

Orfeo y Eurídice. La imagen en la poesía de Francisco de Aldana

M^a Dolores González Martínez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

3. La filosofía neoplatónica.

Las imágenes de Aldana están imbricadas en una larga tradición filosófica y esotérica todas ellas derivadas de una fuente prima: Platón.

Ejemplo de la complejidad ideológica de la poesía de Aldana es el P.LXV, "Carta para Benito Arias Montano".

Uno de los estudiosos de este poeta del Siglo de Oro, el chileno Alfredo Lefevre⁷, ha intentado el rastreo ideológico de la parte central del Poema, la dedicada a la contemplación de Dios y los requisitos de ésta comprobando al tiempo la actitud sincretista Aldana. Dicho sincretismo, no obstante, como ya hemos mencionado tiene un punto de partida fundamental en las formulaciones y consideraciones filosóficas llevadas a cabo por Platón en sus Diálogos

Respecto a la imagen, al lenguaje figurado y al simbolismo, el mismo Platón tenía su propia opinión que coincide plenamente, como era de esperar, en sus sucesores y que encontramos de forma implícita en nuestro poeta. Precisamente, en el uso abundante de imágenes cuyo mayor desarrollo lo alcanza el poema que hemos mencionado.

La consideración que del lenguaje tenía Platón derivaba de su concepción del universo, de su doctrina de los dos mundos. Nuestro mundo, el mundo de los sentidos tal como lo

conocemos, no es de acuerdo con la interpretación de Platón, más que un reflejo imperfecto del mundo inteligible, el mundo del espíritu. En uno de sus muchos intentos de explicar este fundamento de su doctrina, apuntó también Platón un primer anuncio de la necesidad del simbolismo. El mito relatado en el Fedón es en sí mismo un bello ejemplo de utilización del modo simbólico. Es el pasaje en el que Sócrates explica en sus últimos momentos que en realidad no vivimos en la superficie de la tierra, de cara a la pureza de los cielos, sino más abajo:

"No nos damos cuenta de que vivimos en las cuevas, sino que creemos vivir en la superficie de la Tierra, como si uno que viviera en las profundidades del océano creyera habitar la superficie del mar, y contemplando el Sol y las estrellas a través del agua, creyera que el mar era el cielo y, por pereza o debilidad, nunca hubiera llegado a la superficie del mar y nunca hubiera visto, alzando la cabeza y sacándola del agua, nuestro mundo superior... cuánto más puro y hermoso era que el mundo en que él vivía. Pues yo creo que lo mismo pasa con nosotros: habitamos en una caverna de la Tierra y pensamos habitar su superficie; y al aire lo llamamos cielo, y pensamos que es el cielo en que se mueven las estrellas... si alguno llegara a lo alto del aire o tuviera alas para ascender volando, podría asomar la cabeza por encima de él y mirar, como los peces sacan la cabeza del agua... y vería entonces las cosas del mundo superior; y si su naturaleza fuera lo bastante fuerte para soportar la visión, se daría cuenta de que es el cielo verdadero y la luz verdadera y la Tierra verdadera. Pues esta Tierra nuestra, y las piedras, y el conjunto de la región en que vivimos, están heridos y corroidos, igual que en el mar las cosas están atacadas por la salmuera... y no hay... nada perfecto allí... pero se comprobará que las cosas de ese mundo superior son mejores todavía que las de este mundo nuestro".

Al explicar la perfección de que disfrutaban los ciudadanos de ese mundo superior, Sócrates recurre una vez más a lo que podríamos llamar ejemplo comparativo: Lo que el

agua y el mar son en nuestras vidas, lo es el aire en la suya, y lo que el aire es para nosotros, es para ellos el éter.

Sócrates. además, pone en claro que su misma descripción no es más que un bosquejo de la verdad, que no es susceptible de ser expresada en términos terrenales. Pues, como también sabemos por Platón, el lenguaje discursivo es una herramienta inferior para la revelación de la verdad. Los que pueden alzarse al mundo inteligible pueden allí aprender la verdad directamente en un instante, sin necesidad de palabras ni argumentos. Esta ayuda de la razón dialéctica puede ser y será descartada en el reino de las ideas, el reino del espíritu puro, al que aspiran el poeta, el contemplador y el amante.

En un aspecto, no obstante, difería más acusadamente la doctrina cristiana de la tradición platónica. En Platón no hay propiamente indicio alguno de que el mundo superior desde que lo conocemos nosotros, los habitantes de la oscuridad. Es en nosotros en quienes despierta la añoranza los reflejos del mundo superior que descubrimos en esta vida. Ciertamente es que en el neoplatonismo la sustancia del uno y del todo emana, por así decirlo, bajando sus emanaciones por la cadena de los seres, pero ni siquiera en este caso se comunica activamente lo superior con lo inferior. Fue el cristianismo el que vinculó los dos mundos a través del misterio de la Encarnación y la doctrina de la Revelación. El

logos se hizo carne y Dios les habla a los hombres no sólo a través de las Escrituras, sino a través del conjunto de la Creación y de la Historia.

Dios se nos revela en todas sus cosas si aprendemos a leer sus signos. El lenguaje divino de las cosas se distingue del de las palabras por ser a la vez más rico y más oscuro... el conjunto de todos los animales de la Tierra, todos los peces del mar, todas las aves del aire, etc, constituyen el libro de la Naturaleza que, si se sabe leer correctamente, confirma y complementa las Escrituras.

Algunos aspectos de esta creencia perviven aun, constituyen una tendencia oculta del pensamiento europeo. Nos resulta familiar la doctrina de una tradición esotérica que se remonta hasta los misteriosos orígenes del tiempo y que en la sabiduría del Oriente se revela y oculta a la vez. Los escritos de los neoplatónicos florentinos se encuadran en esta corriente de pensamiento.

Filosóficamente parece claro por qué el platónico cristiano tenía que hacer tanto hincapié en esta interpretación según la cual el simbolismo es un código que procede de Dios y se transmite en la historia: en la interpretación platónica del simbolismo, el símbolo es reflejo imperfecto de la realidad superior que despierta en nosotros un anhelo de perfección. En Platón se explica este anhelo a través de la doctrina de la reminiscencia: habíamos contemplado la perfección antes de que nuestra alma fuera

desterrada al cuerpo, y cuando se resucita el recuerdo de este estado superior el alma se embarca en la búsqueda de su verdadero hogar....

Para volver a ese hogar tiene dos vías o caminos (como ya vimos en el punto anterior dedicado al influjo de las artes figuradas en nuestro poeta). De dos maneras contrapuestas habla Dios al hombre en símbolos: o a través del Misterio o a través de la Belleza. La segunda forma denominada como simbolismo-analógico fue discutida y aplicada por los promotores del resurgimiento florentino del neoplatonismo. En esta corriente filosófica la imagen de los tres mundos expresada por Sócrates como bosquejo de una verdad inefable se convierte casi en una descripción del Universo estratificado de los neoplatónicos. El Universo es en esta concepción una vasta sinfonia de correspondencias en las cuales cada nivel de existencia apunta al nivel superior. Precisamente en virtud de esta armonía interrelacionada puede un objeto significar otro y contemplando un objeto visible podemos hacernos una idea del mundo invisible:

"Todo lo que está en la totalidad de los mundos está también en cada uno de ellos y ninguno contiene nada que no se encuentre en cada uno de los otros... cualquier cosa que exista en el mundo inferior se encontrará también en el superior pero en una forma más elevada; y cualquier cosa que exista en el plano superior se podrá ver asimismo abajo, pero en forma un tanto degenerada y, por así decirlo, adulterada... En nuestro mundo uno de los elementos es el fuego; en el mundo celeste la entidad correspondiente es el Sol; en el mundo supraceleste el fuego seráfrico del Intelecto.

Pero téngase presente la diferencia; el fuego elemental arde, el celeste da vida, el supraceleste ama²⁰.

En Aldana aparece en varias ocasiones esta idea en la expresión la parte por el todo y al revés.

Este método de la analogía ya fue propuesto por Platón. Pero el propósito y el Status del símbolo, sin embargo o, han sido sutilmente transformados por el influjo del cristianismo. En Platón la luz y la belleza son también reflejos de la divinidad. El amor terreno escondido por la belleza mundana es el primer peldaño en el camino ascendente que lleva al alma a la contemplación de la Belleza como tal. El neoplatonismo sistematiza esta doctrina de la analogía. Todo elemento del mundo superior es accesible a través de su correspondiente en este mundo.

Como puede observarse las interpretaciones de la filosofía platónica son extensas y complejissimas en la comprensión de aquella a lo largo de la historia se han sucedido diversas lecturas de la obra de Platón pero las más importantes fueron las que tuvieron lugar durante la Antigüedad clásica y el Renacimiento. La influencia de Platón en el pensamiento occidental desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVI viene configurada en las interpretaciones que hicieron Plotino, Proclo y Dionisio Areopagita²¹.

En el siglo III d.c., cuando el terreno estaba bien preparado, tanto entre los paganos como entre los

cristianos, resurgió el platonismo filosófico de la mano de Amonio Sacas y su gran discípulo Plotino. Esta escuela se llamo a sí misma platónica y los historiadores modernos la llaman neoplatónica, para subrayar sus diferencias con Platón. Adoptó esta escuela los Diálogos de Platón como principal autoridad filosófica, pero a la vez intentó adoptar las dispersas doctrinas de Platón en un sistema coherente, incorporándole a la vez ideas derivadas de los estoicos. Respecto a la tradición y a los elementos genuinos derivados por Platón, Plotino trajo una insistencia más explícita en la existencia de un universo jerarquizado, que a través de varios niveles desciende del Dios trascendente o unico hasta el mundo corpóreo; subrayo también una experiencia interna y espiritual que permitía al yo ascender por el mundo intangible y llegar al supremo; por otra parte, se concibe el mundo físico, probablemente debido a la influencia de Posidonio, como una red de afinidades ocultas originadas en una alma general y en otra alma cósmica.

Con Proclo, uno de los últimos dirigentes de la escuela ateniense, el neoplatonismo llega a su perfección más sistemática e incluso esquemática. Por último Dionisio el Areopagita siguiendo las directrices de la Patrística griega a la que pertenecía armonizo el platonismo con la teología cristiana. Es el padre de la mayoría del misticismo cristiano. Sus escritos deben su autoritas al hecho de ser discípulo directo de San Pablo.

Durante la Edad Media, el platonismo siguió tres líneas de desarrollo: el oriente bizantino, los árabes y la Antigüedad romana. En esta última destaca San Agustín, el representante más importante del platonismo en la literatura latina antigua. Tanto en los primeros escritos filosóficos como en los últimos escritos teológicos de San Agustín se afirman insistentemente doctrinas platónicas típicas, como la presencia eterna de las formas universales en la mente de Dios, la captación inmediata de esas ideas por la razón humana y la naturaleza incorpórea, y la inmortalidad del alma humana.

En la temprana Edad Media el texto de mayor importancia traducido del griego fue el conjunto de escritos atribuidos a Dionisio el Areopagita.

Ya en el Renacimiento, la figura filosófica por excelencia, es Ficino, denominado por su redescubrimiento de Platón y sutarea filosófica el segundo Platón. La influencia, el imperio incluso, que ejercieron sus ideas sobre el arte y la poesía del siglo XVI es innegable. Lo más característico de su filosofía fue, quizá, su pensamiento filosófico que permitía a cualquier experiencia trocarse en símbolo de algo superior a ella misma.

En el Renacimiento italiano tuvo un papel decisivo la Academia florentina (2ª mitad del siglo XV) dirigida por Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Los dos eran antes que nada filósofos y metafísicos profesionales. Sus

preocupaciones, enmarcadas dentro de lo que se denominó entonces filosofía moral, giraban en torno a los temas de la dignidad del hombre, de la inmortalidad del alma y de la unidad de la verdad. Respecto a este segundo tema, Ficino fue el filósofo de la inmortalidad, ocupando un lugar fundamental en su doctrina. Ficino, al igual que algunos de sus predecesores humanistas, une claramente la inmortalidad con la divinidad del alma y del hombre. A este factor importante de su filosofía, hay que añadir el análisis del hombre, de sí mismo y de su propósito último. El análisis del hombre que lleva a cabo tiene por base el punto de vista de que el propósito del hombre, en especial del filósofo, es ascender mediante la contemplación hasta no lograr una visión directa de Dios. La vida contemplativa es, para Ficino, una cuestión de experiencia espiritual como prueba de la existencia de Dios y de las ideas divinas, de la incorporeidad y de la divinidad del alma, y de la afirmación de que el alma humana fue creada para cumplir la tarea de conocer y llegar a Dios mediante la contemplación. El alma se creó para cumplir la tarea de llegar a Dios y tiene un apetito innato por Dios. Afirma por tanto la inmortalidad del alma y una vida futura en la cual conseguirá para siempre su meta, siempre y cuando se haya preparado para ello en la vida presente con ayuda de una conducta moral y, sobre todo, de la contemplación.

Y con esto, volvemos a la "Carta para Arias Montano". Este poema es culminación de la trayectoria poética de

Aldana: en el verso tiene lugar la más cumplida manifestación del neoplatonismo en su vertiente cristiana y ficiniana.

En los versos 67-81 tiene lugar la descripción de la aproximación del alma a Dios. En la primera estrofa encontramos amplias resonancias bíblicas:

"Ella nos modula el paso a otras ideas con el remanso pacífico de lo que contiene: el alma, estando ya entregada a lo que Cristo llamó la mejor parte arcaica en la más mínima hoja motivo para alabar a Dios. Por eso, no bien hace la hoja algún movimiento en el suelo (en tierra, como las otoñales, llevadas por el viento), o en las ramas (en árbol, animado por la brisa), que el alma, recogiendo por el oído este sencillo fenómeno natural, (bullicio) -como corresponde a su naturaleza armónica de eco resonante-, se encuentra en ejercicio nuevo y grato para Dios. No alcanza a producirse el rumor que ya se encuentra en acto de amor, en estado de alabanza"²².

¿A qué ejercicio se refiere Aldana? ¿Y por qué nuevo?

"Si en el terceto de Aldana, nos interesa comprender aquel ejercicio de alabanza que se califica de nuevo, habrá que acudir al cruce de dos grupos de textos bíblicos, cuyas refracciones hacen vida en la estrofa. Uno estará formado por el tema de alabanza a las criaturas y el otro por aquellos llamados exultantes de los salmos. Cantad al Señor un cántico 'nuevo'; toda la tierra, cantad a Dios. Al contemplar las obras de tus manos salto de placer. Cuán grandes son, Señor, tus obras"²³.

La fuente de los cuatro tercetos restantes puede ser León Hebreo, el cual dice que "el amor de las hermosuras inferiores (las corpóreas) es conveniente y bueno cuando es solamente para destilar de las las hermosuras espirituales, que son las verdaderamente amables, cuando el amor está en ellas y en las cosas corpóreas accesoriamente por ellas"²⁴.

Como ya ha sido advertido, para los platónicos, las hermosuras de los cuerpos de las criaturas todas que forman el mundo material, es sombra de las bellezas espirituales que pertenecen al reino inmaterial de las Ideas, reino de la verdadera hermosura. Ese reino está formado también por las ánimas intelectivas o ángeles que animan y mueven los cielos. Agregan que "fácilmente podremos subir del conocimiento de las hermosuras corpóreas al conocimiento de la nuestra propia intelectiva y al de la hermosura del ánima del mundo; y della, mediante nuestra pura mente intelectual, al de la suma hermosura del primer entendimiento divino"¹⁰⁰.

Aldana, mas poseído de la fe, nos ha pintado en los tercetos antes citados estas tres ascensiones del alma hacia Dios, operadas más por el fuego de amor divino que por esfuerzo intelectual. El neoplatonismo (Ficino, Pico, Dionisio...) afirma que el amor es ciego porque está por encima de la inteligencia. Entre los teólogos del Renacimiento, esta idea distaba de ser revolucionaria y casi era un lugar común decir que los más altos misterios trascendían al entendimiento y que debían ser aprehendidos en un estado de oscuridad en el que se desvanecían las distinciones de la lógica. El misterio del placer por encima del entendimiento, se le llamase neoplatónico u órfico en su forma pagana, parecía revelar la misma experiencia de amor que la descrita por San Pablo en su Carta a los Efesios (III, 19). Con una concordancia bíblica impresionante que lo apoyaba, no es sorprendente que el misterio órfico del Amor

ciego fuese ampliamente divulgado por los humanistas del Renacimiento²⁴.

El verbo destilar y la locución mundo inmaterial nos ponen en el ambiente de las doctrinas platónicas. El ámbito del lenguaje de Aldana rebasa la obra de León Hebreo. No puede ser reducido a un solo autor. El mundo de ideas, o mera percepción intelectual de los temas que vemos en su obra no se lo puede fijar en el célebre León Hebreo exclusivamente. Las resonancias ideológicas van más lejos alcanzando a Plotino y a Dionisio Areopagita.

En su obra Eneadas Plotino ya proponía que el alma "después de haber obtenido una existencia en el mundo inteligible, adquiere una vida sensible, es sepultada en el cuerpo como en una tumba, una caverna: su misión es la de ennoblecer el cuerpo al cual se ha asociado; su destino es elevarse al mundo inteligible, entrar en posesión de la verdadera beatitud por la unión con Dios. Este retorno puede operarse ya desde esta vida"²⁵. Y de nuevo hemos de insistir en la idea de que "si queremos elevarnos en el mundo inteligible hasta el origen de toda realidad es preciso que cese toda operación de entendimiento; hay que refugiarse en la ignorancia y abismarse en las tinieblas místicas"²⁶. Es ésta la más antigua expresión de la contemplación pasiva del alma que se entrega a Dios.

El tópico mar de Dios pudo engendrar, por simple asociación, la imagen pez. Lefebvre²⁷ en su estudio señala

que la fuente de estas dos imágenes pudiera ser el místico flamenco Ruysbroeck:

"Algunas veces también mana Dios con tanta suavidad en los corazones, que hicieron con el incendio del amor, que parece, que como nadan a manera de peces en las aguas...".

Señala Lefebvre que se trata de un texto de Ruysbroeck que Aldana bien hubiera podido leer durante su estancia en Bruselas.

Aldana compara con una figura geométrica, círculo, la actividad de la contemplación del pensamiento, el movimiento mismo del alma. Es fácil comprender la paradoja quietud (le será allí en Dios) el movimiento. También se comprende que en su vuelo hacia las esferas celestiales, que no son el fin de la esperanza, tenga satisfacción (vida y holganza) y no pueda detenerse y que cuando haya arribado a su fin y destino, tenga más agilidad, cual pececillo, y pueda darse prisa para quedar quieto, en suprema paz y gozo contemplativo, con los implícitos supuestos de favores divinos.

León Hebreo dice en su tercer Diálogo de amor que para Platón "el alma es compuesta de sí y de otra cosa, de invisible y de visible, y dice que es número que mueve a sí mismo. Quiere decir que no es de uniforme naturaleza, como el puro entendimiento, antes es de número de naturaleza; no es corporal ni espiritual, y se mueve de la una en la otra

continuamente. Y dice que su movimiento es circular y continuo, no porque se mueva de lugar a lugar corporalmente, antes espiritualmente, y operativamente se mueve de sí en sí; eso es de su naturaleza intelectual en su naturaleza corpórea, volviendo después a ella así siempre circularmente"⁴⁰.

De esta doctrina se puede comprender que resulta una imagen geométrica del alma como círculo, pero no atañe todavía al ámbito en que el poeta nos habla.

Dionisio Areopagita nos situará en la atmósfera cargada de misterio divino que place a nuestro poeta:

"Efectivamente, se reconoce en los espíritus celestiales un movimiento circular, cuando ellos, se encuentran unidos a las iluminaciones sin comienzo ni fin del ser bello y bueno.... El alma tiene su movimiento circular, cuando entra en sí misma, separándose de todo lo externo, cuando el recogimiento uniforme de todas sus facultades espirituales la pone como en un círculo al abrigo de toda falta, la retirada de la multitud de los objetos exteriores y la conduce, primero, a sí misma; luego, la une a sus potencias, y estando así inmediatamente todas unidas, la conduce de ese modo hacia el ser bello y bueno, que domina todos los seres, y permanece uno y el mismo, sin comienzo ni fin"⁴¹.

En otra parte nos dirá que el movimiento circular significa también el retorno a Dios de las naturalezas emanadas de El:

Serále allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro, glorioso origen del contento.
(P. LXV, vv. 88-90)

En el terceto final se expresa de qué modo el alma queda unida a su Dios. Tenemos que volver a Dionisio Areopagita, y leer los nombres Divinos -comenta Lefebvre-. Habla de la unidad que existe entre las persona de la Santísima Trinidad (en Aldana se trata de la unión del alma con Dios):

"Disponemos expresarnos de esta manera, unas habiten y residen la una en la otra, en el sentido en que la más estricta unidad subsiste con la distinción más real, sin la menor confusión. La lumbre de varias antorchas, iluminando una habitación, nos proporcionan al asunto un ejemplo sensible y banal. Las diversas luces se alían y compenentran, absolutamente, sin confundir ni perder cada una su existencia propia e individual. En efecto, de la claridad, un mismo e individual esplendor, y nadie, que yo sepa, podrá discernir en el aire que recibe esas luces, la proveniente de una u otra antorcha, ni ver una luz sin ver la otra. Todas se hallan en todas, reunidas y no mezcladas en un haz común; si este fenómeno se observa cuando la luz penetra el aire, ¿qué será, pues, la unión inconcebible de las divinas personas, tan infinitamente superior a toda otra unión que se verifica no sólo entre los cuerpos, sino aun entre las almas y los espíritus puros?"

Esta bella página sería suficiente para ver cierta analogía con la imagen de Aldana. Pero hay más. Ruysbroeck replica como sea una cosa de Dios, para dar razón de la manera en que se halla siempre a Dios en la esencia del alma y cuando las fuerzas supremas se reciben interiormente, digamos, en el hombre interior, cuando sucede la efusión de los divinos favores:

"Así como el resplandor del sol y el calor penetran al aire y como el fuego al hierro, de suerte que causa las acciones del fuego, pues arde y luce el hierro como fuego; de la misma suerte se ha de decir del aire ilustrado, el cual si tuviera razón difiere con

verdad: yo ilumino y doy calor a todo el mundo; siendo así que a cada uno le queda su naturaleza y substancia, pues, el hierro no pasa a ser fuego, ni el fuego ser hierro, y la unión de éstos no tiene medio, porque el hierro está dentro del fuego dentro del hierro, y del mismo modo el aire está en la luz del sol y la luz del sol en el aire".

Así el alma unida a Dios, en su esencia y en su entrega contemplativa al único y definitivo amor:

mas como el aire, en quien en luz se extiende
el claro sol, que juntos aire y lumbre
ser una misma cosa el ojo entiende.
(S. LXV, vv. 106-108)

En el tratamiento de las dificultades y esperanzas en la ascensión del alma a Dios (versos 109-123) solo nos detendremos en un punto de carácter dogmático, que hace patente la índole espiritual del poeta. Podría ser que fuera de todas las representaciones místicas con que se ha usado la escala de Jacob le hubiese inspirado a Francisco de Aldana la ocurrencia de suponer ayuda de los ángeles para tan ardua empresa. En el sueño de Jacob, los ángeles subían y bajaban por la escala. Pero es que bien puede ser que esa referencia fuese consecuencia de conocer la obra de Ruysbroeck, De los siete grados del amor. Un autor dice de ella que las ideas que contiene sobre la ayuda que pueden suministrar a los hombres las jerarquías de los ángeles son originales de Ruysbroeck. "El místico compara en este libro la vida santa a una escala compuesta de siete peldaños, por medio de los cuales el hombre puede elevarse a la perfección y al reino de Dios"²². Es un tópicus del lenguaje místico la

escala, pero no es la siguiente y curiosa doctrina que puede asimilar Aldana y de ella extraer el ánimo y la esperanza candorosa en los ángeles:

"Los Espiritus, pues, de la Jerarquía suma, que son tronos, Querubines y Serafines, no pelean con nosotros contra nuestros vicios, para que los venzamos, sino viven con nosotros, donde sobre toda contienda somos levantados con Dios en paz, en contemplación y en perenne amor. Pero los espíritus de la segunda jerarquía esto es la jerarquía media, conviene a saber: Principados, potestades y Denominaciones pelean con nosotros contra los Demonios, contra el mundo, contra todo género de vicios, y contra todo lo que puede impedir en el servicio de Dios, y nos ordenan también, rigen y gobiernan y nos socorren para perfeccionar la vida interior hermosada con todas las virtudes. Y así, si confiados en la divina Gracia y en la ayuda y socorro de los ángeles, venciéramos al mundo y despreciáremos todo lo que hay en el mundo, ya somos Reyes y Principes del mundo, y es nuestro el Rey de los cielos y el orden de los principados, que es el cuarto, nos sirve para la honra de Dios. Y si por la honra de Dios de todo corazón y desde el mismo centro nos abatiéramos y humilláramos más que todas las criaturas, ya vencemos al demonio y todo su poder; y las Potestades, que están en el quinto Coro en orden en que nos acompañan y sirven con ejercicios interiores, así por nuestra victoria, como por la dignidad de Dios"^^.

No está de más suponer, dice Lefebvre, que el Angel diligente de Aldana podría ser del quinto Coro u Orden, por ser éstos los que acompañan.

Acerca de los requisitos de la contemplación divina (versos 124-258) hay que advertir que por tratarse de un poema y no de un tratado de ascética y mística, Aldana no hará un inventario minucioso de las etapas que atraviesa el alma en su elevación a Dios, ni se distinguirán las tres vías o ese proceso. Sólo aparecen las consideraciones y virtudes que deben tenerse presentes y cultivarse en tan

alta inspiración. No hay propiamente doctrina explícita en verso, y si se dirige a la reflexión en algún momento, es para proponer un objeto de meditación líricamente. El modo de ir poniendo los requisitos, (consideraciones y virtudes) es como si el alma estuviese ya situada en estado contemplativo. Así, la meditación sugerida se reitera nuevamente desde este otro plano, barajada en lenguaje platónico, porque el poeta no tiene en la mente otra imagen para decir, por caso, cómo se ve el alma naciendo de la mente de Dios, sino las palabras de aquella procedencia filosófica, usadas, por lo demás, hasta por los mismos místicos. El poeta no habla de algo experimentando. La experiencia que poetiza es símbolo de su deseo.

¿Por qué Aldana compara con una línea salida de Dios, el alma, el suponerla meditando desde su actitud contemplativa, como se ve en los versos 151-159?

Desde Platón hasta los últimos neoplatónicos, pasando por algunos autores místicos, podemos encontrar alguna derivación o simple copia de ese tipo de expresión. Platón lo que escribió de las cosas divinas lo envolvió en fábulas e imágenes matemáticas. Marsilio Ficino recoge las mismas representaciones geométricas que expusiera Platón:

"Es pues, de saber que los filósofos antiguos pintaban un círculo, y en el centro o punto del medio, que es indivisible, ponían la bondad y en la circunferencia pusieron la hermosura.... Del centro salen líneas divisibles, movibles e innumerables, que tiran hasta topar con la circunferencia, como lo vemos en los rayos de una rueda, que son una cosa en su centro

y allí todos entre sí son uno.... Puesto caso que el centro es inmóvil e indivisible, tirando del hacia la circunferencia se hace una línea (radio) y si por todas partes tiran, por todas se harán líneas diferentes, y como la línea consta de puntos, y en cualquier parte que me señalarades de la línea, allí hallaréis punto, así hallaréis que las criaturas, que son las líneas, todas salen del centro, que es Dios. Y cómo si tirádes de Dios, esto es, que saliese de Dios en obras exteriores fuera de sí, hallaréis que en cualquier parte de sus obras está, porque las crió y sustenta.... Por eso decimos que está Dios en todo hombre y en todas las criaturas, así como el punto en todas las líneas.

...Bondad se llama la sobreexcelentísima existencia de Dios, hermosura es el acto o rayo que de allí nace y se derrama y penetra por todas las cosas"⁴⁵.

Completemos la doctrina con palabras más antiguas, de Dionisio Areopagita: Explica los tres movimientos espirituales, el recto, el helicoidal y el circular, del que ya tenemos noticia:

"Es necesario reconocer que se pueden cantar con acentos dignos de Dios los movimientos del Ser Inmóvil. El movimiento recto significará en Dios la inmutabilidad y la invariable emanación de sus actividades, la manera por la cual todas las cosas proceden de El"⁴⁶.

Lo que viene ahora son los elementos de la ciencia divina del amor, los requisitos de pasividad del alma y humildad, en vista de que los dones de Dios son gratuitos y el hombre indigno e incapaz por sí mismo de una elevación sobrenatural. El exacto nivel dogmático de esta zona del poema es indiscutible; se podría confirmar lo que dice Aldana, además de usarse para ello textos de las Escrituras, las doctrinas de los autores místicos principales, hasta donde corresponde para estos inicios en la vía contemplativa. En San Juan de la Cruz, en Santa Teresa, o

en Ruysbroeck se encuentran los cuatro puntos anotados. Aldana no agręca más ni avanza en el misterio. Aparecen, sí, algunas precisiones que hacen suponer que el poeta conocía bien algún místico, como cuando dice que los favores recibidos de Dios suelen trocarse en nuevas batallas interiores, o cuando advierte que se deben desear esos dones. Como estas indicaciones aparecen en casi todas los autores que describen esas experiencias, no interesa encontrarle antecedentes. En cambio, al insistir en un terceto, sobre la pasividad interior, comparando ese estado en el acto de dormirse, suenan lejanas unas páginas de León Hebreo que tratan de la contemplación y el sueño, aunque no se corresponden ambos autores en el sentido con que se refieren al elemento sueño⁷.

Los cuatro puntos principales se van a reiterar en renovadas imágenes, hechas con elementos de la naturaleza y sus fenómenos, o con alusiones bíblicas. Después de tocar cielo, tierra, primavera, yelo, árbol, volveremos a encontrar figuraciones del alma (pece), sin poder el poeta avanzar más allá en la altura contemplativa (versos 175-258).

Respecto al otro gran tema de la poesía de Aldana, su concepción del mundo, ya vimos en el capítulo anterior las imágenes que describían ese mundo. Para referirse a la tierra, el poeta empleaba expresiones como la región de luz escasa, cubiertaz permanentemente por una tenebrosa noche.

Contrariamente, el cielo era el lugar rico de luminarias. Tanto la consideración de que goza el planeta tierra, como la que goza el cielo, derivan de la formación filosófica de Aldana.

El esquema de la teoría cosmológica en el que Aldana se basa, dentro del cono que formaba el universo, la tierra ocupaba el punto más bajo y profundo, mientras que el cielo que encontramos en sus poemas es aquella bóveda visible que percibimos con nuestros ojos y tras la cual, como si de una cortina se tratase se oculta, a nuestra vista material y limitada, la suma natura, la sublime, radiante e invisible naturaleza divina que sólo podemos ver con los ojos del alma.

En la filosofía neoplatónica esa doble visión del universo tiene amplia ascendencia. Viene representada en la literatura y el arte, por la figura de Venus, mejor dicho, por la figura de Venus celest^{is} y Venus terrestre. Ambas, la humana y la celeste, son mencionadas por Platón y están destinadas a ilustrar la distinción entre la visión celestial y la terrenal de la belleza^{is}.

Las fuentes de inspiración de las imágenes que expresan el concepto que Aldana tenía del mundo se remontan, pues, a Platón, cuyas consideraciones acerca de este asunto pasaron de la Antigüedad Latina, a la Edad Media, y llegó, prácticamente intacta, al Renacimiento.

El modelo del universo en el periodo clásico venía configurando por autores como Cicerón, Lucano, Estacio, Claudiano y Apuleyo, entre otros⁴⁷.

La influencia de Platón en Cicerón es considerable. En el *Somnium Scipionis*, Cicerón describe un cielo para estadistas, para hombres públicos, políticos y generales. Se trata de la esfera celestial más elevada, el *Stellatum*. Un pasaje muy interesante de su obra copiamos aquí por los ecos que de él encontramos en la poesía de Aldana, concretamente, en el P.LXV. Escipión el Africano muestra a su nieto la esfera mencionada. La admiración extraordinaria que la visión despierta en Escipión el Menor le hace concebir la idea de acabar con su vida voluntariamente para poder llegar cuanto antes a esa fabuloso lugar. A ello apuesta su abuelo y maestro:

"a menos que ese Dios cuyo templo constituye la totalidad de este universo que estás contemplando, se haya liberado de las cadenas del cuerpo el camino hacia aquí no está abierto para ti. Pues los hombres han nacido sometidos a la ley de que deben ocupar el globo que ves ahí abajo en medio del templo, llamado Tierra... En consecuencia, tú, Publio, y todos los hombres buenos, debéis conservar el alma entre las cadenas del cuerpo y no abandonar la vida humana hasta que os lo ordene Aquél que os dio el alma; sino, se considerará que no habéis cumplido el deber asignado por Dios al hombre".

Esa prohibición del suicidio es platónica. Cicerón sigue un pasaje del *Fedón* de Platón, en el que Sócrates observa respecto al suicidio lo siguiente:

"Dicen que es ilícito, que es uno de esos pocos actos que son ilícitos en cualquier circunstancia....

Tanto si aceptamos la doctrina que enseñan los misterios (la de que el cuerpo es una prisión y no debes romperla), como sino, de lo que no hay no duda es de que nosotros los hombres, somos propiedades de los dioses. y la propiedad no puede disponer de sí misma"⁷⁰.

Esta prohibición pasará a formar parte de la ética cristiana.

En Aldana, puede verse la influencia de esa idea de origen platónico en su "Carta para Arias Montano", P.LXV. En este poema hace referencia al hecho ilícito de poner en riesgo la propia vida, una ilicitud que aumenta sin el riesgo es a cuenta de la vanidad humana:

Los huesos y la sangre que natura
me dio para vivir, no poca parte
dellos y della he dado a la locura,

mientras el pecho al desenvuelto Marte
tan libre dí que sin mi daño puede
hablando la verdad, ser muda el arte.
(vv. 16-21)

La idea del suicidio da lugar a la metáfora militar El soldado no debe moverse de su puesto de vigilancia ni abandonarlo hasta que su capitán se lo ordene.

En Aldana no hay (al menos nosotros no la hemos encontrado) ninguna alusión directa a la invitación al suicidio; ni por el contrario, tampoco se advierte en lugar alguno que no deba hacerse. No obstante, en poemas como el LV, LVI y LVII hay una profunda desesperación, el sentimiento de un gran vacío espiritual se expresa en ellos, y una falta de resolución a esa desolación se advierte con

claridad. Quizá en la poesía de Aldana, ese estar alerta y vigilante tiene más que ver con las pasiones del mundo exterior en general, de las cuales el mundo interior se resiente y por lo tanto, ha de ser apartado o preservado, que con la vida militar propiamente dicha como propugna Cicerón.

Sea como fuere lo que se percibe en los versos de nuestro poeta es una profunda y emotiva resignación y un ferviente anhelo de conseguir una vida mejor, de acceder a la esfera de la felicidad plena:

Tú, mi Montano, así tu Aldino viva
contigo, en paz dichosa, esto que queda
por consumir de vida fugitiva.
(P LXV, v.v. 439-441)

Sobre la magnificencia de esa esfera celestial y la consideración despreciativa que recogen las imágenes de Aldana que expresan esos dos mundos, Cicerón, en la obra mencionada exponía la misma opinión:

"Entonces Escipión advirtió -tras el consejo de su abuelo de no suicidarse- que las estrellas eran globos que superaban en tamaño a la Tierra. Realmente, la tierra aparecía ahora tan pequeña en comparación, que el Imperio Romano, que constituía apenas un poco más de un punto en aquella minúscula superficie, le inspiró desprecio"⁷¹.

Escritores posteriores tuvieron presente constantemente este pasaje. La insignificancia (de acuerdo con patrones cósmicos) de la Tierra se convirtió en lugar común para el pensador medieval y para el moderno; era parte del bagaje de

los moralistas, usado como lo usa Cicerón para mortificar la ambición humana.

Otros detalles y temas que se van a encontrar en la literatura posterior procedentes del *Somnium* son los del sol como mente del mundo, *mens mundi*. Ovidio (*Metamorfosis* IV, 228) lo convirtió en *mundi oculos*, el ojo del mundo. Aidana recoge esta metáfora en sus poemas.

Otro autor interesante que hay que tener en cuenta, aunque sea someramente, es Calcidio, un cristiano que escribe filosóficamente, en lugar de teológicamente. Nada definitivo aporta su opinión sobre el Modelo. Sin embargo, sí hay algo interesante que merece la pena tenerse en cuenta y son los capítulos de su obra (una traducción incompleta del *Timeo* de Platón), que Calcidio titula, "Sobre la utilidad de la vista y del oído". Para él, el primer valor de la vista es su valor para la supervivencia. Lo importante es que la vista engendra la filosofía. Pues, "ningún hombre buscaría a Dios ni aspiraría a la piedad, a no ser que primero pudiesen observar la rueda de los movimientos de la mente y de la providencia en el cielo y así, con los movimientos de sus propias almas, imitar lo más fielmente posible esa sabiduría, serenidad y paz. Esto es Platón puro (*Timeo*, 47 b). Las operaciones originales del alma están en relación con los hombres a causa de su unión con el cuerpo y, por esa razón, las almas de la mayoría de los hombres están desacompañadas. El remedio para eso es la música: "no

esa clase que deleita al vulgo..., sino la música divina que nunca se aleja del entendimiento y de la razón"⁷².

La teoría de un filósofo como Macrobio también puede ayudarnos a comprender la opinión que Aldana tiene de la Tierra. Para este filósofo, nuestro planeta es el basurero cósmico:

"Lo más puro y más limitado (liquidissimum) se alzó hasta el lugar más alto y recibió el nombre de éter. Lo que tenía menos pureza y menor peso se convirtió en el aire y se introdujo en el segundo nivel. Lo que todavía tenía cierta fluidez, pero también suficiente densidad (corpulentum) como para ofrecer resistencia al acto, se acumuló en la corriente de agua. Por último, del desorden total de la mayoría separó todo lo indómito (vastum) para purificar a los (demás) elementos (ex defaecatis abrasum elementis) y calló y se sentó en el punto más bajo, sumergido en un frío envolvente e inacabable. En realidad, la Tierra constituye los desechos de la creación, el basurero cósmico"⁷³.

Respecto al cielo, Cicerón imaginó un cielo para estadistas desestimando nada más elevado que la vida pública y las virtudes que dicha vida exige. Macrobio aporta al lector de Cicerón un punto de vista completamente diferente: el de la teología mística y ascética del neoplatonismo, que renuncia al mundo, del solitario al solitario, y nada podía ser más ajeno a la mentalidad de Cicerón.

Al igual que Cicerón, Macrobio cree que el alma puede regresar al cielo, porque procede de él, que el cuerpo es la tumba del alma, que el alma es el hombre y que cualquier estrella concreta es mayor que la Tierra⁷⁴.

Y con esto llegamos a Dionisio Areopagita y su contribución a la concepción del Modelo. Su contribución fue su angeología o jerarquías celestiales. La disposición del Areopagita de las criaturas angélicas en tres jerarquías, cada una de ellas compuesta de tres especies, fue la que finalmente aceptó la Iglesia.

No vamos a repetir aquí las jerarquías por haber sido mencionadas con anterioridad a propósito del P. LXV. Merece la pena, sin embargo, hacer mención sobre el hecho de que este autor está tan seguro como Platón de que Dios no se relaciona con el hombre exclusivamente sino a través de un intermediario. Una de sus concepciones fundamentales es la de que el orden de la ley divina así lo prescribe. Su Dios no hace directamente nada que puedan hacer los intermediarios; ya se trate de transferencia o de delegación, el principio universal es un descenso perfectamente graduado. El esplendor divino (*illustratio*) nos llega filtrado, como si dijéramos, a través de las jerarquías. Eso explica que un mensaje tan grandioso como la Anunciación, aun dirigido a una persona tan eminente como María, lo llevó un ser angélico y aun un mero arcángel, miembro de una perúltima clase inferior: "los primeros en conocer al divino misterio fueron los ángeles y a través de ellos nos llegó, después, la gracia de conocerlo"⁷⁴.

En la obra de Dionisio Areopagita, -comenta Lewis- el universo en su conjunto se convierte en una fuga cuyo tema

es la tríada (agente-intermediario-paciente). La creación angélica total es un intermediario entre Dios y el hombre, y ello en dos sentidos. Se trata de un intermediario dinámico, como ejecutivo de Dios. Pero también es un intermediario en el sentido en que lo es una lente, pues las jerarquías celestiales se nos revelan para que las jerarquías eclesiásticas de la Tierra imiten, lo más fielmente posible, su servicio y oficio divinos. Y no hay duda de que la segunda jerarquía es intermediaria, y cada ángel individual, como cada hombre individual, tiene facultades de gobierno, de intermediario y de obediencia. El espíritu de ese sistema si bien no todos sus detalles, está muy presente en el Modelo medieval. Y si el lector olvida su incredulidad y ejerce su imaginación sobre él, aunque sólo sea por unos momentos, creo que comprenderá el vasto reajuste que supone una lectura penetrante de los poetas antiguos. Verá toda su visión del universo invertida. En el pensamiento moderno, es decir, evolucionista, el hombre ocupa la cima de una escalera cuyo pie se pierde en la oscuridad; en el que estamos describiendo ocupa el pie de una escalera cuya cima es invisible a causa de la luz.

Un filósofo que no hemos mencionado aún pero que es importantísimo para el período fecundador del neoplatonismo es Boecio. Después de Plotino es el autor más importante de dicho período. Lo traemos a colación porque en su obra *De Consolatione Philosophiae*, aparece una idea interesante que hemos encontrado también en Aldana aunque no nos atrevemos a

afirmar que este filósofo sea la fuente directa. En el Libro II de su obra, realiza una apología de la Fortuna que dejó grabada la figura en la imaginación de épocas posteriores. Su obra, a la vez esotica y cristiana por lo que se refiere a este aspecto, es una de las defensas más vigorosas que jamás se hayan hecho contra la concepción, común a los paganos y cristianos vulgares, que consuela a los crueles al interpretar las variaciones de la suerte humana como premios o castigos divinos o, por lo menos, a desear que lo sean. En todos los puntos del examen de este tema de la Fortuna y la Fama encontramos imágenes y frases que eran ya muy antiguas; en el Libro II se encuentra: "La desgracia más desdichada es haber sido feliz alguna vez". Lewis⁷⁸ que expone con una gran claridad las ideas de Boecio, advierte sobre la extraordinaria influencia de esta idea la cual será recogida por Dante (Infierno, V, 12), Tennyson y su la pena corona de peras; Chaucer no man is wretched, but him self it mene (ningún hombre es desgraciado pero tampoco es feliz); Hamlet: Nada es bueno o malo, sino que el pensamiento lo hace serlo. Todas estas afirmaciones vienen a decir que no podemos perder los bienes externos, porque nunca los tuvimos. La belleza de los campos o de las gemas es un bien real, pero es suyo, no nuestro; la belleza de los vestidos es o bien de éstos (la riqueza de la tela) o bien producto de la habilidad del sastre: nada hará que sea nuestra. La conclusión es la de que nada engaña tanto a quienes tienen

ciertas dotes naturales, pero no se han perfeccionado en la virtud, como el deseo de la fama.

Philosophia pasa a mortificar dicho deseo, al señalar cuán vana es toda la fama terrenal, pues es notorio que nuestro globo, en términos cósmicos, debe considerarse como un punto matemático: *puncti habere rationem*. Pero Boecio profundiza ese argumento ordinario al insistir en la diversidad de las normas morales aún en esta zona minúscula. Lo que en una nación es fama en otra es infamia. Y, en cualquier caso, ¡qué poco duran las reputaciones!. Pero la adversidad tiene la virtud de abrirnos los ojos.

En el Libro III, dice que todos los hombres saben que el bien auténtico es la felicidad, y todos los hombres la buscan, pero, la mayoría por caminos errados. Aún así, incluso los caminos errados como la riqueza y la gloria muestran que los hombres vislumbren de algún modo la verdad; pues, el auténtico bien es glorioso como la fama y autosuficiente como la riqueza. La inclinación natural es tan fuerte que forcejeamos en dirección de nuestro lugar natal, como el pájaro enjaulado lucha por regresar a los bosques.

La conclusión a la que llega Boecio es la siguiente: el bien completo y perfecto, del que por lo general sólo conseguimos fragmentos o sombras, es Dios. Durante la demostración de esto, Boecio deja caer, como un axioma, la afirmación de que todas las cosas perfectas son anteriores a

todas las imperfectas. Era un pensamiento común a todos los pensadores antiguos y medievales, excepto a los epicúreos:

"Aquéllos que alguna vez se han alzado a contemplar el círculo de lo admirable de la sencillez divina han de procurar no volver a mirar los objetos humanos. Boecio da fuerza al precepto mediante la historia de Orfeo y las fatales consecuencias de que mirase hacia atrás para ver a Eurídice"²⁴.

CAPITULO II

LA TRADICION LITERARIA.

1. La literatura clásica.

Como era de esperar dos conceptos renacentistas importantes aparecen en la obra de Aldana íntimamente vinculados: la naturaleza o el paisaje y la vida del hombre.

La naturaleza presente en la poesía de Aldana viene inspirada principalmente en la literatura clásica. Los poemas de su primera época, escritos en Florencia, presentan la impronta del registro pastoril y bucólico de autores como Horacio y Virgilio. Estos autores fueron estudiados con interés por parte del poeta en su juventud transcurrida a orillas del río Arno.

El paisaje es un elemento importante en la poesía de Aldana ya que se erige como pulso a través del cual tomar, conocer el estado de este tema y su evolución y de que manera el cambio que experimenta en la poesía de Aldana nos da también la evolución que se sigue en la personalidad artística y humana de este autor.

En los poemas amorosos y de asunto metafísico, pertenecientes a su primera etapa vital y creadora, se lleva a término la recreación del paisaje irreal y perfecto que Garcilaso introdujo y difundió con sus Eglogas. Este paisaje

común a todos los poetas del Renacimiento suele aparecer en sus poemas bien como escenario de la acción (P.XXII, v.1-2), bien como correlato alegórico del pesaroso sentir del poeta (P.XII, 1-8).

Las notas generales que presentan las imágenes que contienen el paisaje natural son las típicas del paisaje clásico, ideal y placentero en el que solía haber sombra (verde umbroso y fértil seno, P.XXII, v.5); agua clara y fresca (luciente cristal; claras aguas; fresco arroyo helado, P.VIII, v.187; P.XXXIII, Fábula de Venus y Marte, v.386; P.XXX, "Octavas sobre el bien de la vida retirada", v.229), y una alfombra de césped en la que sentarse a conversar y descansar (ameno arrayán verde y florido, bosque espeso prado florido, lugar florido y verde; P.XXXIII, v.167; P.VIII, v.192). En ese paraje maravilloso, el cielo es limpio (cielo raso, no añublado, turquíno cielo, P.XXXI, v.161; LXV, v.372 y P.VIII, v.703) y el aire suave (dulce soplo, aire fresco y dulce; P.X, v.11; P.XXXI, v.87).

El tratamiento que recibe el paisaje natural en los poemas juveniles revela la plena asimilación de una tradición clásica y de la estética renacentista, así como la asidua lectura de las obras de Garcilaso, poeta al que Aldana lee de forma puntual y al que, sin duda, imita en un pasaje como el que describe el lugar a donde Faetonte y sus compañeros de juego se retiran a descansar:

(...)

dentro un umbroso seno, do corriendo
 vio un luciente cristal que en todo el valle
 dilataba el rumor que dél nacía,
 se fueron a cobrar vida y aliento
 y al fin, después que al canto de las aves
 con el son de las ondas acordado
 eligieron lugar florido y verde
 (P.VIII, v.186-193)

En la descripción que del locus amoenus realiza en esos versos, Aldana toma prestado algún vocablo de la lengua literaria de Garcilaso; Aldana podría haberse inspirado en los siguientes versos de la Egloga III de Garcilaso⁷⁷:

el agua baña el prado con sonido
 alegrando la hierba y el oído (v.63-64)

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
 el suave olor d'aquel florido suelo (v.73-74)

en el silencio sólo s'escuchaba
 un susurro de abejas que sonaba (v.79-80)

Una muestra del perfecto conocimiento que Aldana tenía de la tradición es la octava catorce del P.XXIII, "Fábula de Venus y Marte" en la que se describe el lugar a donde Venus ha huido en compañía de un sátiro después de abandonar al dios de la guerra:

En un círculo entró, todo ceñido,
 en forma de amenísima guirnalda,
 de una ameno arrayán verde y florido,
 y de rosa y jazmín la fresca espalda;
 sin otra variedad era teñido,
 el suelo del color de la esmeralda,
 cuyas partes están llenas
 de blancas y moradas azucenas
 (v.v 105-112)

En esta octava puede apreciarse cierta correspondencia entre esa alfombra natural descrita que sirve de lecho a los

furtivos amantes y ese otro paisaje de la Iliada en el que podría haberse inspirado Aldana; en un y en otro paisaje en las uniones amorosas de los dioses interviene la magia de la naturaleza:

La tierra produjo verde hierba, loto fresco,
azafrán y el jacinto espeso y tierno para
levantarlos del suelo. Acostáronse allí y
cubriérase con una hermosa nube dorada, de la cual
caían lucientes gotas de rocío⁷⁶.

En el comentario que realiza E.P. Curtius en su magnífico estudio acerca de ese pasaje comenta que en el la naturaleza participa de lo divino. Homero prefiere sobre todo los paisajes placenteros un grupo de árboles, una floresta con fuentes y jugosos prados. Según él, "los poetas posteriores toman del paisaje homérico varios motivos que después se convierten en patrimonio establece de una larga cadena de tradiciones: el lugar encantado de eterna primavera, escenario de la vida bienaventurada de mas allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, su fuente, su prado; el bosque poblado de diversas especies de árboles, la alfombra florida"⁷⁷.

Lo que sigue apuntando Curtius es interesante para determinar cuanta tradición hay en este tema de la naturaleza en Aldana:

"En Homero y en toda la poesía antigua, la naturaleza aparece siempre habitada, sin que difiera el paisaje habitado por dioses del ocupado por hombres; las moradas de las Ninfas son también lugares preferidos por hombres. ¿Qué cosas hacen falta para un paraje

placentero?. Ante todo sombra-elemento importantísimo para los meridionales-, esto es, un árbol grupo de árboles; además, una fuente o un arroyo que refresquen, y una alfombra de césped en que sentarse; también en sitio agradable una gruta. Recordemos -sigue diciendo Curtius- el diálogo entre Sócrates y Fedro cuando se encuentran a las puertas de Atenas:

Sócrates. Anda, pues, y busca algún lugar en que podamos sentarnos.

Fedro. ¿Ves aquel plátano altísimo?... Allí hay sombra, y viento apacible, y césped mullido en que sentarnos, o acostarnos si queremos¹⁰⁰.

Dice Curtius:

"Escribir poesía bajo un árbol, en el prado y junto a una fuente, será en la época Helenística un motivo poético. Para escribir de este modo hace falta un marco sociológico, esto es, un oficio que exija de la vida al aire libre o en el campo, lejos de la ciudad. El poeta debe tener tiempo y ocasión para escribir; debe poseer también un instrumento musical primitivo. Todo esto lo tienen los pastores, que disfrutaban del ocio en abundancia¹⁰¹.

En un pasaje de la poesía de Aldana encontramos la circunstancia mencionada por Curtius puesta en práctica:

¡Oh dulce musa mía!, ¿cómo y que es esto?
 Pues como, ¿no solías, mi dulce musa,
 de aquel celeste ardor toda inflamada
 con que a tu Galatea fuiste agradable,
 cantar tan dulcemente que juraba
 la misma Galatea sobre sus ojos
 (¡oh dulzura especial de juramento!),
 se pena de perdellos, que no había
 musa oído jamás de mejor gusto?
 Y bien me acuerdo yo que allá en el monte
 y allá en el valle, a la ribera de Arno
 (¡ay monte, ay valle, ay Arno, ay mi ribera,
 cómo vivo yo aquí lloroso y triste!),
 delante de mi Hernadio, cara prenda
 del alma mía, delante de mi Cosme,
 delante de mi Silvio y de mi Arceo,

solía cantar mi musa tan súave
 que todos me decían: "Pastor Aldino,
 ¡viváis, podáis vivir mil y mil años!"
 (P. XXXV)

En nuestro autor, el paisaje florentino y la actividad poética, que tanto dice echar de menos es estos versos, no es un motivo simplemente. El paisaje florentino representaba para Aldana una identidad personal que no volverá a recobrar (allá, dejé la mejor parte de mí, de amor, del tiempo y de fortuna) y la pérdida de una identidad lírica, la de la dulce musa que cantaba la suave pasión amorosa.

Para Aldana, Florencia era el espacio propicio al amor y un paisaje personal y concreto a pesar de que en sus versos aparezca caracterizada por la fórmula del registro bucólico en la que se inspira el poeta o que toma prestadas para comunicarnos sus sentimientos.

Otro ejemplo de inspiración y de imitación de los autores clásicos lo constituye el P. XXXI "octavas sobre el Bien de la vida retirada", que bien podría ser una paráfrasis de los siguientes versos de la Georgica II de Virgilio²².

En cambio paz segura,
 y un sabroso vivir libre de engaños
 y el acopio profuso de sus dones
 tiene el agricultor. Aquella holgura
 y alma serenidad de la campaña,
 umbrosas espeluncas, vivos lagos
 el fresco valle y verde, los mugidos
 del perezoso buey, los apacibles
 sueños gozados bajo amenas sombras,
 a su dicha no fallan.

Compárense estos versos con los 38-39 del P.XXXI y con aquella estrofa, también del mismo poema, que comienzan Dichoso pastor que a su ganado (v.277) y con aquella otra que dice cuando esparcien va lirios y flores (v.305) y se comprobarán las coincidencias.

Fue Teócrito (primer mitad de Siglo III) quien probablemente creó la poesía bucólica pastoral, después de la epopeya, fue el género antiguo que más influencia ejerció. Varias son las causas de esa enorme influencia. En todos los lugares y tiempos ha habido pastores. Es una forma básica de la existencia humana, representada también en la tradición cristiana por el relato del nacimiento de Jesús, tal como lo refiere San Lucas²². Si la poesía bucólica vino a convertirse en patrimonio estable de la cultura de Occidente fue gracias a Virgilio que recibió y transfiguró la herencia de Teócrito.

El paisaje pastoral de Teócrito recreaba la isla de Sicilia. En tiempo de Virgilio, Sicilia había dejado de ser un país de ensueño; Virgilio en casi todas sus Egiologas sustituye a Sicilia por la Arcadia novelesca y lejana, que el mismo nunca llegó a ver.

Entre Teócrito y Virgilio, pues, se establecerá una diferencia fundamental desde el punto de vista de la recreación del paisaje. En alguna ocasión Teócrito se había presentado a sí mismo y a sus amigos poetas como pastores (Idilio VII); este hecho que era esporádico en Teócrito,

Virgilio lo realiza plenamente. El autor de las Bucólicas incorpora en su mundo pastoril las experiencias de su propia vida. Esto mismo puede apreciarse en nuestro poeta el cual no sólo incorpora hechos fundamentales ; trascendentales de su propia vida a sus versos, sino que incluso estos cambian el rumbo de aquéllos.

Pero detengámonos en analizar más detenidamente el tópico del paisaje ideal, concretamente del locus amoenus en Aldana para conocer sus fuentes de influencia.

Uno de los motivos bucólicos más difundidos es el del pastor recostado a la sombra de un árbol; en el P.XV de Aldana podemos ver:

Galanio tú sabrás que es otro día
bien lejos de la choza y del ganado,
en pacífico sueño trasportado
quedé junto a una haya alta y sombría
(v.1-4)

Virgilio es el antecedente inmediato de ese paisaje:

Tú, Títiro, a la sombra descansando
de esta tendida haya, con la avena
el verso pastoril vas acordando²².

El primer verso contiene el motivo bucólico del pastor recostado a la sombra de un árbol que tendría incontable descendencia. Aldana, en . . . poema, ni siquiera sustituye la especie de árbol.

En la poesía de Aldana el paisaje del locus amoenus hace acto de presencia en diferentes lugares: P.VIII; XXII;

XXXIII; este paisaje típico invade incluso el ámbito del cielo: P.XLIII, vv.129-136. Antecedente de este último caso puede ser el siguiente fragmento de la Eneida de Virgilio en el que se describe cómo Eneas en un viaje al infierno, llega a los Campos Eliseos:

..... ya pisaban los amenos
jardines y los bosques fortunados
donde con grande paz moran los buenos:
ábranse allí sobre inocentes prados
tintos en rósea luz cielos serenos
regiones siempre iguales, siempre ballas,
tienen su sol y tienen sus estrellas²⁶

En el primer verso aparece la palabra *amoenus*, ameno, agradable, placentero es es adjetivo que Virgilio aplica constantemente a la naturaleza hermosa²⁶.

La herencia que recibe Aldana de la tradición respecto del paisaje natural es la de una visión sintética o mixta cuyos formadores son Homero, Teócrito y Virgilio. La Antigüedad tardía, la Edad Media y cómo no, el Renacimiento, aprendieron el paisaje de la selva mixta y del *locus amoenus*. Esta herencia se esquematizó conceptualmente en dos ocasiones: en la retórica de la Antigüedad tardía y en la dialéctica del siglo XII; ambos procesos tuvieron el mismo efecto: dieron al motivo un carácter técnico e intelectual; se elaboró así una serie de tópicos de la naturaleza claramente diferenciados²⁷.

Aldana, pues, respecto a este tipo de paisaje, se inspira en autores grecolatinos y en las retóricas, qué duda

cabe. El *locus amoenus* (aunque hasta hace poco no se le había reconocido categoría de tema retórico-poético independientemente) constituyó, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. En Teócrito en Virgilio estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica; pero muy pronto las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retORIZANTES. En Aldana ocurren las dos cosas aunque la segunda no es la frecuente. Sin embargo, hemos creído ver un ejemplo de esas descripciones pictóricas en las cuatro estrofas finales de las "octavas sobre el bien de la vida retirada", P.XXXI.

En la recreación del paisaje ideal y del *locus amoenus* Aldana se inspira en la literatura grecolatina, Homero (aunque su influencia habría que comprobarla más de cerca), Virgilio y posiblemente Teócrito. El hecho que nos hace decantarnos hacia esta postura tiene que ver precisamente con la preceptiva retórica cuya estructura y elementos se encuentran en el siguiente pasaje de un poema de Titeriano que floreció en la época de Constantino y que sirve como clarísimo punto de referencia para establecer el distanciamiento en el proceso de inspiración y de imitación que Aldana llevo a cabo en su poesía²². El fragmento es el siguiente:

Por el fresco, herboso valle, de florido césped,
serpeando iba un riachuelo de lucientes guijas.

En lo alto, al blando soplo de la brisa, ondeaban
 los laureles azulados y los verdes mirtos,
 y la muelle grama, abajo, daba lindas flores,
 colcrados azafranes y azucenas cándidas;
 un perfume de violetas invadía el bosque.

Entre flores y pimpollos, don de Primavera,
 presidía la que es reina de color y aroma,
 la opulenta, la áurea rosa, gala y prez de Díome.

En los árboles brillaban gotas mil de alfójar;
 por aquí y allá corrían, con murmullo blando,
 arroyuelos que arrastraban cristalinas ondas.

En las cuevas, verde hiedra se prendía al musgo;
 y las sombras resonaban con los dulces trinos
 y gorjeos de incontables pájaros canoros.

El murmullo del arroyo se sumaba al canto
 de las frondas remecidas por el suave céfiro.

El viajero allí se embriaga de perfume y música,
 pues hay aves, río, brisa, bosque, flores, sombra.

El autor trabaja con seis elementos naturales que coinciden con los recomendados por la preceptiva: "son motivo de alegría las fuentes y los huertos y jardines y con los aires suaves y las flores y el canto de los pájaros"¹⁰⁷.

El poema de Aldana que más se aproxima a ese paisaje es el XXXI. En la "octava sobre el bien de la vida retirada" se aprecia de forma fiel la presencia de los elementos bucólicos típicos contenidos en los versos copiados. En la catorce del P.XXXI encontramos al protagonista que mora en valle ameno (v.57), dando goce de un aire fresco y dulce a maravilla (v.87), del dulce soto y del fresco arroyo helado (v.299), de los lirios y flores y de violetas de cien mil colores (vv.305-307). Ambito lleno de luz y color en el que

el pastor lo que habita se festeja, de continuo. con dichosa fruta y pan, dichoso queso (v326).

En otro lugar aunque el empleo de la técnica lo está de forma inversa a la tradicional, volvemos a encontrar esos elementos estructurados del paisaje ameno; se trata del P.XLV:

Otro aquí no se ve que, frente a frente,
animoso escuadrón moverse guerra,
sangriento humor teñir la verde tierra,
y tras honroso fin correr la gente;

éste es el dulce son que acá se siente:
"¡España, Santiago, cierra, cierra!",
y por suave olor, que el aire atierra,
humo de azufre dar con llama ardiente.

El gusto envuelto va tras corrompida
agua, y el tacto sólo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado,

hueso en astilla, en él carne molida,
despedazado arnés, rasgada malla.
¡oh sólo de hombres dino y noble estado!

Como puede apreciarse, en este soneto Aldana ha sustituido el paisaje ideal clásico, su visión estereotipada, por una visión más original y subjetiva. Louise Saltad, uno de los pocos críticos que se han ocupado de este poema²⁰ llama precisamente la atención sobre la disimilitud que se da entre la escena que describe el poeta y el clásico locus amoenus cuya presencia implicaba una experiencia de armonía interna.

En el soneto XLV, tenemos una oposición irónica y sobreentendida con cada uno de los elementos de este tópico

que concernían a los cinco sentidos. Así, en el lugar de pastores y pastoras, recostados pacíficamente bajo algún árbol frondoso (P.XV,Vv.1-4) vemos líneas de Aldana atacándose unas a otras. la hierba ha dejado de ser fresca y cubierta de rocío para estar empapada en sangre. En el escenario descrito no oímos el dulce canto del ruiseñor, sino que oímos el grito de guerra. El agua pura del riachuelo se nos ofrece agua pútrida y corrupta. La refrescante y acariciante brisa del paisaje ideal ha sido reemplazada por el abrasante calor de la llama ardiente y el rústico cayado por el acero ensangrentado de las armas. En el lugar de fruta fresca tocamos rotos guñapos. En vez de la armonía interna y la unión del amor ideal representado por el locus amoenus, somos testigos de la enemistad y el odio de la guerra certeramente en la armadura rota y los cuerpos rotos de la línea (vv.12-13)

A esos dos pasajes cabría contraponer el paisaje pastoril que expone Aldana en el P.LXV. "Carta para Arias Montano", vv.355-432. En ese fragmento el paisaje campestre ha sido sustituido por un paisaje marítimo. A esta evidente diferencia hay que destacar el hecho de que la nota de color del paisaje viene ahora dada por elemento distintos al del tradicional: el colorido que las flores y plantas aportan al lugar ha sido reemplazado por el de la fauna marina que se encuentra en las orilla de la playa, por la espumosa resaca (v.377) y la mil blancas conchas (v.378); por los mil bucios istriados del color de los corales (v.385), unos y otros tan

brillantes que despiden de sí como centellas, en rica mezcla de oro y turquesa (vv. 389-390).

Todos esos elementos y otros que no han sido mencionado, nos advierten de que en el P.LXV, el paisaje pastoril de otra época se ha transformado a causa de la introducción, en él, de formas concretos y definidos de la naturaleza. A esto, habría que añadir otra novedad: los pastores del poema, Aldino y Montano, tampoco son ya los pastores de la égloga que se limitaban en la estancia natural a descansar, sino que estos se mantendrán continuamente ocupados en el proceso de la introspección y de la contemplación.

Como ya advertimos al inicio de este punto, al tema de la naturaleza aparece intimamente ligado el concepto que de la vida tiene el poeta. Paisaje natural y vida retirada son dos términos estrechamente unidos en la obra de Aldana y en la literatura clásica, de nuevo fuente de inspiración para el poeta.

De un modo muy generalizado puede decirse que el poeta siente la naturaleza como algo integrado en el plan cósmico del universo.

De un modo apresurado podemos decir que en ciertos poemas, como el P.XXXI y el P.LXV, en los que el tema central es el del abandono de la vida pública y del retiro, el poeta tiene una visión especial de la naturaleza; siente

la naturaleza como algo integrado en el plan cósmico. Esta concepción queda integrada en una de las líneas desarrolladas por la filosofía de Platón. Cuando la naturaleza o, el mundo terreno o sublunar aparece integrado en el plan cósmico del universo pueden surgir varias posturas. El pensamiento de Platón constituye, en este sentido, el punto de referencia originario. Esta filosofía se apoya básicamente en el principio de la existencia de dos mundos, uno sensible, otro inteligible. El problema consiste en determinar el valor, la importancia del primero. En su obra *Simposium*, Platón afirma que ambos mundos están unidos por Eros o Amor. Gracias al Amor el hombre asciende desde la belleza física hasta la espiritual, cuyo último estadio es la Idea misma de Belleza. El mundo sensible resulta por tanto fundamental en el proceso cognoscitivo del individuo y para su perfeccionamiento moral.

La visión de la naturaleza que tiene Aldana está trascendida de platonismo pero no menos lo está de literatura clásica.

En el sentido apuntado, Horacio¹ es la fuente principal. En este autor el paisaje natural tiene connotaciones morales especiales. la naturaleza es el lugar ideal para realizar una vida de retiro; en ella se encontrará la soledad y el ocio imprescindibles para profundizar, cultivar y enriquecer su yo.

I,6,16-17. La púrpura regum, símbolo del fasto se encuentra en otro autor clásico muy conocido, como ya se ha dicho en otro lugar, por nuestro poeta; se trata de Virgilio (Geórgicas, II,vv.495 y 506).

La imagen de la navegación para representar la actitud del codicioso tiene su fuente de inspiración para Aldana en Horacio (Epístola 1,11,vv.9-10) y en Virgilio (Geórgicas, II,469).

En los versos 201 al 296 del P.XXXI se desarrolla el tema de la impertubabilidad del varón virtuoso ante las pasiones. La fuente es, nuevamente, Horacio (Epístola I,10; I,16). La actitud indiferente del sabio, recreada en los versos 233-256 del P.XXX), tienen su antecedente en Virgilio (Geórgicas II,507-512).

El P.XXXI también recoge el tema tópico de la alabanza del pastor como modelo de vida retirada (v.297 y s.s). Dicha figura se encuentra ampliamente desarrollada en Virgilio en las Geórgicas aunque Aldana se inspira en una de ellas en concreto. Se trata de la número II,vv.513-531. En la imagen del pastor de Aldana se aprecia una diferencia importante con la que ofrece Virgilio, diferencia derivada de la formación intelectual del poeta. El pastor que Virgilio no presenta en su obra es un individuo hacendado, que podríamos denominar como pequeño propietario; por el contrario, el pastor presentado por Aldana es un individuo cuya vida es más austera y estoica.

En los temas desarrollados en el P.XXXI, Aldana se inspiró en Ovidio y en su obra las Metamorfosis. Los temas de la avaricia y de la riqueza aparecen ambos en el Libro I,1.

Pero respecto al mundo sensible, en Aldana se da la contradicción platónica mencionada más arriba. En algunos pasajes de su poesía el rechazo del mundo visible es contundente. Así la referencia al mito de la caverna (República VII) es aquí obligatoria. Platón declara que el mundo es una cárcel de la que el hombre sabio y virtuoso ha de escaparse. En este nivel, la huida a la naturaleza ya no es suficiente.

En la poesía de Aldana encontramos esa doble valoración del mundo sensible realizada por Platón, pero aparece expresada dentro de un orden gradual. En un primer momento se huye de la ciudad al campo. A continuación, tras considerar que el mundo sensible en general, es copia pálida y engañosa del otro, se produce el rechazo absoluto del mundo, y la inmanencia primera desaparece para dar lugar al ansia de huida al plano trascendente, la cual surge del desprecio de la realidad inmediata (el contemptu mundi de los moralistas medievales).

La originalidad de Aldana, pues, respecto al pasaje ideal es la trascendentalización de éste: el traspaso a un plano superior de los elementos del paisaje pastoril, del lugar encantado de eterna primavera, escenario de la

Bienaventuranza de más allá de la tumba; el paraje placentero, con su árbol, su fuente, su prado, sus frutos, su música suave, su dulce brisa; todos esos elementos forman la nueva naturaleza, la sobrenaturaleza divina.

En esa sobrenaturaleza, el alma (nueva figura pastoril) subirá al orbe divino, verá la lúcida belleza de los cielos (P.LXV, v. 163), se sumergirá en la divina fuente (v.147), se deleitará con la música de los coros del Impíreo angelicales (v.163), beberá la infusión de gracia en los divinos pechos (v.214-215) y tomará los instrumentos divinales (v.260) que sin requerirlos le serán ofrecidos.

La huida a la naturaleza tiene su origen en un conflicto entre el hombre y su vida pública fundamentalmente. Así lo manifiestan las fuentes de inspiración literaria de los poemas de Aldana, Horacio y Virgilio. Para estos autores, la naturaleza equivalía a refugio, aislamiento, privaticidad. En el siglo de Oro español, para los autores como Garcilaso y Herrera, la esfera de lo privado se identificaba con el sentimiento amoroso. En plena mitad del siglo XVI son autores moralistas y estoicos como fray Luis de León (figura a la que Aldana se aproxima desde el punto de vista de su pensamiento poético), lo privado se refiere más bien a la paz y a la libertad, al concepto clásico griego de ataraxia. Dicha paz y libertad son el resultado de la huida de las pasiones y de la fortuna: el repliegue a una intimidad asocialda al

autoconocimiento es uno de los motivos centrales de la "Carta a Montano". La búsqueda del hombre interior responde a estos imperativos:

Pienso torcer de la común carrera
que sigue el vulgo y caminar derecho
jornada de mi patria verdadera

entrarme en el secreto de mi pecho
y Platicar en él mi interior hombre
dó va, do está, si vive o qué se ha hecho (...)

La metáfora torcer la común carrera es síntesis del tópico del apartamiento formulado en el P.XXXI bajo las auspicios de Virgilio, Horacio y Ovidio.

2. Petrarquismo y sensualismo.

Desde el marco petrarquista en el que se encuadran algunos de los poemas de Aldana el distanciamiento de Petrarca y de los poetas que siguen esta corriente literaria en el ámbito español, viene dado no en la forma o expresión poética de dichos poemas sino más bien en la lectura que Aldana hace de la obra del autor del Cancionero. Resulta que el petrarquismo de Aldana oscila entre la postura más ortodoxa, en la más pura línea courtois, y la postura que podríamos denominar como de liberal aportada por uno de los más ilustres intelectuales de la Florencia del siglo XVI. Nos referimos al cardenal Pietro Bembo.

Haciendo un poco de memoria, conviene señalar que las interpretaciones del Cancionero recorrieron un largo y a veces contradictorio camino, que determinó distintos sentidos del petrarquismo. Esta variedad de lectura son las que llevaron a cabo los poetas del siglo XVI trazando así un arco del petrarquismo muy variado. La lectura que de las Rimas realiza Garcilaso es muy distinta de la que realiza, por ejemplo, Soto de Rojas en su obra Desengaño de amor, empezada en 1611.

Dos de los comentaristas, cuyas interpretaciones influyeron más decisivamente en este periodo son Boccaccio y

Pietro Bembo. A parte de estos, hay otras muchas y variadas interpretaciones.

De las epístolas métricas de Petrarca, hay una dirigida a Boccaccio. y en ella Petrarca apostrofa contra el amor alegando que este distrae del ejercicio humanista y es disipador de estudios. Como puede observarse, Petrarca está cayendo en una contradicción ya que en el Cancionero se habla principalmente de amor.

Así pues, comenzado con Boccaccio, el petrarquismo que recorre el siglo XVI es el humanista, el docto latino. Desde esta interpretación, el Cancionero irá ligado como práctica poética al Stil novo. O sea, tanto el uno como el otro, son modelos en los que se puede basar o guiar el poeta de la época. Es decir, al igual que ocurría con el Stil novo, Petrarca es escogido como modelo de estilo. A consecuencia de ello, surgen múltiples imitadores. Se trata de un petrarquismo que encontraremos en nuestra poesía: es el petrarquismo como forma, como expresión, que se practicará como educación cortesana repitiendo sus elementos estilísticos, sus palabras y situaciones poéticas. Es el petrarquismo más convencional.

La situación más común de la poesía petrarquista que tiene como protagonista a la dama y su rechazo del poeta, originando la frustración de éste tiene lugar en los poemas P.XIII, P.XIV; P.L. En el nivel léxico este esquema, que se repite una y otra vez, produce un vocabulario que se refiere

tanto a las torturas del amante como a la belleza y crueldad de la mujer. Palabras como muerte, dolor, sufrimiento, lágrimas, llanto, tristeza, quejes, lamentos, deseo, esperanza, memoria pueden acentuar su intensidad o incluso, templarse.

En los poemas de corte petrarquista-courtois de Aldana el léxico que configura las imágenes oscila entre dos extremos, enfático, nueva tigre..., nueva serpiente..., nueva troya..., y suave; el tono queda atemperado mediante adjetivos, adverbios o expresivos: hermosa usurpadora (P.IV, v.46), dulce usurpadora (P.VI, v.17), dulce vista desdeñosa (P.XX, v.3)...

Esta repetición de elementos estilísticos hasta la saciedad, también se dan en Aldana. Esto sucede sobre todo cuando se trata de describir la hermosura de la mujer. Dicha hermosura casi nunca se describe en términos reales e individualizados. Cuando el petrarquismo se difunde en Europa, los rasgos de la mujer ideal se convencionalizan y estilizan al máximo: cabellos rubios, ojos negros, mejillas rosadas, etc... Se extiende también un repertorio de metáforas que se automatizan cada vez más, hasta el punto de identificarse con el término al que teóricamente sustituyen. Dicho proceso de identificación es significativo en Aldana por su extraordinario desarrollo. Podría decirse que en este poeta la identificación se agudiza; se podría hablar en este

sentido, de una manierización de esas metáforas que delatan dos atributos físicos de la dama:

a púrpura tan fina y fresca nieve,
a tan largo oro sutil, tan ondeado,
este cualquier secreto cierto y breve

a escondido corai también cortado
entre el claro martil muy liso y puro,
todo le debe ser claro y tratado
(P.IV, vv. 130-135)

Nuestro poeta, y en general, la mayoría de poetas que siguen de cerca el petrarquismo más convencional, no tiende a enumerar los elementos que forman la belleza de la dama, sino a poderarla aisladamente en función de la tortura que producen. Los ojos equiparados a soles encendian con su luz las entrañas del amante, los cabellos asimilados a una red aprisionan la voluntad sin consideración. Estamos en el ámbito de las cualidades humanas espirituales de la amada. Aparecen los calificativos típicos y las metáforas que denotan su impiedad: enemiga, duro, hielo, adversaria, usurpadora, tirana, ingrata,...

Los elementos semánticos centrales de la lírica de Aldana que hablan de su petrarquismo vienen dados en una serie de imágenes que aparecen conectadas entre sí: el objeto amoroso se identifica generalmente con la luz con términos que poseen propiedades lumínicas como las del sol o las estrellas.

A menudo la luz es asociada con los ojos de la mujer. Esta luz enciende el fuego de la pasión según la imagen típica de Petrarca. De otro lado la ausencia de la luz produce la oscuridad o la niebla, esto es, la desorientación del amante.

Con Pietro Bembo comienza otra historia del Cancionero. Este autor hace incapié en dos cosas: una, en el supuesto sobre la realidad de Laura, y otra, sobre la autenticidad del amor de Petrarca.

Este Pietro Bembo es el mismo que, como personaje, diserta en el Cortesano sobre el amor como pasión espiritual que, a través de la mujer, se eleva al conocimiento del Sumo Bien. Bembo estaba imbuido de platonismo, concretamente del neoplatonismo de Marsilio Ficino, el cual consideraba que a través de un amor real, de una amada de carne y hueso, de su belleza se podía llegar a un estado espiritual propicio mediante el cual, el amante tuviera conciencia de la verdadera e inmutable belleza, de la idea. A partir de este momento, petrarquismo y platonismo van unidos.

Nuestro poeta adopta la lectura que propone Bembo pero no la lleva hasta su última consecuencia. Es decir, el papel de la mujer en sus poemas amorosos no cumple la función elevadora y espiritual que dice cumplir Bembo. A pesar de ello, el petrarquismo bembiano que aparece en Aldana es importantísimo, ya que actúa de puente entre el petrarquismo más convencional, idealizado y estereotipado de la lírica

courtois, y la sensualidad, el naturalismo sensual que tiene lugar en el tiempo en el que Aldana recibía su formación intelectual, filosófica y poética, en Florencia.

La exigencia de la experiencia amorosa, propuesta por Bembo, para hablar del tema del amor y de sus efectos nos hace ver en la lírica amorosa de Aldana no una yuxtaposición de conceptos y situaciones, sino una continuidad, o cuando menos, una ambivalencia coherente.

En los poemas XIII, XIV, XVI, XIX, XXI y XXII se desarrolla la tesis platónica, dentro del marco pastoril, de la presencia/ausencia del ser amado, sin embargo en otros poemas Aldana va más allá de la simple formulación platónica a la que le bastaba con la representación mental para sentir dicha presencia; Aldana plantea una desviación al establecer la urgencia de la corporeidad del amado/a para que cumpla de forma efectiva el significado que, en el registro platónico, equivale a la vida.

En el P.XX viene expresada de forma directa esa exigencia física:

con esto, de tal fuerza a encadenarme
viene que Amor, presenta al dulce fuego
hace sufrir con obras mi deseo
(v 12-14).

En otro poema, el XVIII, de nuevo hace acto de presencia la necesidad y la evidencia de la unión física:

"¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
 en la lucha de amor juntos, trabados,
 con lenguas, brazos, pies y encadenados
 cual vid que entre el jazmín se va enredando

y que el vital aliento ambos tomando
 en nuestros labios, de chupar cansados,
 en medio a tanto bien somos forzados
 llorar y sospirar de cuando en cuando?".
 (vv. 1-8)

En la poesía amorosa de Aldana tenemos, pues, por un lado, los poemas XIII, XIV, XVI y XIX, que desarrollan el tópico de la presencia/ausencia (vida/muerte), en la más pura línea platónica; sin embargo, en los poemas XVIII, XX y XXI, el tópico sufre una variación al presentar esos poemas la opinión de la necesidad de la unión corporal de los amantes para que se cumpla la vida. A estos tres sonetos que plantean la necesidad de la presencia física del ser amado hay que añadir los poemas XXXIII, y el poema atribuido I. Este último es especialmente significativo por fundir en una sola composición dos códigos literarios y dos corrientes literarias: petrarquista -courtois y sensualismo.

Algo importante que hay que mencionar sobre estos poemas, que introducen la corporeidad como una necesidad vital, es el hecho de que dicha introducción conlleva un significativo cambio en la expresión. Respecto al petrarquismo tradicional, en el cual la amada permanecía en una actitud totalmente pasiva y distante, en estos otros poemas, una vez se ha establecido la comunicación, esa

dualidad petrarquista entre el amante activo y la amada pasiva da entrada a una intervención de la amada que exige el predominio del soneto dialogado y su discurso directo²².

Sensibilidad y dialogismo, pues, son dos conceptos que aporta Aldana al petrarquismo convencional. Respecto al último "es curioso señalar que, mientras Garcilaso jamás usó el diálogo en sus sonetos, Aldana lo utiliza en repetidas ocasiones..., hasta construir incluso un soneto exclusivamente con las voces de los amantes (el P.XIX)"²³.

En la línea del dialogismo amoroso, son interesantes los poemas XIX y XX:

"...ambos se caracterizan por una frescura y una lozanía que los alejan -con mucho- de los estereotipos de la poesía que precedió a Aldana. La corriente petrarquista tiene un trasfondo de amor enfermizo, de regodeo en la desdicha, agotarse el amante en la inalcanzabilidad de la amada. Esta herencia del amor cortés nos ha deparado exquisitas composiciones poéticas, pero también -cuando no funcionaban simbólicamente- una retahíla de poetastros masoquistas y una mojigatería endémica en la poesía erótica.

No ocurre lo mismo con Aldana: en sus sonetos se respira un amor gozosamente conseguido y satisfecho, un amor cumplido y disfrutado entre hombres y mujeres de carne y hueso. Tan en así que el poema amoroso no se reduce a la mera introspección del poeta amante -como se da en Garcilaso-, sino que Aldana hace participar a la amada en acto y verbo. De este modo, la amada deja de ser un ente pasivo para convertirse en activo participante del encuentro y la consumación"²⁴.

Respecto a uno de los sonetos más representativos de este conjunto de poemas dialogados, el P.XVIII, uno de los

hispanistas estudios de la obra de Aldana comenta lo siguiente:

"Ningún otro soneto de la literatura española contiene tal combinación de bien escogidos detalles físicos experimentados en el acto amoroso y de una explicación en términos típicamente neoplatónicos, de la pasión sexual. (Tampoco conozco poesía parecida en la literatura italiana; pero a veces la poesía amorosa de John Donne, poeta metafísico inglés, es muy cercana a este soneto en su llaneza de lenguaje y su rigor filosófico)."

La explicación al sensualismo de esos poemas de Aldana hay que buscarla en el neoplatonismo y en la filosofía naturalista que derivada de las concepciones del amor aristotélicas que cuajan en el Siglo XVI en numerosos tratados de amor.

En el neoplatonismo, los placeres asignados al cielo y a la tierra no estaban separados. Un filósofo neoplatónico como Plotino aconsejaba a sus discípulos que basasen sus esperanzas de placer espiritual en lo que conocían de los decepcionantes placeres de los sentidos:

"Y aquellos para quienes la pasión celestial es desconocida, pueden tratar de intuirlo por la pasión terrenal. Una vez que sepan lo que significa ganar aquello que más se ama, hagámosle caer en la cuenta de que nuestro amor aquí... es un galanteo con sombras que pasan y cambian, porque... nuestro auténtico amado está en otra parte, el cual nos pertenece para disfrutarlo... por la verdadera posesión".

La misma idea encontramos en León Hebreo; no pocas citas de sus Diálogos de amor, ejemplificarían la concepción

filosófica del amante que responde neoplatónicamente a las demandas de su interlocutora:

-¿Por qué causa, al obtener lo que desean, su pasión aumenta?

-Porque este amor es deseo perfecto de unión del amante en la persona amada, unión que sólo puede verificarse mediante la total penetración del uno en el otro.

-Por consiguiente, me concedes que el fin de tu deseo radica en el más material de los sentidos, es decir, en el tacto. Me maravilla que siendo el amor una cosa tan espiritual, como dices, bases su finalidad en una cosa tan baja.

-No te concedo que sea éste el fin perfecto del amor. Sólo dije que este acto no destruye el amor perfecto, sino que lo vincula y relaciona más estrechamente con los actos corporales amorosos, que se desea tanto porque son señales de recíproco amor en cada uno de los amantes, porque estando las almas unidas en amor espiritual, los cuerpos desean gozar la posible unión a fin de que no quede diferencia alguna y la unión sea totalmente perfecta".

De esos dos pasajes se deduce la función del amor en el neoplatonismo y la necesidad de la unión corporal. Esta es punto de referencia de lo sublime. La belleza de la amada es espejo de la Belleza celestial; el placer obtenido de la unión amorosa es reflejo del placer obtenido del alma con la unión celestial.

Advertencia que, sin embargo, Plotino y Ficino hacían el amor humano:

"el problema con los placeres de los sentidos no es que sean placeres, sino que no perduran. Es su transitoriedad y no su deleitable naturaleza lo que debe ser corregido; y para ello el intelecto nos eleva por

encima de los decepcionantes, placeres, pero todavía nos mantiene por debajo del disfrute verdadero"".

Si el intelecto ayuda pero no consigue la última meta es porque éste clarifica pero no reduce. Clarifica poniendo límites y para trascender esos límites se necesita una nueva y más duradera confusión que es proporcionada por la ceguera del amor. El intelecto excluye las contradicciones; el amor las acepta. El amor destruye los límites y renueva las contradicciones. Esto da lugar a la imagen tan querida en el Renacimiento, y de la que pronto se apropiaron una parte de petrarquista, del Amor-muerte o Amor como Dios de la muerte. La del Amor es la muerte más alegre y vital.

"... el principio de la vida amorosa procede de la muerte porque quien quiera que viva para el amor, muere primero para todo lo demás y si el amor tiene alguna perfección en sí... es imposible llegar a esa perfección sin morir primero respecto a todas las cosas imperfectas..."".

Ficino en la definición de la emoción Amor-muerte adoptó el término dulce amarum agridulce. Esta visión del Amor muerte pasó al petrarquismo del Renacimiento. Los petrarquistas que adoptaron esta fórmula se consideraban así mismos como poetas platonicos.

Vemos como en el poema V Es tanto el bien que derramó en si seno, o en el P.XVIII, es evidente que Aldana no adopta la postura propuesta por estos neoplatónicos, Plotino y Ficino. En ninguno de los dos se da la gradación neoplatónica que según esta corriente filosofica existe

entre el amor humano y el divino. Aldana distingue, por el contrario, perfectamente entre esos dos amores: el amor humano es el que ha de ser gozado en la tierra, y el divino lo será post-mortem. Hay una diferencia entre esos dos poemas interesante: en el P.V se acepta y se propone gozar plenamente del amor humano porque éste supone la felicidad. En el P.XVIII, de tono más melancólico, esa felicidad le está reservada al hombre tras la muerte.

Ninguno de los dos poemas son neoplatónicos en el sentido señalado. En ninguno de los dos la corporeidad es acicate para la elevación y la consecución de un amor y un goce más sublime, en el ámbito de lo espiritual.

La crítica¹⁰⁰ ha señalado para el P.XVIII de Aldana como fuente de inspiración el fragmento anteriormente copiado de León Hebreo. Sin embargo, en León Hebreo aparecen dos nociones extrañas al soneto de Aldana, la de que el apetito del amante con la unión copulativa se harta y cesa luego aquel deseo y la de la valoración en términos animistas de los actos corpóreos amorosos porque estando los ánimos unidos... con la correspondencia de la unión corpórea se aumenta el espiritual amor y se hace más perfecto¹⁰¹.

Un paso más, dentro de este distanciamiento del neoplatonismo en la dirección señalada, lo constituyen aquellos poemas en los que el amor sensual se da sin ninguna reflexión filosófica aparente y en la que la unión física indica la consecución de la felicidad por parte de los

amantes. Supondrían el desarrollo de la propuesta realizada en el P.V, en el que se distinguían los dos tipos de amores, humano y divino. la expresión directa de esta distinción la encontramos recogida en el P.L., vv.447-45:

y dado que a ese amor y a ese otro llamen
también amor, sabrás que para siempre
son y serán amores paralelos
que no pueden juntarse a ningún término

El amor entre Filis y Damón, sexualmente consumido y satisfecho, no puede ocultar la tristeza de la imposibilidad de la union espiritual. Son las dos vías paralelas. El mortal velo impide la completa unión de los amantes. El cuerpo es puente de placer pero al mismo tiempo impedimento del amor a lo divino que solo puede disfrutarse tras la muerte (P.V).

El neoplatonismo Renacentista es una oscilación entre la sensibilidad y el misticismo abstracto. Todo ello hace a Aldana escribir el soneto con un pensamiento teórico en cuanto al amor sensual, reservando para el amor divino el Poema LXII, "Al cielo".

En ninguno de los dos sonetos (XVIII y LXII) aparece el amor platónico como lo concebía Ficino, para el que la belleza del cuerpo humano era el aceite para remontarse a la belleza de Dios. Coincide en esto Ficino con las teorías de algunos místicos sufíes para quienes la acción contemplativa, por la cual se elevan hasta la unión con Dios, comenzaba con la sensual contemplación de un

adolescente que representaba la belleza y la pureza en su máximo esplendor. En el P.XVIII, Damón responde a la pregunta del Filis con la imposibilidad del amor total entre hombre y mujer, con lo cual no sigue a Ficino. En el P.LXII, el ansia de amor del cielo -a las concomitancias con Fray Luis de León son evidentes- no proceden tampoco del hermoso cuerpo de la amada sino de la belleza del cielo estrellado.

Pero volviendo a los poemas amorosos, en que la sensualidad equivale a la felicidad y al bien de los amantes tenemos que con la expresión metafórica que condensa todas esas bienaventuranzas, dulce juego, Aldana se alinea así con los tratados que defienden desde la experiencia la tesis de que "molti ottenuto il desiderio loro accrescono lo amore et amano piu ferventemente che prima non facevano" pues el deleite encubre sin detener el movimiento que impulsa al amor, volviendo a su término, "quel desiderio de goder la cosa amata soli é con unione"¹⁰².

A causa de esta inclinación y de esa sobrevalorización de la Cupiditia se ha hablado de neocltonismo en la poesía amorosa de Aldana¹⁰³. Rivers fluctua entre ver "en su tono" bien "la sensualidad amoral, claramente pagana", bien "el sensualismo juvenil" de "una inocencia casi edemica"¹⁰⁴.

La asignación hedonista a la poesía amorosa de Aldana debe revisarse desde las teorías epicúreo-realistas que se autorizan en el arsitotelismo. En este sentido, Aldana se encontraría de nuevo fuera de la órbita del neoplatonismo

fiuniano. Marsilio Ficino fue epicureo antes de ser neoplatónico, de ahí que se percibe una matización condescendiente en sus enseñanzas. Fiel a su aprecio su neoplatonismo con epicureísmo y hedonismo aunque el amor epicúreo es su más pura forma lo reservó para los placeres celestiales¹⁰⁶.

Las teorías epicureo-realista bajo las que Aldana escribe sus sonetos más desenfadados y sensuales preconizaban que la unión del cuerpo y del alma, el compuesto era superior a cualquiera de las uniones realizadas por separado, luego se valoraba como superior el amor de aquellos que emplean no el alma sola ni el cuerpo solo, sino el alma y el cuerpo juntamente. El tratado de Equicola es definitivo para el asentamiento de esta premisa y su cumplimiento. En el libro sexto de su tratado, el que lleva por título "fine d'amore" expone que "Aristotele di tutte cose humane fa fine la felicità" y que el amor tiene por "ultimo fine la voluptà" por lo cual "felicità e co. voluptà per esser da lei inseparabile"¹⁰⁶. En el vivir según la naturaleza solo cabe la felicidad en el amor cuando se usa "e corpo parimente e l'anima", pues, "li sensi dell'amante dall'amato corpo recercan voluptà sensuale come suo fine: lo animo di vero amante dell'amato animo amor richiede"¹⁰⁷.

¿Cuál es la meta del hombre en la tierra para morir? Pomponazzi dice que el hombre ocupa un lugar intermedio entre las inteligencias puras de los ángeles y las almas

irracionales de los animales. Sin embargo, mientras que para los platónicos la contemplación es la meta de la existencia humana, meta sólo obtenible en una vida futura (P.V), Pomponazzi formula el ideal de una virtud moral que podemos lograr en ésta. De este modo no sólo se mantiene la dignidad del hombre, sino que se da a su vida terrena una importancia intrínseca que no depende de ninguna esperanza o miedo radicado en el futuro. La excelencia peculiar del hombre está en esa virtud moral, según nos dice Pomponazzi. Y toda persona puede y debe lograr esa excelencia, ocurriendo que sólo unos cuantos privilegiados llegan a la contemplación¹⁰⁰.

Ficino al opinar sobre el tema de la inmortalidad del alma dice que "... el propósito del hombre, y en especial del filósofo, es ascender mediante la contemplación hasta no lograr una visión directa de Dios. La vida contemplativa es, para Ficino, una cuestión de experiencia espiritual directa, cosa que subraya constantemente y que, de hecho utiliza como prueba de la existencia de Dios y de las ideas divinas, de la incorporeidad y divinidad del alma, y de la afirmación de que el alma humana fue creada para cumplir la tarea de conocer y llegar a Dios mediante la contemplación"¹⁰¹.

Retomando el hilo a propósito de lo preconizado por Aristóteles sobre el hecho de que el hombre tiene como finalidad de su existencia conseguir la felicidad mediante la actividad, tenemos que Aldana también se hace eco de esta

propuesta con su poesía, concretamente con el poema Atribuido I, "Medoro y Angélica". Este poema representa esa voluptas armónica¹¹⁰.

A través de la dulce guerra los dos amantes alcanzan la unión física y la dichosa luz, la armonización de las almas expresada en la complejidad del osculum pacis (vv 70-80)¹¹¹. En este poema Aldana marca la carnalidad de la relación de los protagonistas de una manera bastante más gráfica, tanto directa como simbólicamente, que su fuente, Ariosto el cual se contenta con una alusión convencional de arrancar una rosa para referirse a la unión de los amantes.

El significado del poema es lo verdaderamente chocante respecto a la fuente. No es un poema narrativo o descriptivo escrito por escribir, ni un poema que sondee las técnicas pastoriles, sino más bien, como el poema de Gongora, un exemplum (clase de poema), para enfrentarse a los placeres del amor o rehusarlos: es una ilustración de los placeres del amor carnal cojurada por el poeta para conseguir los favores de su amada¹¹².

Aldana parece explotar el argumento de que el amor carnal es una parte importante de la unión platónica de las almas (Bembo, Plotino, León Hebreo). La primera y última estrofa son importantes en esta línea.

La primera octava es una apología del amor carnal, visto como un regalo dado por Dios

[...] Gracia particular, que el alto cielo
 quiso otorgar al bajo mundo en suerte,
 es la de dos amante que en el suelo
 viven con fuego igual, con igual muerte;
 verse la llama helar, arder el hielo,
 un pecho quebrante de mármol fuerte,
 y que tan alto ser de amor reciba
 que uno viva por él y el otro viva.

No es necesario sugerir un impulso completamente neoplátonico al argumento, por el cual el amor copulativo es visto como una búsqueda de la belleza terrenal, de aquí una justificada, todo y que inferior y limitada, forma de amor, tal y como elocuentemente es expresada en el P.XVIII de Aldana, ¿Cuál es la causa, mi Damón?.

En "Medoro y Angélica" el poeta está intentando persuadir y ganarse a su amada, y el interés propio, tanto o más que la filosófica, es su primera preocupación.

Como ya dijimos más arriba el poema presenta una doble concepción filosófica sobre el amor: la naturalística y más sensual en la línea propuesta por Aristóteles, y la petrarquista-platónica, a esta última corriente se deben las imágenes tomadas de Petrarca que encontramos en esta primera estrofa.

La primera palabra del poema Gracia es especialmente rica en asociaciones: gracia o favor celestial, belleza y (dada las específicas circunstancias del poema) inocencia de juicio o verbal también están sugeridas. Fuego igual hace alusión a la pasión recíproca, mientras muerte que

normalmente es una metáfora para el dolor extremo en la poesía de amor de la época, sugerirá aquí más certeramente la plenitud en el amor. La línea siguiente también implica la consumación del desec. La expresión llama helar puede a primera vista implicar el enfriamiento de la pasión, pero lo que el poeta hace es utilizar el simbolismo que deriva del convencionalismo petrarquista: el fuego denota la pasión masculina, y el hielo, el desdén femenino. A través de estas violentas paradojas, el poeta sugiere que los contrarios se han fusionado.

La conquista de la mujer es expresada mediante la metáfora un pecho quebrantar de mármol fuerte, la cual tiene presente la descripción que Aristo hace de Angélica como una belle dame sans merci antes de que conozca a Medoro. En la última línea, se hace referencia al poder ennoblecedor del amor (tan alto ser de amor).

Los dos últimos versos de la estrofa son muy significativos para la comprensión de la intencionalidad que guía al poeta de cara a la amada. El uno se refiere al amante que ha encontrado la felicidad en la aceptación del amor por parte de la amada de aquí la metáfora de la vida tan contrastada con aquella de la muerte, para expresar el padecimiento y la infelicidad extremos del amor. El otro probablemente se vuelva a referir al pecho... de mármol insinuando que la señora ha venido a la vida cual una estatua que tuviera una vida que respirara en su interior.

De este modo, pues, Aldana estaría jugando sobre el significado figurativo y literal de viva en la última línea de la estrofa.

La segunda octava establece la escena y aunque a primera vista no parezca más que un circunloquio para describir el despuntar del día, de hecho es un pasaje altamente sugestivo y significativo en su uso de mitos como símbolos o metáforas y que opera más orgánica que decorativamente:

En la cueva de Atalante, húmeda y fría,
la somnolienta Noche reposaba,
y Cintia al rubio hermano ya quería
restituir la luz que del tomaba,
con el rosado manto abriendo el día
la blanca Aurora flores derramaba,
ey los caballos del señor de Delo
hinchían de relinchos todo el cielo.

La cueva de Atlas donde la Noche reposa es una imagen especialmente rica. Gareth propone un significado erótico que va perfectamente al tema o mejor a la intencionalidad del poeta de cara a conseguir a la amada. En la estrofa aparecen otras alusiones mitológicas que se añaden al simbolismo sexual: la mención de las flores que siendo repartidas como los trazos rojos del alba devienen discernibles en el cielo, se hace a través de los verbos abriendo y derramaba, ambos con un trasfondo sexual; la descripción de la luna preparándose para devolver su luz prestada a su hermano, el sol, prodría referirse al dar del macho y al recibir de la hembra que están implicados en el

acto del amor. Mientras el simbolismo de los caballos rechinando e impacientes expresada en una frase espléndidamente aliterativa (hanchían de relinchos) es un símbolo muy utilizado para expresar la virilidad.

La segunda octava, pues, no solamente establece la escena del poema si no que también, utilizando los mitos como símbolos, refleja uno de sus principales intereses, el tema más importante del poema: la idealización del amor carnal.

La tercer octava describe los amantes en un estado de reposo feliz y detalla su intimidad:

cuando Medoro y Angélica, durmiendo
dentro del albergue que les cupo en suerte,
el dulce y largo olvido recibiendo,
juntos están con lazo estrecho y fuerte,
el aire cada cual dellos bebiendo
boca con boca al otro, y se convierte
lo que sale de allí mal recibido
en el alma, en vida, en gozo, en bien cumplido.

La descripción de la intimidad física (juntos con lazo estrecho y fuerte) no es extraña en Aldana. El uso de un lenguaje atrevido y no cortés es uno de los rasgos más notables de su poesía amorosa. Recuérdense los poemas XVIII, ¿Cuál es la causa mi Damón...?, y el P.XX, Mil veces digo, entre los brazos puesto. La idealización que el poeta hace de Angélica y de Medoro representa parte de su intento para convencer a su poco dispuesta amada de la naturaleza elevada del amor carnal al cual el poeta presenta como justificable y esencial:

..... y se convierte
 lo que sale de allí mal recibido
 en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido.

El verso final de la octava expresa el aspecto espiritual de la unión de los amantes (alma, vida) antes del aspecto sensual (gozo, bien cumplido).

Las cuatro estrofas que continúan con la descripción ahora más delicadamente sensual, donde Aldana describe los cabellos dorados de Angélica el cual se mueve por causa del aliento de los amantes dormidos. La referencia que hace de Angélica como a sol de Medoro es una metáfora convencional para la belleza, todo y que en este contexto hay también un lazo con la descripción mitológica del alba en la segunda estrofa. En aquella, la luna había sido presentada como la luz prestada por su rubio hermano, el sol. Así, el sol estaría asociado inicialmente a una figura masculina (Apolo) y consecuentemente vincularlo a una figura femenina no sería apropiado si se considera el significado preciso de la metáfora-mito: la interpretación del acto sexual como uno que da y recibe absorbiendo a los dos amantes es una sola identidad.

Es interesantísima la figura de Cupido presentada en las estrofas 5, 6 y 7. La presencia del dios del amor en las tres estrofas no distrae la atención del lector sobre los amantes; más bien al contrario, Aldana concibe a Cupido como una figura voyerista, una proyección del poeta y lector,

introduciéndose en la intimidad de los amantes. Es a través de Cupido, por ejemplo, que se confirma el estremecimiento del abrazo de los amantes. También es él quien muestra la belleza desnuda de Angélica (la sábana después quietamente levanta). El hace de agente de la curiosidad del poeta y de la amada. En el poema, Cupido revela su placer ante la intimidad de los amantes y se siente, incluso, orgulloso de haberlos acercados. También refleja la envidia, sin duda experimentada por el poeta, cuando inspecciona el esplendor desnudo del cuerpo de Angélica como si estuviera en éxtasis. En la expresión ojos muertos es posible que Aldana haga un juego de palabras sobre la representación corriente del dios del amor con los ojos vendados, actuando como si fuera ciego.

La octava sexta, sin embargo, ofrece una imagen más convencional de Cupido. En esta estrofa pueden observarse varios lugares comunes como la habilidad para volar, y su gran poder sobre la humanidad. En la metáfora quebrar un monte empedernido se encuentra posiblemente una referencia a la manera en como Cupido hace que la desdeñosa Angélica se enamore de Medoro. La referencia al batir de las alas de Cupido haciendo de ventilador para crear aire fresco es una nota imaginativa y original. El último verso de la estrofa contiene una feliz aliteración (el aire ardiente llamas llueve) hace alusión a las chispas emitidas como resultado del rápido movimiento de las alas del dios. Además, la imagen sugiere un concepto orgánico: la brisa y las chispas

relacionan el aire con el fuego de la pasión, antes nombrados en el poema. El aire fresco, vital enlaza los besos, el aliento de los amantes con sus almas, a través de la pneuma griega.

La octava séptima describe la belleza de Angélica vista a través de los ojos de Cupido; las metáforas son convencionales en un aspecto, el comparativo, pero inusuales en el término propio: el muslo cual aborio limpio y puro, las caderas de mármol liso y duro; sin embargo, la alusión de Aldana a los órganos sexuales (las partes donde Amor su cetro tiene) no es usual, sino única en la poesía amorosa española del siglo XVI. Es una evidencia más del conjunto de referencias relacionadas en el sexo y la desnudez de las que Aldana hace gala en su poesía, aunque nunca podría ser acusada de vulgar y falta tacto en este terreno.

La estrofa octava marca una nueva fase en la narrativa. Describe los esfuerzos hechos por Angélica, quien se ha acabado de despertar, para disimular su desnudez. En estos versos puede vislumbrarse un intento encantador y juguetón, sino erótico:

Admirado la mira y dice: "Oh cuánto
debes, Medoro, a tu ventura y suerte"
Y más quiso decir, pero entre tanto
razón es ya que Angélica despierte,
la cual con breve y repentino salto,
viéndose así desnuda y de tal suerte
los muslos dobla y lo mejor encubre,
y por cubrirse más, más se descubre.

El repentino sentimiento de vergüenza no parece tener ningún motivo en la narración a menos que tengamos que imaginarnos que ella nota la presencia de Cupido, todo y que no hay ninguna indicación real de esto. Lo que posiblemente esté haciendo Aldana es dar a entender a su desdefiosa amada que incluso alguien como Angélica que se ha entregado a los placeres del amor no ha renunciado por eso a su inocencia juvenil y a su respeto propio. Dado esto el poema podría ser interpretado como un intento de persuadir -incluso de seducir- de que una entrega de este tipo sería válida.

Angélica solventa el problema de como cubrir su desnudez cerrándose en un nuevo abrazo con Medoro. Entonces con un beso le dirige tiernamente unas palabras:

Paz y dichosa luz tengas, mi vida.

Este verso nos encamina a la conclusión del poema. Aldana juega con las palabras paz y luz. En el último verso de la estrofa novena (paz de su luz tomó dentro en la boca), paz tiene el significado de beso mientras luz como un símbolo de Angélica y su belleza es paralela a la denominación de sol de Medoro, más arriba.

Y en esto llegamos a la estrofa final. Su función es establecer un contraste entre el poeta, desgraciado en el amor, y Medoro que ha gozado de los frutos de la satisfacción (venturoso amante), un contraste que antes había sido presentado en la proyección del poeta a través de

un envidioso Cupido. El conflicto de los sexos y la resolución feliz en el caso de Angélica y Medoro es sugerido por el oxímoron dulce guerra, una condición armoniosa, de hecho equivalente a paz. El significado de esta palabra es compleja en este punto: no solamente es el contrario de guerra, sino que también tiene el significado de beso, especialmente por lo que parece tener de reminiscencia del famoso poema de Catulo Resbia con la mención que hace de un millar de besos (y aquella pax, mil veces es bastante); relacionando este verso con el siguiente (nunca me fuera, en paz de mi fatiga), implica el sentimiento de satisfacción feliz que el poeta lamenta no tener, pero el cual, si fuese así, él lo retendría. Desgraciadamente para él, su amada no tiene pensamientos de paz en sentido carnal: paz quieres inmortal, fiera enemiga. La metáfora fiera enemiga contrasta con dulce guerra con la que el poeta resume la felicidad de Angélica y Meodoro. El poeta reprocha a su amada que tenga intereses por materias de signo puramente espiritual (paz inmortal, presumiblemente porque el alma es inmortal, como no lo es cuerpo). Rivers, en una nota¹¹⁹ sugiere que ella está interesada en la religión, no en la sensualidad. Paz inmortal puede también sugerir la paz de la muerte y así ser una metáfora para el sufrimiento del amante causada por el rechazo de la amada, en oposición a la paz que busca satisfacción en el amor. Inflexible, en tanto que ella está en contra del amor físico (contra amor de celo armado) hace

que el poeta caiga en la tristeza (triste, no porque paz mi lengua cante).

La referencia final a paz (huye la paz, que tanto el cielo agrada) es equivalente a que el poeta ha admitido que sus prospecciones sobre el éxito amoroso son pobres; aquí paz implica claramente amor carnal, como al principio del poema, como un atributo positivo como un regalo celestial.

En este poema, Aldana combina una delicada sensualidad con un lenguaje sorprendentemente directo, que nos revela a un poeta con una habilidad técnica, facilitada en la utilización de la lengua e imaginería extraída del Cancionero y las tradiciones petrarquistas.

Uno de los rasgos más notables del poema es la descripción de Cupido, una figura que Aldana desarrolla de una manera altamente original. Su papel es complejo: es el tradicional casamentero, es observador - ojos del poeta y del lector y sus orejas- y también es una proyección del poeta quien a través de Cupido, expresa un sentimiento de envidia de la buena fortuna de Medoro. El papel de Cupido sirve para intensificar el principal papel del poeta que no es describir una escena o narrar unos acontecimientos sino persuadir y ganar a su dama mediante una ilustración que contraste agudamente con las circunstancias de ellos. En este aspecto la intención de Aldana corresponde a la definición de Helen Gardner de un poema metafísico¹⁴. Argumento y persuasión, y la utilización del concepto como

instrumento de ambos, son los elementos o cuerpo del poema metafísico. Su esencia o alma es la imaginación vivida de un momento de experiencia o de una situación fuera de las cuales se levanta la necesidad de discutir, persuadir o definir. Un número de rasgos del poema de Aldana son mejor o solamente, entendidos en el contexto de un intento de convencer y seducir: el papel de Cupido, la justificación del amor carnal, la idealización de los amantes y la turbación de Angélica. Por diferentes caminos, Aldana está luchando para persuadir a su propia amada evasiva para disfrutar del amor mientras puedan, no como víctimas del amor, sino como amantes extasiados del idilio perenne de Ariosto.