Petrarca, y el movimiento, la de Sandoval. Sin embargo, aunque ambas acciones se opongan serán motivadas por lo mismo: la amada o el objeto de deseo.

La voz poética del soneto 226 también se compara con un animal feroz, lo cual significa una paradoja entre los dos seres con los que se asimila el poeta: el tranquilo ser alado y la fiera que acecha en el bosque. Luis de Sandoval compara al ave con algunos otros seres como la mariposa (soneto 15) o la flor (aunque en el soneto 26 el ave es una metáfora que designa a la flor), pero son seres apacibles que no suponen antítesis alguna entre ellos.

La dama será equiparada, como en algunos otros sonetos, al sol y se dice que éste es el único punto al que miran los ojos del galán: *chi 'i' non veggio 'l bel viso, e non conosco / altro sol, né quest'occhi hann'altro obietto* (puesto que no veo el bello rostro, y no conozco / otro sol, ni tienen otro objeto estos ojos). En los sonetos estudiados de Sandoval para esta sección no se encontró la referencia al sol, como en el caso de Petrarca, sin embargo en el soneto 9 sí aparece el fuego —los disparos—.

La voz poética en el poema del aretino reconoce que su sufrimiento es lo que causa su dicha: *Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto* (Siempre llorar es mi mayor deleite), la alegría, expresada mediante la risa, lo hierde: *il rider doglia, il cibo assenzio e tòsco* (dolor la risa, el alimento ajenjo y tósigo), y lo que ingiere es veneno amargo. El sentido del gusto aparece de manera significativa en Sandoval, ya que es por medio de éste que el ave alcanza la muerte: *que será tu sediento desvarío/ con llama blanca,*

mariposa breve (soneto 15). El contraste establecido por Petrarca entre lo dulce y lo amargo, en Sandoval Zapata lo conforman lo frío y lo caliente, pero aunque exista esta oposición en los poemas del novohispano el ave no expresa ningún disgusto por ello como el pájaro del poema 226.

En el poema del ítalo la oscuridad impulsa al enamorado, a diferencia del día o la mañana, que producen fastidio: *la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco (la noche afán, y el cielo sereno es para mí hosco)*. El momento antes de conciliar el sueño será una tortura: *e duro campo di battaglia il letto (y duro campo de batalla el lecho)*.

En los poemas elegidos de Luis de Sandoval para este apartado no se habla de la noche, pero cabe apuntar que en el soneto 16 la mariposa transformada en nave, a pesar de sentir temor de la oscuridad, avanza por el mar motivada por ésta: *nave que desplegaste vivas velas / la más fúnebre noche que recelas*.

Una vez que llega el sueño el amante dejará de pensar en la dama y experimenta una forma cercana a la muerte:¹⁵¹ *Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottragge / a quel dolce penser che 'n vita il tène (El sueño verdaderamente, cual se dice, / pariente de la muerte, y aparta el corazón / del dulce pensamiento que lo mantiene en vida)*. El “dulce pensamiento” es la amada y es por lo cual permanece vivo, sin embargo, también lo perturba.

El último terceto del poema de Petrarca habla del lugar en el que seguramente se hallan los restos de la mujer: *Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive florite, ombrose piagge, / voi possedete, et io piango il mio bene (Único pueblo excelso y feliz en el mundo, / verdes orillas floridas, umbríos prados, / vosotros poseéis el bien que*

¹⁵¹ Para Petrarca el sueño se parece a la muerte en tanto que es un momento en el cual se suspende el pensar. Por su parte, el filósofo León Hebreo iguala el sueño a la vida debido a que “nos restaura de dos maneras”, por un lado, detiene el instrumento de los sentidos y los movimientos, y por otro, mientras se duerme el cuerpo sintetiza todo aquello que se ingirió en el día, lo cual restaura al animal. *op. cit.*, p. 128.

lloro). Al descansar ahí la dama hace del espacio algo majestuoso, le da encanto y vida. Aquí la naturaleza se ha fusionado con el objeto amado.

3.3. Lágrimas convertidas en canto, por Fernando de Herrera

Para su soneto XXVIII Herrera recurre al mito protagonizado por las hermanas Procne y Filomela¹⁵² para remitir al canto de lamento que esta última interpreta una vez que es transformada en ruiseñor.

Soneto XXVIII

Süave Filomela, que tu llanto
descubres al sereno i limpio cielo:
si lamentaras tú mi desconsuelo,
o si tuviera yo tu dulce canto,

yo prometiera a mis trabajos tanto,
qu'esperara al dolor algún consuelo,
i se movieran d'amoroso zelo
los bellos ojos cuya lumbre canto.

Mas tú, con la voz dulce i armonía,
cantas tu afrenta i bárbaros despojos;
yo lloro mayor daño en son quexoso.

O haga el cielo qu'en la pena mía
tu voz suene, o yo cante mis enojos
buelto en ti, russeñol blando i lloroso.¹⁵³

¹⁵² Según la mitología romana Filomela fue convertida por los dioses en ruiseñor para evitar que Tereo de Tracia la matara.

¹⁵³ Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 644. El soneto se encuentra en el apartado titulado "Algunas obras". Conservaré la ortografía presentada por el editor del tomo, Victoriano Roncero López.

En un inicio la voz poética pide a Filomela su compasión a cambio de ganas y esmero, y por medio de una oración hipotética el enamorado expresa su deseo por producir un canto como el del ruiseñor, para que con ello la amada siquiera le otorgue una mirada: *si lamentaras tú mi desconsuelo, / o si tuviera yo tu dulce canto, // yo prometiera a mis trabajos tanto / qu'esperara al dolor algún consuelo, / i se movieran d'amoroso zelo / los bellos ojos cuya lumbre canto*. Al igual que Petrarca, Fernando de Herrera muestra un amante que sufre y llora, aunque en el sevillano las lágrimas producen un bello canto. El poeta español aprovecha este nexos para comparar al ave con la voz poética, a diferencia de Luis de Sandoval, quien no menciona el canto ni hace que sus aves interpreten melodías que expresen tristeza o felicidad.

Las lágrimas de Filomela, a pesar de producirse por un agravio, se transforman en suave música, mientras que en el enamorado sólo hay llanto: *Mas tú, con la voz dulce i armonía, / cantas tu afrenta i bárbaros despojos*. En este caso, el ave se encuentra desconsolada o triste, al contrario de las que describe Sandoval Zapata, que más bien muestran ansia o excitación: *por la región del aire luminosa, / corriendo al monumento presurosa* (soneto 26). La infelicidad que pudiera tener el ser alado en los poemas de Sandoval es expresada por la voz poética y no parece ser una descripción del ave sino un juicio externo: *Infeliz a favor tan peregrino* (soneto 15) y por ello el pájaro o ave no es consciente del supuesto sufrimiento que sí experimenta en el soneto de Herrera.

El canto armonioso de la dama se contrapone a la queja manifestada por la voz lírica, que asegura que su sufrimiento es más grande que el de Filomela: *yo lloro mayor daño en son quexoso*.

Al final, la voz poética expresa su deseo por volver a escuchar el canto del ruiseñor, para que éste lo consuele de sus penas, o bien convertirse en esta ave para

expresar su furia o enojo: *O haga el cielo qu'en la pena mía / tu voz suene, o yo cante mis enojos / buelto en ti, russeñol blando i lloroso.*

Herrera se volverá a comparar con un ave en el soneto XI, sólo que en esta ocasión no se trata de un ruiseñor sino de un cisne que canta mientras muere, al igual que el poeta llora y solloza por perder la vida: *Esfuerça Amor el suspirar que hago, / i como el cisne muere en dulce canto, / assí acabo la vida en el suspiro.*

3.4. Luis de Góngora y el mar como sepultura

El soneto 73 de Góngora nos presenta un pájaro que vuela en dirección al sol y que corre el riesgo de morir al caer en el mar al igual que el personaje mitológico de Ícaro.

73. 1584

No enfrene tu gallardo pensamiento
del animoso joven mal logrado
el loco fin, de cuyo vuelo osado
fue ilustre tumba el húmido elemento.

Las dulces alas tiende al blando viento,
y sin que el torpe mar del miedo helado
tus plumas moje, toca levantado
la encendida región del ardimiento.

Corona en puntas la dorada esfera
do el pájaro real su vista afina,
y al noble ardor desátase la cera;

que al mar, do tu sepulcro se destina,
gran honra le será, y a su ribera,
que le hurte su nombre tu rüina.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 138.

En este poema de Luis de Góngora y Argote se emplean alternativamente la segunda y la tercera personas del singular para remitir a un ave. Se empieza con un imperativo que ordena al ser que vuela no parar su búsqueda o vuelo: *No enfrene tu gallardo pensamiento*. Este poema nos trae a la mente el planteamiento del soneto 9 de Luis de Sandoval Zapata, aunque en éste la voz poética aconseja al ave que no vuele: *En tu fuga tus plumas no desveles*.

Se señala que el pensamiento del ave-galán sigue un “loco fin” y su vuelo es osado, lo cual causa la muerte del pájaro: *el loco fin, de cuyo vuelo osado / fue ilustre tumba el húmido elemento*. Por su parte, Sandoval califica la acción como riesgosa: *que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo*, así, la fuga también causará la muerte.

En el primer cuarteto notamos la referencia a Ícaro ya que el “húmido elemento” será el océano sobre el que vuela y fallezca el ave y por ello será la “tumba”, la cual pertenece al “animoso joven mal logrado”.

El primer acercamiento a la figura de Ícaro da pie a la descripción de su caída en el mar: *Las dulces alas tiende al blando viento, / y sin que el torpe mar del miedo helado / tus plumas moje, toca levantado / la encendida región del ardimiento*. Mientras el mar permanece tranquilo no alcanza al ave, que vuela por lo alto con dirección al sol, pero una vez que sus olas crecen, éstas pueden llegar a la “encendida región del ardimiento”. De la misma manera que el cordobés, Sandoval Zapata remite en su soneto 9 al personaje de Ícaro cuando menciona que un ave puede encontrar en el vuelo la muerte: *porque cuando las bates vas soplando / en la hoguera, la muerte y el estruendo*.

Hemos visto que en las primeras estrofas del soneto 73 no se menciona un ave en particular, pero sabemos que se trata de un ser que vuela porque se hace referencia a las partes físicas de un ave, como las alas y las plumas. Más adelante, se especifica que

es un “pájaro real” el que emprende el vuelo, de lo que deducimos que es un águila de la que se habla: *do el pájaro real su vista afina*. Además del calificativo “real”, la “vista” será otra de las características relacionadas con el águila.

Los sonetos 9, 15 y 26 (en éste se trata de una flor metaforizada en ave) de Sandoval son protagonizados por un pajarillo, pero la imagen del águila también será retomada por el poeta en el soneto 28.

Para finalizar con el poema de Luis de Góngora, el segundo terceto señala, una vez más, al mar como una posible sepultura o túmulo del ave. Para el mar será un honor que el pájaro muera en él, y la voz poética exhorta al ave a robar (modificar) el nombre del territorio en el que permanecen sus restos para que su “ruina” se convierta en fama:¹⁵⁵ *que al mar, do tu sepulcro se destina, / gran honra le será, y a su ribera, / que le hurte su nombre tu ruina*. El elemento del agua en Sandoval asimismo dará fin al ser alado: *inundad ese pájaro con agua, / en éxtasis fogosa, hoguera fría* (soneto 15).

3.5. *El ave cautiva de Lope de Vega*

El soneto 174 de Lope describe el cautiverio de un pájaro, así como la fuga emprendida por éste en busca de su libertad.

174

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento, en que vivir solía.

Con un suspiro a la ocasión tardía
tendió la mano, y no pudiendo asillo,

¹⁵⁵ Ícaro cayó en una isla del mar Egeo a la que se nombró Icaria.

dijo (y de las mejillas amarillo
volvió el clavel, que entre su nieve ardía):

“¿Adónde vas, por despreciar el nido,
al peligro de ligas y de balas,
y el dueño huyes, que tu pico adora?”

Oyola el pajarillo enternecido,
y a la antigua prisión volvió las alas:
que tanto puede una mujer que llora.¹⁵⁶

El primer verso del poema recuerda al título del soneto 15 “Daba Lísida de beber a un pájaro” de Luis de Sandoval Zapata, aunque el aspecto de la cacería planteado por Lope se asemeja más a lo descrito por el novohispano en el soneto 9, en el cual el ave se encuentra a punto de ser atrapada por un cazador y se le exhorta a no volar.

Aquí el ave se encuentra aislada en una jaula, de la que el pájaro consigue escapar desde el inicio: *Daba sustento a un pajarillo un día / Lucinda, y por los hierros del portillo / fuésele de la jaula el pajarillo*. Luis de Sandoval presenta un ave que se encuentra, del mismo modo, privada de volar libremente: *Lazos el cazador pone violentos / a tu prisión en que la vida acabes*.

Se plantea que antes de que Lucinda capturara al ave, ésta última era totalmente libre: *fuésele de la jaula el pajarillo / al libre viento, en que vivir solía*. La dama, al darse cuenta de la fuga, intenta atrapar al ave con sus manos pero fracasa en el intento: *Con un suspiro a la ocasión tardía / tendió la mano, y no pudiendo asillo*, y sus mejillas blanquecinas cambian a color amarillo debido a la exaltación y susto producidos: “de las mejillas amarillo volvió el clavel”.

En el poema de Lope la dama habla con el pájaro-amante y le hace ver que afuera sólo va a encontrar peligros que lo destruyan por desdeñar aquello que realmente

¹⁵⁶ Félix Lope de Vega, *op. cit.*, p. 143.

ama y desea: “¿Adónde vas, por despreciar el nido, al peligro de ligas y de balas, y el dueño huyes, que tu pico adora?”. En Sandoval, será igualmente la voz poética la que aconseje al ave no desplegar sus alas: *En tu fuga tus plumas no desveles*.

Lucinda¹⁵⁷ logra convencer al pájaro, que, conmovido, decide tornar hacia la prisión metálica: *Oyola el pajarillo enternecido, / y a la antigua prisión volvió las alas*. Y se concluye que la mujer que llora al ver que su amado se va, puede hacer que éste cambie de opinión con tan sólo sollozar: *que tanto puede una mujer que llora*.

En Lope el llamado servirá para evitar que el ave o pájaro muera, al contrario del ser que presenta Sandoval Zapata, que no escucha el consejo y muere en los tres sonetos: *que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo* (soneto 9), *sólo porque no supo en esa fragua / que tan dichosa muerte se bebía* (soneto 15), *uno parece todo en aquel velo, / lo mismo es la hermosura que la sombra, / lo mismo es el aliento que la nada* (soneto 26).¹⁵⁸

3.6. Un recuento del ser que vuela

En los sonetos estudiados de Luis de Sandoval Zapata hemos apreciado que el ave vuela usualmente hacia aquello que la atrae. La imagen funciona como anillo al dedo para remitir al galán o enamorado que busca continuamente a su amada. Los seres voladores que aparecen con más frecuencia en los poemas del novohispano, como una metáfora del ser que ama, son el pájaro, el águila, la garza, el ruiseñor y el loro.

De los poetas analizados para este apartado, sólo Herrera atiende a la asimilación entre pájaro y dama y esto lo hace porque el personaje mitológico que menciona — Filomela— es transformado por los dioses en un gorrión. Pero el sevillano no dejará de

¹⁵⁷ Lucinda fue uno de los epítetos de la diosa Hera en Roma. El mito cuenta que para obtener su amor, Zeus engaña a la diosa transformado en un pájaro indefenso.

¹⁵⁸ Recordemos que en este poema se menciona al ave como metáfora para designar a la flor y por ello las características que se le atribuyen a ésta pueden referir también al pájaro.

lado la comparación del ave con el enamorado, mostrando así un pájaro que puede ser galán y mujer al mismo tiempo.

Uno de los nexos de comparación entre el ave y el ser humano, según apunta Ma. Pilar Manero Sorolla, es el canto de lamento, el cual podremos encontrar en los poemas de Francesco Petrarca, Fernando de Herrera y Lope de Vega, aunque este último invierte los papeles al hacer llorar a la amada y no al enamorado-pájaro.

Sandoval Zapata no utiliza el nexo comparativo de las lágrimas transformadas en un dulce canto, al igual que Góngora. Ambos poetas vinculan al amante y al ave a partir de la acción de volar. Los dos autores difieren en el consejo que se da al pájaro; Sandoval aconseja al ave no volar: *¡Ah desdichado pájaro, no vuelas, / que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo!*; mientras que Góngora exhorta a continuar el vuelo: *No enfrene tu gallardo pensamiento / del animoso joven mal logrado / el loco fin, de cuyo vuelo osado / fue ilustre tumba el húmido elemento.*

Los sonetos 15 y 26 de Sandoval muestran un ave que vuela libre, de igual modo que en los poemas de Petrarca, Herrera y Góngora. El pájaro temeroso del soneto 9 del novohispano presenta semejanzas con el del 174 de Lope de Vega, cuya avecilla aprovecha que Lucinda limpia la jaula para escapar: *Daba sustento a un pajarillo un día / Lucinda, y por los hierros del portillo / fuésele de la jaula el pajarillo / al libre viento, en que vivir solía.* El ave en Sandoval también busca huir de aquel que lo acecha: *Lazos el cazador pone violentos / a tu prisión en que la vida acabes; / centellas pone que, lucientes llaves, / abran puerta fatal a tus alientos.*

La voz poética de Sandoval se fundirá con las palabras que expresa Lucinda al avecilla de Lope: *“¿Adónde vas, por despreciar el nido, / al peligro de ligas y de balas, / y el dueño huyes, que tu pico adora?”* En el poema del madrileño, el mensaje enviado

desalienta al pájaro y lo persuade para que no continúe con la fuga y vuelva a la prisión. En Sandoval existirá la misma apelación, no obstante, el ave no atenderá al llamado: *En tu fuga tus plumas no desveles, / porque cuando las bates vas soplando / en la hoguera, la muerte y el estruendo*, dice el primer terceto del poema del novohispano.

La diferencia entre ambos poetas se muestra en los tercetos finales de cada soneto ya que el ave descrita por Lope de Vega regresa a la jaula conmovida por las palabras y el llanto de Lucinda: *Oyola el pajarillo enternecido, / y a la antigua prisión volvió las alas: / que tanto puede una mujer que llora*, a diferencia del pajarillo de Sandoval, que prosigue en su vuelo: *¡Ah desdichado pájaro, no vuelas, / que son peligros que te van quemando / las mismas alas con que vas huyendo!*

CONCLUSIONES

Al inicio señalé que el objetivo principal de esta investigación sería estudiar el tópico del amor en la poesía de Luis de Sandoval Zapata bajo la óptica del platonismo, especialmente el heredado por Marsilio Ficino y León Hebreo.

No es mi intención afirmar que todos los poemas del novohispano son sólo una muestra del pensamiento platónico porque como hemos visto la concepción del amor se ha modificado continuamente y se ha construido a partir de diversos enfoques, que aun siendo contrarios coexisten en una misma época o en los versos de un autor. Pero considero que ha valido la pena reparar en aquellos aspectos que pudieran recordarnos la teoría platónica del amor en la poesía de Sandoval, y con ello aportar un grano de arena a la investigación de la poesía novohispana.

Cuando comencé la tesis, tenía muy presente las clases de amor planteadas en los diálogos platónicos (“amor sensual” y “amor divino”), sin embargo las entendía como categorías totalmente opuestas. Ahora, al concluir mi proyecto me doy cuenta de que, al menos en los sonetos del novohispano, nos encontramos ante una transformación del sentimiento y no frente a una dicotomía tajante que excluya la percepción sensible para alcanzar el amor ideal. Podemos decir entonces que para Sandoval Zapata los dos tipos de amor se complementan y se necesitan uno al otro de manera imprescindible, lo cual no se puede afirmar de los demás autores que estudiamos ya que la mayoría de ellos presenta un ser que busca el “amor humano” y no trasciende más allá de éste.

En lo que respecta a la visión de la muerte expresada en los sonetos, se puede asegurar que el novohispano no la considera un “enemigo” o causa de tristeza. La muerte se concibe como el punto máximo al que conduce la búsqueda del amor ideal (“morir de amor”) y por ello no se intenta huir de ella sino que se acepta y desea.

Se ha constatado que en todos los poemas de Sandoval analizados, el protagonista muere al consumir una metafórica relación amorosa: una mariposa que se abrasa en el fuego o un pájaro que expira al sumergirse en el agua son algunos de los casos que nos permiten sostener que el poeta no presenta un amor frustrado o sin correspondencia. El personaje principal siempre muere a causa del encuentro con el objeto de deseo o ser que ama: su amor se realiza plenamente.

El amor se considera así como un camino que lleva, invariablemente, a morir. Esta vía que conduce a la muerte aparece de manera recurrente en los sonetos del autor, quien presenta por lo general un ser que sucumbe una vez que encuentra el amor. Por ello no nos extrañará que una de las premisas más importantes para Platón salga a relucir: el alma, que se considera alada, alcanza la eternidad a través del amor.

Hemos observado que las imágenes que funcionan como una representación del enamorado son la mariposa, el pájaro y la nave. Símbolos que evidentemente no descubrió nuestro poeta para referir al amante o al humano mismo, y que sin embargo, definidos con su pluma se revisten de nuevos matices. Así, con respecto a la imagen del ave se advierte la incorporación del sentido del gusto: el ser alado sandovaliano siempre busca saciar su sed y es por medio de este sentido que la mayoría de las veces encuentra el éxtasis final.

En los casos de la mariposa y la nave, el tratamiento de las imágenes no presenta una diferencia reveladora, no obstante que así sea, el estudio de estas figuras nos ha servido para definir algunos aspectos de los temas que subyacen en los poemas: el amor y la muerte.

Al iniciar el capítulo relativo a las metáforas del enamorado, una de las mayores preocupaciones que tenía es que “no se parecieran tanto” los sonetos de Sandoval y los poemas de los autores seleccionados. Este miedo a encontrar más diferencias que

similitudes se ha diluido porque hoy comprendo que las primeras hacen única la obra de Luis de Sandoval Zapata. Cada detalle distinto que se percibe al contrastar un soneto de nuestro autor con cualquier otro de los seleccionados es un reflejo de la esencia del pensamiento sandovaliano.

De igual modo me pasó por la mente que trabajar por separado las imágenes del ave y la mariposa podría significar una repetición poco provechosa, pese a esto encontré que efectivamente son símbolos que se parecen, pero que mantienen diferencias. En suma, podemos decir que la mariposa se desenvuelve siempre en torno a una flama y que el elemento que se relaciona frecuentemente con ella es el fuego, mientras que el ave en Sandoval tiene un vínculo especial con el elemento del agua. Otro detalle importante es que el ave permanece algunas veces en cautiverio o en un espacio cerrado (guarida o nido), al contrario de la mariposa que despliega su vuelo con libertad.

Desde mi perspectiva las premisas atribuibles a los sonetos de Sandoval Zapata son las siguientes: la muerte no es producto de un sentimiento de tristeza sino del encuentro con el ser amado; el amor conduce a la muerte, entendida ésta como un renacer, y produce dicha; el sentimiento amoroso no se contiene sino que se expresa completamente; la muerte no se advierte como un castigo o sacrificio, y por último, el camino hacia el encuentro con el amado se plantea como un proceso de transformación constante.

Sandoval expresa en su poesía uno de los temas que más aflige a la humanidad: la muerte. Pero en sus versos no encontramos temor ante ella sino una visión de arrojo y valentía que inclusive se vincula con el amor.

La paradoja de la vida y la muerte queda resuelta por Sandoval, al proponer el amor como un camino que en lugar de llevar a un fin definitivo nos conduce hacia la

eternidad. El amor será elevado por el poeta hasta concebirlo como una vía que obsequia inmortalidad.

Ya Sandoval Zapata manifiesta en su “Relación fúnebre a la infeliz trágica muerte...” que por medio de las letras se puede hacer justicia al hombre y la mayor justicia para un poeta es que su obra sea leída con el paso del tiempo. Luis de Sandoval Zapata se inmortalizó a sí mismo al dejarnos palabras perdurables que nos hablan de eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Comedia*, Bruguera, Barcelona, 1972.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, FCE, México, 2003.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 2000.
- ASENSIO, EUGENIO, “Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (Fuentes italianas y derivaciones españolas)” en *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.
- BACHELARD, GASTÓN, *Fragmentos de una poética del fuego*, Paidós, Buenos Aires, 1992.
- BELLINI, GIUSEPPE, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1986.
- BERISTÁIN, HELENA, *El barroco mexicano. Luis de Sandoval Zapata*, MARSABE, México, 2001.
- BRAVO ARRIAGA, MARÍA DOLORES, “Festejos, celebraciones y certámenes” en *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 2, Raquel Chang-Rodríguez (coord.), Siglo XXI, México, 2002.
- CALLEJA LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL DE LA, “Emblema triplex. El texto en el texto en tres sonetos de Luis de Sandoval Zapata” en *Literatura y emblemática: Estudios sobre textos y personajes novohispanos*, Ma. Isabel Terán Elizondo y Alberto Ortiz (eds.), Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2004, pp. 97-107.
- CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.
- CARILLA, EMILIO, *La literatura Barroca en Hispanoamérica*, Anaya, Madrid, (1972).
- _____, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Gredos, Madrid, 1983.
- CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL, “Poesía lírica y patria mexicana” en *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 2, Raquel Chang-Rodríguez (coord.), Siglo XXI, México, 2002.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1981.
- COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, p. 2002.
- DENEZ, LEÓN, *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Historia de la poesía lírica española*, Labor, Barcelona, 1948.
- _____, *El sentimiento del amor a través de la poesía española*, Olimpo, Barcelona.
- ESCARTÍN GUAL, MONTSERRAT, *Diccionario de símbolos literarios*, PPU, Barcelona, 1996.
- FERNÁNDEZ ALONSO, MARÍA DEL ROSARIO, *Una visión de la muerte de la lírica española. La muerte como amada*, Gredos, Madrid, 1971.
- FICINO, MARSILIO, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Tecnos, Madrid, 1989. Traducción, estudio preliminar y notas de Rocío de la Villa Ardura.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Sonetos completos*, Castalia, Madrid, 2001. Edición, introducción y notas de Biruté Cipliauskaitė.
- GONZALBO AIZPURU, PILAR, “Facetas de la educación humanística de los novohispanos” en *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 2, Raquel Chang-Rodríguez (coord.), Siglo XXI, México, 2002.

- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, BLANCA, *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Facultad de Filosofía y Letras y Pedagogía de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1938.
- HEBREO, LEÓN, *Diálogos de amor*, Porrúa, México, 1985.
- HERRERA, ARNULFO, *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata (La tradición literaria española)*, UNAM, México, 1996.
- _____, "Un tópico de la crítica literaria" en *La literatura novohispana: Revisión crítica y propuestas metodológicas*, José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (edit.), UNAM, México, 1994.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Poesías*, Castalia, Madrid, 2001. Edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López.
- HESÍODO, *Teogonía*, Gredos, Madrid, 2000.
- HITA, ARCIPRESTE DE, *El libro de buen amor*, Bruguera, Barcelona, 1972.
- HUBARD, JULIO, "Obras de Luis de Sandoval Zapata" en *Vuelta*, núm. 127, México, Junio de 1987, pp. 55-58.
- ÍNIGO MADRIGAL, LUIS (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, Cátedra, Madrid, 2008.
- IRIGOYEN TROCONIS, MARTHA PATRICIA, "Clásicos grecolatinos en la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo" en *Filosofía y ciencia: Estudios sobre pensamiento novohispano*, Ma. Isabel Terán Elizondo y Mariana Terán Fuentes (eds.), Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2005.
- LAZO, RAIMUNDO, *Historia de la literatura hispanoamericana. El período colonial (1492-1780)*, Porrúa, México, 1965.
- LEONARD, IRVING A. *La época barroca en el México colonial*, FCE, México, 2004.
- LOPE DE VEGA, FÉLIX, *Lírica*, Castalia, Madrid, 2001. Selección, introducción y notas de José Manuel Blecua.
- MALDONADO MACÍAS, HUMBERTO, "Poesía de fiestas y solemnidades" en *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 1, Beatriz Garza Cuarón y George Baudot (coord.), Siglo XXI, México, 1996.
- MANERO SOROLLA, M^a PILAR, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, PPU, Barcelona, 1990.
- _____, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, PPU, Barcelona, 1987.
- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO, "Introducción y notas" en *Poetas novohispanos I (Segundo Siglo 1621-1721)*, UNAM, México, 1995.
- _____, "Para la historia de nuestra poesía colonial. Don Luis de Sandoval y Zapata (Siglo XVII)" en *Ábside I*, enero 1937, pp. 37-54.
- MONTERDE, FRANCISCO, *Aspectos literarios de la cultura mexicana. Poetas y prosistas del siglo XVI a nuestros días*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1975.
- MONTOLIU, MANUEL DE, *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1942.
- MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL, "Mitología y emblemática en el arte efímero novohispano" en *La producción simbólica en la América Colonial: Interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (edit.), UNAM, México, 2001.
- MORAÑA, MABEL, "Sujetos sociales: poder y representación" en *Historia de la Literatura Mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días*, vol. 2, Raquel Chang-Rodríguez (coord.), Siglo XXI, México, 2002.
- MUCIÑO RUIZ, JOSÉ ANTONIO, "Conceptismo y culteranismo en la poesía novohispana" en *La cultura literaria en la América Virreinal: concurrencias y diferencias*, José Pascual Buxó (edit.), UNAM, México, 1996.

- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO, “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco” en *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2007, pp. 79-96.
- OSORIO ROMERO, IGNACIO, “Sobre la historia de la filosofía novohispana” en *Conquistar el eco: Paradoja de la conciencia criolla*, UNAM, México, 1989.
- _____, “José de Villarías, poeta novohispano desconocido” en *Conquistar el eco: Paradoja de la conciencia criolla*, UNAM, México, 1989.
- _____, “Luis de Sandoval y Zapata: poeta de dos ingenios” en *Sábado*. Suplemento del diario *Unomásuno*, núm. 441, México, 22 de marzo de 1986, pp. 1-4.
- OVIDIO, *Arte de amar*, Gredos, Madrid, 2001.
- OVIDIO, JOSÉ MIGUEL, *Historia de la literatura hispanoamericana I. De los orígenes a la emancipación*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- PARKER, ALEXANDER A. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Cátedra, Madrid, 1986.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, “Luis de Sandoval Zapata: La poética del fuego y las cenizas” en *Luis de Sandoval Zapata: Obras*, FCE, México, 2005.
- _____, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (Siglos XVI y XVII)*, UNAM, México, 1975.
- _____, “Sobre la relación fúnebre a la infeliz trágica muerte de dos caballeros, de Luis de Sandoval Zapata”, en *Anuario de Letras IV*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1964.
- _____, “De la poesía emblemática en la Nueva España” en *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, José Pascual Buxó (edit.), UNAM, México, 2002.
- _____, “Francisco Cervantes de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz: El arte emblemático en la Nueva España” en *Tres Siglos: Memoria del Primer Coloquio “Letras de la Nueva España”*, José Quiñones Melgoza (edit.), UNAM, México, 2000.
- PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, FCE, México, 2004.
- PLATÓN, *Diálogos*, Porrúa, México, 1976.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Cénlit, Navarra, 1980.
- PÉREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *El amor en la literatura*, Tecnos, Madrid, 1983.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Obra completa en poesía. El Cancionero. Tomo I y II. Edición bilingüe*. Traducción y prólogo Atilio Pentimalli, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1980.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Obra poética (I) Parte II*, Castalia, Madrid, 2001. Ed. José Manuel Bleca.
- RICO, FRANCISCO (edit.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1983.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *Temas literarios del virreinato*, Porrúa, México, 1981.
- ROSALES, LUIS, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.
- ROUGEMONT, DENIS DE, *Amor y occidente*, CONACULTA, México, 2001.
- SANDOVAL ZAPATA, LUIS DE, *Obras*, FCE, México, 2005. Estudio y edición de José Pascual Buxó.
- SERÉS, GUILLERMO, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al siglo de oro*, Crítica, Barcelona, 1996.

- SERNA RODRÍGUEZ, ENRIQUE, *La paradoja en la poesía de Sandoval Zapata*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1985. Tesis de licenciatura.
- SKINFILL NOGAL, BÁRBARA, “La literatura emblemática en la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo” en *Literatura y emblemática: Estudios sobre textos y personajes novohispanos*, Ma. Isabel Terán y Alberto Ortiz (eds.), Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2004.
- TORRES, GERARDO, “Un texto desconocido de Luis de Sandoval Zapata” en *Vuelta*, núm. 102, Mayo de 1985, pp. 10-17.
- TOVAR Y DE TERESA, GUILLERMO, “Los antepasados del poeta Luis de Sandoval Zapata, el *Homero Mexicano*” en *La producción simbólica en la América Colonial: Interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (edit.), UNAM, México, 2001.
- TRUEBLOOD, ALLAN S. “La mariposa y la llama: Motivo poético del siglo de oro” en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas 2*, Maxime Chevalier, François Lopez, Joseph Perez, Noël Salomon (dirs.), Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Bordeaux III Francia, 1977, pp. 829-837.
- VILLAMEDIANA, *Obras*, Castalia, Madrid, 2001. Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas.
- XIRAU, RAMÓN, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 2000.
- Z Aid, GABRIEL, “Musas del Tepeyac” en *Letras Libres*, México, Septiembre de 2002.
- _____, “Sandoval y Zapata: Un soneto desconocido” en *Vuelta*, núm. 106, Septiembre de 1985, pp. 57-61.
- ZAMORA, SILVIA ROSA, “La realidad histórica en la *Relación fúnebre* de Sandoval Zapata”, *Mester*, vol. 18, núm. 2, 1989, pp. 53-72.