

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



FRANCISCO DE ALDANA.
CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN EN SU EJERCICIO POÉTICO

TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAestrÍA EN CIENCIAS
CON ESPECIALIDAD EN LENGUA Y LITERATURA
PRESENTA

PABLO GARCÍA GONZÁLEZ

ASESOR: DR. JOSÉ JAVIER VILLARREAL ÁLVAREZ-TOSTADO
COASESORA: M. C. MINERVA MARGARITA VILLARREAL RODRÍGUEZ

JULIO DE 2014

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA
(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012
Art. 105, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 146 y 148)

Título de la tesis

**FRANCISCO DE ALDANA.
CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN EN SU EJERCICIO POÉTICO**

Comité de evaluación de la tesis

Dr. José Javier Villarreal Álvarez-Tostado

Director

M. C. Minerva Margarita Villarreal Rodríguez

Lectora

Mtra. Tzitel Pérez Aguirre

Lectora

San Nicolás de los Garza, Nuevo León, a 9 de mayo de 2014

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

Dra. Beatriz Liliana de Ita Rubio
Subdirectora del Área de Estudios de Posgrado

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a Dios por haberme permitido, por fin, concluir este trabajo. A Dora Esthela Rodríguez por su apoyo decidido. Y a todos aquellos amigos que soportaron mis quejas acerca de un proyecto que parecía interminable.

A mi madre

RESUMEN

Esta tesis analiza la poesía de Francisco de Aldana (1537-1578) a partir de las tradiciones poéticas en que se desarrolla y de las que toma sus principales características, haciendo énfasis principalmente en la práctica de la *imitatio*, la formación del canon poético renacentista y la autoconciencia de los escritores como creadores. Asimismo, se estudian los géneros, temáticas y tópicos de la poesía contemporánea a Aldana para relacionarlos con su práctica poética.

El desarrollo de la investigación se estructura a partir de los siguientes objetivos: 1. Analizar las ideas culturales y literarias que sobre la poesía circulaban en el contexto poético de Aldana, para conocer así las influencias ideológicas que recibió y que pudo haber utilizado. 2. Estudiar las características de las prácticas poéticas de sus contemporáneos, es decir, los géneros, temáticas y tópicos que los poetas del siglo XVI trabajaron, para definir cuáles fueron seguidos por Aldana, de cuáles se alejó y qué modificaciones pudo haber hecho sobre los modelos. 3. Realizar un repaso pormenorizado de la obra poética de Aldana para corroborar las tradiciones presentes en sus poemas y las diferencias que marcan su poesía respecto de las obras literarias de sus coetáneos.

Para cumplir cada uno de estos tres objetivos generales hacemos uso de la siguiente forma de abordaje: 1. Una lectura comparativa de las poéticas más representativas de los siglos XV y XVI, para establecer tres aspectos que cambiaron la percepción de la poesía en el Renacimiento: a. La teoría de la imitación literaria, b. El establecimiento del canon del primer Siglo de Oro, y c. La autorrepresentación del poeta como autor y parte de una historia cultural. 2. Una caracterización de los siguientes aspectos: a. los estilos poéticos que se enfrentaron en esa época: el italianizante y el cancioneril, y b. los géneros de poesía que tuvieron más presencia durante el siglo XVI: poesía amorosa, bélica, religiosa, mística, burlesca y ascética o moral. Todo ello a partir del análisis de poemas representativos de los distintos temas abordados. Más que analizar a poetas específicos, consideramos que acercarnos a textos que ejemplifiquen de manera concreta las características de la poesía de la época será provechoso, pues es a partir de ellos que podemos señalar las generalidades del contexto literario. Lo anterior no significa que no hagamos énfasis en el tratamiento de ciertos escritores que son emblemáticos de los temas a tratar, por lo cual el estudio de poetas como Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar y San Juan de la Cruz será imprescindible. 3. La revisión de la poesía de Aldana a partir de los puntos señalados en los anteriores incisos.

A partir de la revisión del panorama ideológico y práctico de la poesía del siglo XVI español, conforme a la ruta indicada, concluimos apuntando las singularidades y renovaciones que Aldana aportó en su ejercicio poético.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	III
DEDICATORIA	IV
RESUMEN	V
INTRODUCCIÓN	1
1. LAS POÉTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA RENACENTISTA. IDEAS, CONFRONTACIONES, INFLUENCIAS Y ÁMBITOS POÉTICOS DESDE EL PRERRENACIMIENTO HASTA 1578	12
1.1. El concepto de imitación literaria y su significado en el Renacimiento	14
1.2. La formación del canon poético renacentista	27
1.3. La toma de conciencia del poeta como creador	36
2. LAS PRÁCTICAS POÉTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI. GÉNEROS, TEMÁTICAS Y TÓPICOS EN LA POESÍA DEL PRIMER SIGLO DE ORO HASTA 1578	44
2.1. La poesía italianizante	46

2.2. La poesía castellana tradicional	53
2.3. La poesía amorosa	60
2.4. La poesía bélica	68
2.5. La poesía religiosa	76
2.6. La poesía mística	86
2.7. La poesía burlesca	91
2.8. La poesía ascética o moral	94
3. EL EJERCICIO POÉTICO DE FRANCISCO DE ALDANA. CERCANÍAS Y ALEJAMIENTOS CON LAS IDEAS Y LAS PRÁCTICAS POÉTICAS DEL PRIMER SIGLO ÁUREO	103
3.1. Francisco de Aldana y su contexto poético	103
3.2. Las prácticas poéticas de Francisco de Aldana	116
CONCLUSIONES	152

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es un estudio literario de la obra poética de Francisco de Aldana (¿Nápoles?, 1537-Alcazarquivir, 1578), que analiza las características de la misma para definir cuáles son las deudas que tiene ésta con las diversas tradiciones poéticas en boga durante el siglo XVI y cuáles fueron las aportaciones que el poeta hizo a esas tradiciones, si es que las hubiere.

Consideramos relevante la realización de este estudio porque la obra de Aldana ha sido catalogada por numerosos investigadores como estéticamente valiosa, por sus cualidades en el ritmo, la construcción de imágenes, la metaforización y la capacidad de reflexión filosófica que en ella se encuentran. Algunos de estos estudiosos han sido José Bergamín, Luis Cernuda, José Ferraté, José Lara Garrido, A. Lefebvre, Antonio Prieto, Elias L. Rivers, Antonio Rodríguez Moñino y Karl Vossler, todos ellos ampliamente reconocidos por sus trabajos acerca de la literatura de los Siglos de Oro españoles. Además de esto, Aldana ha figurado en los distintos listados del canon literario de su época vigente hasta nuestros días, como por ejemplo en las historias literarias de R. O. Jones (2000) y de Francisco Rico (1999), siendo señalado como un poeta de calidad excepcional. De hecho fue así desde el mismo siglo XVI, en vida del escritor, y en los años siguientes a su muerte, cuando artistas de la talla de Fernando de Herrera, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo y Lope de Vega elogiaron su obra y lo catalogaron con el sobrenombre de *El Divino*, como una forma de sublimar su poesía.

Sin embargo, a pesar de la buena recepción crítica que tuvo desde un principio, la difusión de su obra no ha corrido con una fortuna proporcional a aquélla, pues únicamente ha aparecido publicada en antologías de poesía española en general o de poesía áurea, y sólo en pocas ocasiones se han publicado sus obras completas, siendo dos las ediciones más trascendentes por su abarcamiento de la totalidad de los escritos encontrados: la de 1589-1591, en los dos tomos que reunió su hermano Cosme de Aldana, y que reeditaría pocos años después, y la de 1985, la edición crítica que Lara Garrido realizó para la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra (que en 1990 reeditaría la Red Editorial Iberoamericana), mediando cuatro siglos entre una y otra edición.

Esta falta de ediciones completas de su obra se debió en parte a la dificultad de conseguir los textos en buen estado, a causa del extravío de la mayor parte de sus manuscritos y las dificultades que presentan los dos tomos originales del siglo XVI por su descuido editorial; y, obviamente, ha sido muy perjudicial para el estudio de su obra esta casi nula divulgación de la misma, contrastando con el respaldo crítico que la poesía de Aldana ha logrado.

Ésta es, pues, la principal justificación de nuestro trabajo: la necesidad de acercar la poesía de Aldana a un público más amplio a través del estudio de la misma, el cual aliente a su lectura y proponga un nuevo tratamiento de los textos poéticos. Es decir que nuestro afán es en gran parte divulgativo. En los últimos años ha resurgido un interés por la obra de Aldana, que se ha visto reflejado en la publicación de artículos en revistas especializadas por parte de estudiosos como Óscar Javier González Molina, Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Abraham Madroñal, Alfredo Mateos Paramio, Manuel Pedro Bernáldez Bernáldez, María José Martínez López y el ya mencionado Lara Garrido, que ha continuado

estudiándolo.¹ Toda esta actividad alrededor de Aldana y su poesía nos ha convencido también de la necesidad de continuar la promoción de sus textos, que en definitiva, con la excepción de la “Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”, siguen siendo marginales dentro del conjunto canónico de la literatura áurea.

Debemos precisar que hemos catalogado este trabajo como un estudio literario de la obra de Aldana porque entendemos que será un acercamiento sistemático a los textos, intentando aproximarnos al pensamiento de la época áurea para de esta forma ponderar el valor histórico y artístico de aquéllos, dejando de lado posturas pretendidamente científicas que tratan de implementar un modelo teórico sobre la obra literaria sin tener en cuenta que ésta posee un funcionamiento determinado por su contexto histórico-cultural, al cual es necesario acercarse para una comprensión más profunda.

Como texto literario, la obra de Aldana pertenece a unas circunstancias determinadas, con una especificidad propia presente en los versos de cada poema, por lo que es imprescindible conocer el contexto en el que surgieron esos escritos, su momento histórico, el cual nos proporciona los elementos para una comprensión apropiada de aquéllos. Más que buscar las claves de los textos en la biografía del autor, lo que intentamos es tener una visión panorámica del ambiente literario de la España del siglo XVI, pues es la literatura producida en ese ambiente la que proveyó tanto los rasgos que caracterizan la creación de Aldana como los de las demás obras que le son contemporáneas, y si se desconocen esas características que unen a los distintos textos del periodo, difícilmente puede lograrse una lectura crítica de ellos. En este aspecto seguimos a Pedro Ruiz Pérez (2003), quien menciona que “como objetivo del estudio literario de las obras del

¹ Miguel Ángel Martínez publicó en 2010 un extenso estudio de la obra completa de Aldana, titulado “*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*”. *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, col. Estudio), libro que por desgracia no nos ha sido posible consultar.

periodo áureo podemos marcar el de situarlas correctamente para interpretarlas en su valor histórico, comenzando por reponer este valor, desde sus propias claves” (12).

Aunque nuestra lectura esté influenciada por nuestro momento histórico, la recuperación de los significados que encontraban en las obras estudiadas los lectores del siglo XVI nos permite una valoración más completa de las mismas, alejándonos de pretensiones interpretativas que pueden dejar de lado el sentido histórico que todo texto tiene desde el momento de su escritura. Y ya que la individualidad de los textos concretos “no puede concebirse aislada de la serie en que se insertan” (Ruiz Pérez, 2003: 13), la revisión de esa serie, es decir, de las obras de los escritores contemporáneos al autor estudiado, se vuelve requisito insalvable para sopesar la pertenencia de los textos analizados a una tradición y su novedad artística.

Por lo anterior, los objetivos generales que buscará cumplir nuestro estudio serán tres:

1. Analizar las ideas culturales y literarias que sobre la poesía circulaban en el contexto poético de Aldana (en específico, las que surgieron desde el prerrenacimiento español del siglo XV hasta los años anteriores a la muerte del poeta en 1578), para conocer así las influencias ideológicas que recibió y que pudo haber utilizado.

2. Estudiar las características de las prácticas poéticas de sus contemporáneos, es decir, los géneros, temáticas y tópicos que los poetas del siglo XVI trabajaron, para definir cuáles fueron seguidos por Aldana, de cuáles se alejó y qué modificaciones pudo haber hecho sobre los modelos.

3. Realizar un repaso pormenorizado de la obra poética de Aldana para corroborar las tradiciones presentes en sus poemas y las diferencias que marcan su poesía respecto de las obras literarias de sus coetáneos.

Para cumplir cada uno de estos tres objetivos generales haremos uso de la siguiente forma de abordaje:

1. Una lectura comparativa de las poéticas más representativas de los siglos XV y XVI, para establecer tres aspectos que cambiaron la percepción de la poesía en el Renacimiento: a. La teoría de la imitación literaria, b. El establecimiento del canon del primer Siglo de Oro, y c. La autorrepresentación del poeta como autor y parte de una historia cultural, dejando atrás el anonimato típico, aunque obviamente no universal, de la literatura medieval. Partiremos de las ideas prerrenacentistas que ya apuntaban las líneas teóricas que se seguirían en el Renacimiento —como, por ejemplo, la importancia que don Juan Manuel daba en plena Edad Media al reconocimiento de la autoría—, para luego seguir con los conceptos formulados desde la península italiana por los primeros humanistas, quienes difundieron sus propuestas por toda la Europa occidental.

2. Una caracterización de los siguientes aspectos: a. los estilos poéticos que se enfrentaron en esa época: el italianizante y el cancioneril, y b. los géneros de poesía que tuvieron más presencia durante el siglo XVI: poesía amorosa, bélica, religiosa, mística, burlesca y ascética o moral. Todo ello a partir del análisis de poemas representativos de los distintos temas abordados. Más que analizar a poetas específicos, consideramos que acercarnos a textos que ejemplifiquen de manera concreta las características de la poesía de la época será provechoso, pues es a partir de ellos que podemos señalar las generalidades del contexto literario. Lo anterior no significa que no hagamos énfasis en el tratamiento de ciertos escritores que son emblemáticos de los temas a tratar, por lo cual el estudio de poetas como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar y San Juan de la Cruz será imprescindible.

3. La revisión de la poesía de Aldana a partir de los puntos señalados en los anteriores incisos.

Para el estudio de cada aspecto apuntado nos apoyaremos en las investigaciones más recientes sobre los mismos, sin dejar de lado textos que, a pesar de su antigüedad, contienen propuestas que se conservan vigentes. El marco teórico de nuestra investigación tendrá textos centrales que nos permitirán desarrollar cada tema de la misma. Para la contextualización general de la época literaria recurriremos a las posturas ofrecidas por Ruiz Pérez (2003), quien aborda los temas comunes en este tipo de bibliografía, como son los géneros, los tópicos y las escuelas, pero que aporta además análisis de temáticas de particular importancia para nuestro estudio, como son la recepción de los textos y la corriente de resistencia al cauce de la imprenta que recién se inauguraba en España. En el mismo apartado, Antonio Prieto (1991) y Jones (2000) nos servirán para particularizar los grupos poéticos que abordaremos. Sobre la teoría de la imitación renacentista, nos basaremos en el análisis hecho por Ángel García Galiano (1992), quien da importancia a la distinción entre los tres tipos de imitación trabajados durante el Renacimiento y se concentra en el literario, del cual hace una cronología pormenorizada desde su surgimiento en Italia hasta su desarrollo en las diferentes literaturas europeas. Sobre el asunto de la formación del canon en el siglo XVI, las propuestas de Begoña López Bueno (2006 y 2008) nos darán la pauta a seguir en la conceptualización de esta construcción cultural, nunca carente de desencuentros ni de modificaciones (supresiones y adiciones) entre una y otra propuestas. La obra de Ruiz Pérez (2009) nos ayudará a definir el avance del autorreconocimiento del poeta como autor de su propia obra, característica renacentista que es indispensable subrayar para comprender las distintas maneras de difusión de los textos llevadas a cabo en la época a tratar y que está ligada a la práctica imitativa, que tendría una

tendencia hacia la emulación de los modelos. Las ideas de Gilbert Highet (1954) y Ernst Robert Curtius (2004) estarán presentes a lo largo de todas las temáticas antes señaladas, pues nos aportan referencias necesarias para comprender el contexto general de la literatura del siglo XVI.

Junto a este marco teórico es necesario señalar que nuestros textos base serán las fuentes primarias, es decir, los poemas y teorías del siglo XVI y anteriores, a los que daremos preferencia frente a los estudios posteriores sobre dichos textos, pues consideramos que las conclusiones de nuestro trabajo serán más certeras si se producen a partir de la lectura que hagamos de las fuentes primarias y no tanto de la lectura de los estudios sobre esas fuentes, aunque nos apoyaremos en ellos siempre que sea necesario, sobre todo en los temas a tratar en el primer capítulo, como ha quedado establecido en el párrafo anterior. La postura que hemos decidido tomar a este respecto está basada en nuestra convicción de que, como Ruiz Pérez (2003) señala, “una verdadera lectura crítica sólo surgirá como resultado de la asimilación contrastada y madura de las distintas perspectivas, las propias (nacidas del contacto con los textos) y las ajenas (recibidas de la tradición), nunca de la mera aceptación acrítica de la obra de estudiosos anteriores, pues incluso la indiscutible maestría de los más señeros queda tocada por el paso del tiempo” (366). Por otra parte, muchos de los textos sobre la poesía que analizaremos —como el *Arte de poesía* de Juan del Encina o la *Epístola a la duquesa de Soma* de Juan Boscán, entre otros— están citados de la antología de José-María Reyes Cano (2010), que reúne una selección panorámica de los textos que estudiaron las prácticas literarias desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Pensamos necesario hacer esta aclaración para evitar la posible confusión por el sistema de referencias que el uso de tal antología nos exige.

Para el estudio de la obra de Aldana, que realizamos en el capítulo 3, hemos utilizado los trabajos de los críticos antes mencionados, en particular los de Rodríguez-Moñino (1946), Cernuda (1975) y, desde luego, Lara Garrido, en su introducción a las *Poesías castellanas completas* de nuestro autor. La elección de la obra editada por Lara Garrido (1990) como nuestra fuente principal de la poesía de Aldana, creemos que ha quedado manifiesto en líneas anteriores, se debe a que es la más completa, como su nombre lo señala, que se ha realizado hasta la fecha, no sólo por la recuperación de todos los poemas conocidos hasta el momento de su publicación, sino por el acercamiento tan pormenorizado que se deja ver en el aparato crítico de la edición. Aunque utilizamos también otras ediciones de algunos poemas, como el *Epistolario poético completo* preparado por Rodríguez-Moñino (1946) y la nueva versión de las “Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor” (Martínez López, 1997), nuestra fuente base será siempre la edición de Lara Garrido, de quien retomaremos no pocas posturas y a quien le debemos muchas de las apreciaciones que construimos —o reconstruimos— sobre los poemas de Aldana.

Queda por último, antes de iniciar la exposición de nuestro estudio y sus resultados finales, hacer algunas aclaraciones, que consideramos necesarias, sobre dos conceptos que a lo largo de las presentes páginas serán utilizados de forma constante, y que podrían provocar cuestionamientos sobre su uso, que de ninguna manera ha sido impensado ni al azar.

Como se ha visto en estas primeras páginas, incluimos la poesía de Aldana dentro del periodo literario conocido como Siglos de Oro, por lo que debemos puntualizar el porqué del uso de este término y, sobre todo, la selección del plural *siglos* frente al más común uso singular. La aceptación crítica de la existencia histórico-artística del periodo de

los Siglos de Oro de la literatura española no ha estado en entredicho nunca desde su creación y conceptualización, primero tácita por los mismos autores de los siglos XVI y XVII y luego explícita a partir del siglo XVIII en adelante. Sin embargo, contrario a la definición del periodo como los años en que la literatura española alcanzó sus más grandes cumbres, sin comparación con las obras anteriores y muy difíciles de emular en los tiempos por venir, definición con que la mayoría de los críticos está en concordancia —pues el mismo sentido común aplicado al término así lo exige—, las fronteras de dicho periodo nunca han quedado claras, sino que han permanecido en constante movimiento según la apreciación de las épocas históricas y de los individuos que han usado y usan el concepto. Si bien la fecha del encuentro de Juan Boscán con Andrea Navagero en 1526 —donde el poeta catalán recibe la influencia de la nueva poesía italiana a través del diálogo con el noble diplomático— ha sido considerada como parteaguas entre la práctica de la poesía de cancionero realizada en España y el comienzo de la poesía petrarquista en nuestra lengua, y por lo tanto punto de la revolución estilística que sufriría la poesía española, esta separación es esquemática y parcial, pues se refiere únicamente a la poesía y no toma en cuenta el amplio recorrido que la cultura humanista italiana había tenido ya en la península ibérica a través de obras como las de Antonio de Nebrija y Juan del Encina, entre otros.

Por otra parte, si los críticos que rechazaron la literatura barroca, como los neoclásicos, redujeron el periodo áureo al siglo XVI, otros que revaloraron aquella poesía, como algunos en el siglo XIX, ampliaron los límites áureos hasta finales del XVII (*cf.* Ruiz Pérez, 2003: 22-31). Por lo tanto, y dado que autores como Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y, en la América española, Sor Juana Inés de la Cruz han sido incluidos dentro de este periodo, consideramos conveniente usar el plural de Siglos de Oro, pues, por un lado, la cronología que va de Garcilaso de la Vega a Sor Juana Inés abarca más de un siglo

concreto —sin tomar en cuenta las teorías que antes de Garcilaso circulaban ya en territorios de los Reyes Católicos—, y, por otro, es tal la diversidad entre la primera poesía petrarquista española y la poesía gongorina, por marcar los dos polos tradicionales de la literatura de esta época, que es necesario señalar en el concepto que nombra al periodo esta amplitud estética, plural, donde se conjugan muy diversos estilos, géneros y temáticas, aunque todos pertenecientes a un proceso artístico con características que los unen entre sí y que los diferencian de la anterior literatura medieval y el posterior arte neoclásico.

El otro concepto cuya acepción en el presente estudio necesita aclararse para evitar confusiones en la lectura es el de poética, que se desarrollará sobre todo en el primer capítulo. Al hablar de las poéticas que estaban vigentes en el contexto literario del siglo XVI puede notarse que el término se aplica tanto a textos que, efectivamente, son una normativa sobre la poesía, un arte que explica cómo crearla —por ejemplo, el *Arte de poesía* de Juan del Encina—, como a libros cuyo tema va más allá del arte poético —verbigracia, *El cortesano* de Baltasar de Castiglione—, pasando por prólogos a libros específicos —el dedicado a *El conde Lucanor* de don Juan Manuel— o poemas —como los de Cristóbal de Castillejo contra la nueva poesía italianizante—, así como es referido en general a las poéticas presentes en la poesía de Aldana, es decir, las ideas sobre la poesía que nuestro autor defendía y que pueden deducirse y objetivarse a través de sus poemas. Entendemos una poética como la normativa o reglamentación del arte de la poesía, donde se explican no sólo aspectos formales, sino teorías sobre el proceso creativo y los caminos que debe seguir el mismo. Es, de hecho, este último aspecto el que nos interesa analizar en nuestra investigación. Y, dado este significado al concepto de poética, podemos comprobar con su lectura que tanto los poemas de Castillejo como el libro de Castiglione, por ejemplo, proporcionan visiones específicas de la creación poética y la manera en que ésta debe

conducirse para renovarse, características que encontramos también en textos más cercanos al concepto de poética en cuanto tal, como el *Arte* de Encina y la *Epístola a la duquesa de Soma* de Boscán. Por lo anterior, aunque muchos de los textos que en nuestro análisis llamaremos poéticas no han sido considerados históricamente como tales, pensamos que está justificada la aplicación del nombre porque su contenido, a veces únicamente de forma parcial, funciona sin embargo como un programa de lo que ha de hacerse para continuar, mejorar o renovar la creación poética.

1. LAS POÉTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA RENACENTISTA. IDEAS, CONFRONTACIONES, INFLUENCIAS Y ÁMBITOS POÉTICOS DESDE EL PRERRENACIMIENTO HASTA 1578

Las ideas que sobre la poesía se desarrollan en una época determinada influyen, sobra decirlo, en las prácticas poéticas que se dan a la par de ellas o de manera posterior; por lo tanto es imprescindible, si se ha de realizar un estudio literario, tomar en cuenta las corrientes y teorías poéticas que, antes y al momento de la creación de la obra analizada, tuvieron presencia en el ámbito literario del autor. Para aproximarnos a la obra de Francisco de Aldana es entonces un requisito insalvable averiguar cuáles fueron esas ideas y la influencia que ejercieron en su entorno. Éste es el objetivo que nos planteamos: conocer, a través del estudio de textos teóricos significativos por su ámbito de influencia, previos o contemporáneos a la poesía de Aldana, las principales concepciones sobre la literatura en general, y la poesía y sus géneros, normas y estilos en particular, vigentes durante los tres primeros cuartos del siglo XVI, justo antes de la muerte del poeta, en 1578.

Consideramos, con José-María Reyes Cano (2010), que “los testimonios del escritor y sus contemporáneos parecen presentar un mayor nivel de fiabilidad en el esclarecimiento del proceso creativo y del fin último perseguido por la obra” (13), por lo cual hemos seleccionado un conjunto de textos que permitan apreciar las diferentes corrientes de pensamiento que afectaron a la literatura del primer Siglo de Oro español, es decir el XVI, aun cuando sean opuestas a las ideas poéticas que las obras de Aldana siguen, ya que de esta forma tendremos una visión global de las confrontaciones literarias que se vivieron y las consecuencias de las mismas, patentes en las obras de los poetas contemporáneos a

Aldana que serán analizados en el próximo capítulo. Y así podremos, además, intuir el trasfondo de las decisiones estilísticas tomadas por Aldana y rastrear las tradiciones que siguió, rechazó o de las que fue punto de partida.

Para esclarecer los aspectos señalados en torno a la literatura española del siglo XVI —sus fuentes, sus conceptos, sus pugnas, sus vertientes— hemos elegido tres temáticas que consideramos fundamentales para comprender el fenómeno literario y poético del Renacimiento español y los derroteros que seguiría a finales de siglo. Esto es: 1. la imitación literaria como principal práctica escritural; 2. la larga conformación del canon de escritores, tanto antiguos y modernos como extranjeros y nacionales; y 3. el autorreconocimiento de los escritores como autores de su propia obra, es decir, como individuos creadores.

La exploración de cada uno de estos temas, aunque tratará de ser cronológica, obedecerá a la necesidad de la exploración temática, por lo cual no estará exenta de mostrar saltos de tiempo, pero sobre todo cambios de postura, regresiones a conceptos en apariencia superados y contradicciones presentes en un mismo texto, pues “en modo alguno la imagen de la literatura española que nos devuelven estos testimonios [las poéticas] es la de un progreso lineal” (Reyes Cano, 2010: 14), y esto se debe, como apuntara Gilbert Highet (1954) en *La tradición clásica*, a que, en sus inicios, el Renacimiento “trajo al mundo cambios demasiado violentos para que la mayor parte de los hombres los experimentaran sin dudas, sin dificultades, sin frecuentes errores” (285-286). La formación de las ideas literarias estaba en el centro de estos cambios y muestra, por lo tanto, las problemáticas a que se enfrentaron los escritores en su búsqueda de concreción conceptual.

1.1. El concepto de imitación literaria y su significado en el Renacimiento

Para realizar un análisis de los textos poéticos creados durante el periodo de los Siglos de Oro es imprescindible partir de la escritura imitativa que era la fuente de cualquier práctica literaria de la época. El concepto de imitación de la literatura clásica estaba fuertemente arraigado en la teoría y en la práctica literarias de la Europa renacentista, de tal forma que un escritor dependía siempre de su acercamiento a los clásicos para ser catalogado como tal. En el presente apartado analizaremos la conformación de la teoría renacentista de la *imitatio* para comprobar los alcances que tuvo en la literatura de los Siglos de Oro y su presencia en la obra de Francisco de Aldana.

Si bien durante el Renacimiento se difundieron tres tipos de imitación, nos concentraremos de forma principal en el estrictamente literario, que es el de la imitación de los modelos escriturales griegos y latinos, mientras que los otros dos, la imitación platónica a partir de la teoría de las Ideas y la mimesis de la naturaleza aristotélica, por su pertenencia al ámbito de la filosofía, los utilizaremos únicamente para complementar los diferentes aspectos que sobre la imitación literaria practicada por Francisco de Aldana sea necesario precisar con el apoyo de las teorías filosóficas.

La imitación literaria que los humanistas italianos impulsarán desde el siglo XIV hasta bien entrado el XVII tiene sus raíces en la época alejandrina, y se trata de “la relativamente simple teoría de canonizar a los clásicos establecidos como modelos de imitación literaria en cada género respectivo, en tanto que fuente fecunda de enriquecimiento artístico” (García Galiano, 1992: 13). Ya podemos inferir que la academia

tendrá una gran responsabilidad en la difusión de esta teoría de la imitación, por ser ésta un elemento indispensable para la formación humanista —es decir, integral, universal—, ya que el desconocimiento de los modelos antiguos suponía un alto grado de ignorancia. De aquí surge la idea que después veremos detalladamente en las poéticas españolas del siglo XVI, y sobre todo en los diálogos de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione (1997), referente a la necesaria formación previa de quien se inicie en la escritura.

Por todo lo anterior, durante el Renacimiento italiano, que luego implantaría sus directrices en los demás países europeos, el conocimiento de los autores griegos y latinos de la Antigüedad era un requisito incuestionable, que terminó por obviarse. Si en la dedicatoria de Juan del Encina a los Reyes Católicos y en la carta de Juan Boscán a la duquesa de Soma encontramos recalcado el deber de conocer a los clásicos de la Antigüedad es porque el Renacimiento llegó tarde a España y debía hacerse hincapié en voltear la vista hacia los escritores considerados las cumbres más altas de la literatura europea, para no quedarse sólo con el mundo castellano medieval. Pero los tratadistas italianos de los siglos XV y XVI muchas veces ni siquiera mencionan tal necesidad: la dan por bien comprendida.

La pregunta entonces no será si hay que imitar o no, sino a quién hay que seguir en la práctica imitativa. Los mismos escritores antiguos darán a los humanistas italianos las pautas a seguir para realizar esta selección. En su *Diálogo del orador*, Cicerón expone los requisitos básicos, que García Galiano (1992) resume así: “en primer lugar se ha de elegir bien el modelo, y a continuación, mediante el ejercicio, adquirir sus excelencias, cuidando de no copiar también sus defectos” (150). Y en Séneca hallará Petrarca el símil que durante todo el periodo renacentista tendrá gran fortuna para explicar la práctica imitativa:

Debemos imitar en esto a las abejas que vuelan por todas partes para libar en las flores lo que es conveniente para hacer la miel; en seguida lo llevan a las colmenas y lo depositan en los panales [...] Debemos, repito, imitar a las abejas y poner por separado lo que hemos recogido en diferentes lecturas, porque de esta manera se conservará mejor; después reunir estos diferentes jugos y darles por nuestro trabajo un sabor compuesto de todo ello, de manera que, si bien se note que está tomado de otra parte, véase sin embargo que no es la misma cosa (Ep. LXXXIV, en García Galiano, 1992: 15 y 16).

La “metáfora de las abejas”, como es conocido este símil, nos introduce de lleno al principal problema que enfrentó la teoría de la imitación renacentista, y que tendrá gran repercusión en la poesía de los Siglos de Oro, esto es la controversia entre los partidarios de la imitación simple y los de la imitación compuesta. Quienes siguieron la primera de estas sendas, la imitación simple, abogaban por tomar un único modelo, el más perfecto, para imitarlo. Su principal argumento era que, siguiendo a uno, no caerían en fabricar una obra de remiendos y composturas de géneros y estilos que difícilmente se acoplarían entre sí; además, la voz que seguían debía reunir en sí misma todas las características afortunadas de las que ya hablaba Cicerón en el ejemplo que de él tomamos. Del otro lado, los partidarios de la imitación compuesta o ecléctica proponían como el método más adecuado seguir a varios, para construir con materiales diversos la obra nueva, que reuniría en sí virtudes también varias. Dentro de esta corriente hubo desde los que, como Lorenzo Valla, proponían seguir a varios autores para ocultar las fuentes, y que no se acusara de plagiarío o de mero copista al autor, hasta quienes, siguiendo el sendero abierto por Petrarca con la recuperación de la metáfora de Séneca, aseguraban que “sacando diferentes jugos de distintas flores” el autor podía encontrar su propio estilo, pues el arte estribaba en la conjugación de los diversos, es decir que la *dispositio* tomaba un lugar relevante.

Curiosamente, podemos comprobar con extrema facilidad cómo Petrarca, propulsor de la imitación ecléctica, terminó siendo, a partir de Pietro Bembo, canonizado como

modelo supremo del poeta en lengua vulgar, lo que en España tuvo gran auge a partir de las obras de Garcilaso y Boscán, cubriendo prácticamente todo el siglo XVI con la escuela garcilasiana, que, sobra decirlo, estaba fundada en la labor que el poeta del Tajo había realizado a partir de la enseñanza petrarquista. Petrarca se convirtió en modelo de poetas porque su obra, según el parecer de Bembo, tenía las cualidades que toda obra debía reunir:

a) Una *inventio* nueva, porque, aunque el amor ha sido un tema universal en las literaturas de todas las épocas y lugares, Petrarca supo imprimirle un nuevo estilo, que tanto valoraban los humanistas (cfr. García Galiano, 1992), pues para los más modernizadores teóricos de la *imitatio* renacentista no había lugar para la recuperación íntegra de ningún modelo, pero sí para trabajar los mismos temas de manera novedosa. Si los ciceronianos pretendieron trabajar palabra por palabra las obras de Cicerón para que las suyas fueran un reflejo de las de su maestro, los eclécticos —y aun una buena parte de los partidarios de la imitación simple— comprendieron que su momento histórico les exigía tanto nuevos temas como giros y especificaciones en las temáticas clásicas. Petrarca funcionó, pues, como ejemplar poeta porque intuyó y dejó presente en su poesía esos nuevos aires que anunciaban el resquebrajamiento del orden antiguo, en este caso el medieval.

b) Una *dispositio* excelsa. En este punto es claro que las construcciones del *Canzoniere* de Petrarca fueron una revelación que deslumbró a muchos escritores aún siglos después de haberse publicado por vez primera. Sobra dar ejemplos. Sin embargo, en este aspecto, es necesario hacer notar la introducción de Boccaccio como ejemplo a la par que Petrarca, pero en la literatura escrita en prosa. Ambos fueron seguidos por las construcciones de sus obras, que eran consideradas sólidas y sin grietas. Así como en Quintiliano podían admirarse los periodos de su oratoria, que permitían alcanzar una íntegra comprensión y un deleite en los oyentes, en Boccaccio se apreciaba la maestría de la

urdimbre de sus enunciados y la enseñanza que de éstos se sacaba. Vemos cómo las teorías horacianas de lo *utile et dulce* resuenan también en el Renacimiento.

c) La sublimidad de su *elocutio*. Como sabemos, para los renacentistas esta parte de la retórica, que pertenece en su etimología y en su uso al mundo de la oratoria, representó en la literatura el mundo de la forma, la cual no entendían como la estructura del texto (que correspondía a la *dispositio*), sino como la elección de palabras, frases hechas, refranes y figuras: la vestimenta con que se cubrirá el edificio, siguiendo la comparación de Valla (cf. García Galiano, 1992).

De la apuesta por Petrarca, que se basaba en las cualidades expuestas, podemos entrar a otros problemas que la teoría de la imitación renacentista enfrentó, principalmente porque pareciera que había una tendencia que empujaba a los teóricos a que, en cada aspecto discutido de la teoría, se formaran dos bandos cuyas posturas, al menos en el decir, exponían como irreconciliables.

El primero de estos problemas es que, al elegir Bembo a Petrarca como modelo en lengua vulgar, esta elección se hizo partiendo de las ideas neoplatónicas que el cardenal postulaba, y que pueden resumirse de la siguiente forma: ya que en cada ser existen luces de la belleza original, pues son reflejos de las ideas, para lograr la ascensión a la belleza del arte, que es la única que podemos alcanzar en nuestro estado, debemos elegir aquellas cosas o seres donde la belleza se presente con más fuerza, así nuestro camino cuesta arriba será más fácil (cf. García Galiano, 1992). Petrarca, por lo ya dicho, dejó en su poesía, o mejor dicho supo encontrar a través de la palabra la belleza de las cosas. Si lo seguimos a él, tendremos gran parte de la belleza ganada. El problema, obviamente, es que para aceptar a Petrarca o a cualquier otro como modelo por estas causas, antes debemos comulgar con la teoría de las Ideas platónica —y sus modificaciones renacentistas—, a lo que muchos

rehusaban. Así que la oposición que hubo contra la propuesta de adoptar a Petrarca como modelo, al estilo de lo que se había hecho con Cicerón desde el siglo XIV, no vino por un rechazo al poeta en sí, sino a las teorías neoplatónicas o al hecho mismo de aceptar la igualdad del latín y el romance como lenguas de cultura.

La supremacía del latín como lengua literaria fue fomentada por los retóricos y gramáticos hasta bien entrado el siglo XVI, incluso en la península italiana, que siempre fue la avanzada del nuevo orden cultural. Podemos preguntarnos cómo, si en España, país que recibió con retraso el movimiento humanista, hubo ya un defensor de la lengua romance que la presentó como un idioma maduro que más corría el riesgo de caer que seguir ascendiendo, todo esto a finales del siglo XV con Antonio de Nebrija y su *Gramática*, cómo, decíamos, podía el latín mantenerse como la lengua de donde debía surgir la gran literatura. La respuesta está, a nuestro parecer y en su mayor parte, en el auge del ciceronianismo, que en los discípulos de Paolo Cortese y Pietro Bembo tuvo a sus difusores más aguerridos. Para este grupo —considerado por Erasmo de Rotterdam como una secta al estilo luterano, es decir, corruptora de la verdad y por ende de las almas—, todo lo que no hubiera sido dicho por Cicerón carecía de valor y era bárbaro, al extremo de catalogar así las palabras que Quintiliano pronunciara sin haberse basado en su maestro. Por lo tanto, estos ciceronianos veían a las lenguas romances como indignas de recibir en sus vocablos los altos conceptos de su ideal de escritura. El latín, por consecuencia, seguía reinando, ya que estos autores, como Etienne Dolet en Francia, Sturm en Alemania y Christoph Longueil en Italia, ocuparon las principales cátedras universitarias (cf. García Galiano, 1992).

Sin embargo, como veremos cuando lleguemos a las poéticas españolas, y como Poliziano afirmaba, “la lengua es mandada por el pueblo, y él la conduce” (en García

Galiano, 1992: 136), y veremos también cómo los poetas no siguieron los llamados de los teóricos y fueron un paso adelante adoptando las lenguas romances para su imitación de los clásicos, pues “la imitación de un modelo egregio proporcionaba a la obra, independientemente de la lengua en que estuviera redactada, la dignidad literaria” (García Galiano, 1992: 99). Por lo tanto, tendremos que distinguir por un lado la senda que los preceptistas marcaban y por el otro aquello que los creadores usaban en su tarea, convencidos de que seguían una opción válida y con grandes posibilidades de crecimiento. Si el reproche podía ser, como fue en algunas ocasiones, el desconocimiento de la lengua madre, ya Petrarca había demostrado que era posible alcanzar grandes cimas de la creación en los dos ámbitos lingüísticos, aunque de hecho él mismo pasara a la historia por aquellas obras que no creía fueran a darle la perpetuidad, sus poemas en lengua vulgar.

Otro problema fue la inclusión no de uno, Petrarca, sino de dos modelos en romance, agregando a Boccaccio, lo que abrió las posibilidades de los modelos por género. Si quienes apoyaban la imitación simple sin llegar al fanatismo de los ciceronianos aceptaban tener un modelo en vulgar equivalente al modelo latino, tener dos era para ellos un sinsentido por la concepción que sobre la práctica imitativa tenían. Pero, lo veremos con Castiglione (1997), introducir dos modelos propició pensar en un paradigma no ya universal, el mismo para cada parcela de la literatura, sino por cada uno de los géneros: si historia, Tito Livio; si poesía, Virgilio o Petrarca; pero aún más: si escribo un epigrama, deberé fiarme de Marcial; si escribo una tragedia, de Séneca; para un discurso largo, Cicerón; para uno corto, Salustio. La apertura hacia la herencia artística en cualquiera de sus cimas se daba poco a poco, a partir de la comprensión de que no había una belleza única, sino diversas maneras de presentar la belleza. Todas las características de la práctica imitativa en la península italiana hasta aquí descritas serán difundidas con mayor o menor

intensidad en las otras naciones europeas, lo que propiciará que el modelo italiano, con sus oposiciones y reyertas, sea discutido y puesto en funcionamiento en los demás países de la Europa central-occidental, y sobre todo en la mayoría de las lenguas romances.

En lo concerniente a la península ibérica, la práctica de la imitación en el Renacimiento llegó de manera más directa a través de Italia, a causa de las relaciones tan estrechas que los distintos reinos de la península italiana guardaban con la corona española. Desde que el Renacimiento italiano comenzó a vislumbrarse en España, hecho que podemos señalar a partir de Antonio de Nebrija y su *Gramática* de 1492, todas las controversias señaladas con anterioridad fueron dirimidas con ahínco entre los teóricos y poetas españoles. Juan del Encina, en los albores del prerrenacimiento español, tiene como objetivo de su *Arte de poesía* dar elementos para reconocer, y separar, los buenos versos de los mediocres, tarea en la que la imitación jugará un papel trascendente. La Antigüedad, dice, ganó las mejores sentencias, y los nuevos poetas, aunque quisieren apartarse de su lazo con el pasado, están condenados a repetir lo ya dicho (en Reyes Cano, 2010). Extraña pero sensata e innegable excusa, que justifica por un lado la tradición de imitar los modelos clásicos (griegos y latinos) y por el otro modera su loa a la lengua castellana al nivelarla a la altura de las lenguas que le dan forma, pero sin que las sobrepase por ser aquéllas privilegiadas en haber tenido oportunidad de tomar primero los temas y figuras que nadie había descubierto.

De esta forma, para Encina la poesía es avalada por los antiguos, que la referían a los dioses, tanto en su origen como en sus creaciones, así como la nombraban medio o vehículo necesario para cantar los hechos de aquellos seres superiores; y, tanto o más importante en el contexto de Encina, la poesía es aprobada también por la misma Escritura Sagrada, que usa al verso y lo consagra como vía para los cantos divinos, línea que los

poetas cristianos medievales extenderán y que, como sabemos bien, formará parte de las liturgias ortodoxas y heterodoxas.

Sobre las influencias contemporáneas, Encina acepta que de Italia vienen las primicias que la poesía castellana usa para embellecerse (Encina, 2010). La poesía italiana supera a la castellana porque el tiempo para su desarrollo ha sido más extenso, su antigüedad es mayor y sus aportaciones en cuanto a forma se basan en los experimentos realizados, que para el castellano serían imposibles en el momento de Encina, por el poco transcurso entre nacimiento y ascenso. Como vemos, aunque en distinto grado, Encina da la misma razón para la supremacía de las literaturas anteriores: precisamente su antigüedad, poca o mucha, y de ahí que vengan a ser ejemplo. En suma, la imitación, tanto de antiguos griegos y latinos como de italianos contemporáneos, es digna cuando la lengua que imita los recursos de otra los adapta de tal forma que no se nota un hurto, sino que puede alabarse la apropiación de la forma para convertirla en una nueva. No proclama Encina la continuidad sino la recreación.

Es de notar que, mientras para afianzar la presentación de su arte poética utiliza a autores clásicos, los ejemplos para ilustrar la poesía castellana son siempre sus contemporáneos (Juan de Mena, Jorge Manrique) o cercanos en el tiempo (el marqués de Santillana). Con las obras de ellos ilustra las licencias poéticas, como la corrupción de vocablos. Pues Encina no se desliga totalmente, como luego lo harán muchos teóricos del siglo XVI, de la primera poesía española.

Pero la verdadera trascendencia que la práctica de la *imitatio* adquirirá en los Siglos de Oro, ya apuntada en el texto de Encina, se afirmará con la postura que en Italia reinaba ya para fines del siglo XV. Castiglione, en *El cortesano* (1528), concreta la apreciación del lenguaje como el motor con que se modifica el futuro o se crean ligas con el pasado. Para el

autor ambas cosas son igual de importantes. Precisamente sobre el lenguaje, la disputa mayor entre los personajes que discuten las cualidades cortesanas se da entre el uso, la discriminación o la fidelidad a las expresiones antiguas. Si para algunos son arcaísmos, para otros de los dialogantes son esos términos desusados lo que le da prestigio al habla primero y después a la escritura. Por una parte está la postura que ve en el habla corriente la verdadera autoridad, enfrentada a la tradicional posición que considera a los antiguos y valorados maestros como los guías de la expresión (cf. Castiglione, 1997: 110). Este desencuentro no es menor si se considera que a partir de él se definirá una expresión hablada (literaria a la postre) que no tendrá que buscar cimientos en antiguos padres. La premisa general, lugar común, que se defiende es que cada época necesita y crea su propia expresión. Y si los contrarios encuentran en los libros respetables una gracia hoy perdida y por lo tanto añorada, los defensores de lo nuevo, sin negar la belleza de las obras pasadas, afirman que ésta no corresponde a los nuevos aires. Pero no sólo es cuestión de gusto lo que los cortesanos dirimen en el libro de Castiglione, pues es la consolidación del nuevo arquetipo (poético, erudito, y a final de cuentas político) lo que está en juego. “Yo tengo por cierto que con mucho aviso se guardara de usar aquellas palabras antiguas de los toscanos y, si por su desdicha o necesidad las usare, no se escusará de ser burlado o de hacer harto asco a quien le oyere”, dice uno de los personajes acerca del cortesano ideal, necesariamente hombre de letras (Castiglione, 1997: 112), y su afirmación es la ruptura misma con un pasado no lejano, sino inmediato, no más oscuro que tres o cuatro siglos, modificando así la línea de sucesión condenatoria, donde lo mejor siempre quedaba atrás, cambio que es una de las características principales del Renacimiento. Castiglione, por otra parte, no coloca en un futuro ideal el cénit de la lengua, sino que parece indicar el justo valor de cada periodo, donde cada uso es válido si es acorde a la lectura, en el sentido de

comprensión, de los otros. De ahí que no haya necesidad de mentores librescos, sino de la lengua viva para juzgar la propiedad y la adecuación de la expresión.

Pero dicha actitud tiene sus matices, y se prepara a través de ellos la importancia que adquirirán tanto el embellecimiento de la forma como el preciosismo del pensamiento. Esto queda claro cuando se afirma que, si bien es preferible olvidar los vocablos que poco a poco se han ido convirtiendo en arcaísmos, en literatura la vuelta a ellos, simplemente por la sorpresa y el desconcierto que provocan, es recomendable (Castiglione, 1997: 98). Es de suma importancia también la defensa que se hace de las *abusiones* en la expresión tanto oral como escrita, tanto coloquial como literaria. Éstas son para Castiglione (1997: 137) y los suyos los saltos gramaticales que tanto hablantes como escritores dan en sus expresiones y que tienen una intención específica, el adorno de lo dicho. Entra entonces la búsqueda de belleza como requisito para aceptar barbarismos, extranjerismos, neologismos y quiebres de la sintaxis que por lo general vienen de un pasado del que se reniega, pero que revitalizados aportan un aire paradójicamente nuevo. La suavidad y la dulzura, que nos recuerdan a Dante y a Petrarca, son el resultado del uso de aquéllos y la justificación, según Castiglione (1997: 138), viene sola, pues lo que agrada al oído no es juzgado ni necesita permiso, va quedándose en el repertorio artístico de la época que lo (re)descubre. En la carta de Juan Boscán a la duquesa de Soma encontramos, en efecto, esa contraposición de los que buscan conservar lo de otros tiempos porque algo nuevo está surgiendo.

Durante el Renacimiento, en España triunfa pues, en una primera instancia, la imitación de ejemplos en otras lenguas. Boscán, en su *Epístola* (1543), subraya la trascendencia que la poesía italiana tendrá en la castellana, al transformarla con nueva métrica. Boscán hace en esta carta una defensa de la poesía italianizante, de la cual tanto él como Garcilaso de la Vega serán iniciadores en la lengua de Castilla. “He querido ser el

primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano”, dice el poeta (en Reyes Cano, 2010: 127), y enfatiza luego las aportaciones de Andrea Navagero y del mismo Garcilaso para que la empresa de adaptación fuese llevada a cabo. El juicio de su amigo De la Vega, que llevará a cumbres más altas la misión de Boscán, es el impulso final para la aventura de la poesía a la manera italiana, que éste encuentra respaldada en dos particularidades que juzgan y determinan la visión que se tendrá en las décadas siguientes tanto de la poesía cancioneril tradicional como de la poesía italianizante que se irá imponiendo.

En primer lugar, Boscán parte de un juicio de valor, al señalar que la poesía hecha en Italia es más flexible que la de la lengua castellana: “en él vemos [en el endecasílabo], dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recibir cualquier materia: o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y asimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprobados” (en Reyes Cano, 2010: 128). Boscán encuentra la diversidad que las formas italianas ofrecen y apoya a través de ella la apertura de la poesía castellana. Al mismo tiempo, entreverando los argumentos de uno y otro tema, trata de dejar en claro la preponderancia de la poesía itálica frente a la castellana, que considera sin raíces y propia de los géneros menores. Afirma que “él [el verso del idioma de España] ahora ni trae en sí cosa por donde haya de alcanzar más honra de la que alcanza, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su principio con la autoridad del cual seamos obligados a hacerle honra” (en Reyes Cano, 2010: 128). Y defiende la poesía italiana no sólo por su calidad (“La manera de éstas es más grave y de más artificio y (si no me engaño) mucho mejor que la de las otras”) (en Reyes Cano, 2010: 126), sino porque ella sí tiene una línea de tradición que la avala. No únicamente Dante, que la inicia en Italia, ni Petrarca, que la perfecciona, poniéndola “en su punto”, sino los provenzales (entre los que

destaca a Ausias March), los latinos e incluso los griegos dan a la poesía nueva (en castellano, queremos decir) una raigambre y una aspiración notoriamente aristocráticas. Para Boscán el endecasílabo es el verso que los poetas griegos utilizaron, y a las críticas venideras antepone la aclaración de que el traspaso de las formas de un idioma a otro modifica éstas (en Reyes Cano, 2010: 129). El recurso utilizado para validar el peso real (por realeza) de los versos italianos encaja con el entorno extranjerizante de la época, que por su parte sigue el modelo clásico romano de encontrar sus fundaciones en la civilización por excelencia, es decir, la griega. Vemos aquí la forma tradicional de la poesía de cancionero enfrentada a la tradición clásica, donde la primera no está soportada por una cultura ni una historia, idea a la que se opondrá con fuerza Cristóbal de Castillejo, como veremos luego.

En la poesía española del siglo XVI comprobamos un distanciamiento de lo popular, además de que la adquisición de formas extranjeras posee una categoría poética por lo general más alta que la de los poemas en formas tradicionales españolas y merece ser valorada como superior a la que intenta ganarse al público a través de recursos bien conocidos o trillados; de ahí que la entrada de recursos estilísticos y formas italianos sea bienvenida. La vuelta a los antiguos es vista como la novedad temática y formal que la poesía castellana requiere, pues por este retorno se ganará el futuro literario.

Resumiendo, la imitación literaria renacentista, que es la que propone seguir a los autores griegos y latinos de la Antigüedad para dar solvencia a la práctica poética contemporánea, tuvo dos vertientes, la simple y la compuesta, que en la España de los Siglos de Oro tuvieron sus respectivos grupos de seguidores y defensores; y durante el siglo XVI se colocó en la cumbre la imitación simple, teniendo en Petrarca y Garcilaso a los modelos ideales, extranjero y nacional, para ser imitados. Sin embargo, en la obra de

Aldana veremos cómo hay un pronunciamiento tácito por la imitación compuesta, al conjugar en sus poemas de madurez, a partir de la “Fábula de Faetonte”, varios modelos a seguir en su ruta creadora.

1.2. La formación del canon poético renacentista

La práctica de la imitación literaria contribuyó a que los autores latinos y griegos de la Antigüedad permanecieran o resurgieran, según el caso, en la tradición que, venida principalmente de la península italiana, los escritores del siglo XVI español hicieron suya y a la que dieron aliento, y que, por consecuencia, continuó con mayores fuerzas su camino hacia la cultura del barroco. Como hemos visto de soslayo al apuntar algunos nombres de esos autores antiguos que sirvieron de modelos desde el Trecento italiano, mucha de la tradición que los escritores en toscano del siglo XIV difundieron por toda la Europa occidental fue creada por los humanistas que, como Petrarca, se dedicaron a recuperar manuscritos de los que no se tenía conocimiento, de tal manera que podemos hablar no sólo de una tradición fortalecida, sino nacida de los nuevos aires de amor por el conocimiento que surgieron en la tierra de Dante.

Es cierto que durante toda la Edad Media muchos autores de la Antigüedad griega y latina mantuvieron su influencia sobre los distintos escritores y las distintas literaturas europeas, a veces de manera constante —el caso de Homero— y en ocasiones turnándose la preeminencia como modelos de excelsitud creadora durante los diversos periodos

medievales.² Sin embargo, la construcción del canon poético que se dio en el Renacimiento tuvo dos características específicas que la diferencian de la formación de los cánones seguidos en la Edad Media.

La primera de estas características del canon renacentista, y una de las diferencias entre éste y los cánones medievales, es la recepción de los textos antiguos, pues mientras en la época medieval muchos escritos eran resumidos, convertidos en compendios o se difundían sólo extractos de las obras originales, durante la época de Petrarca se cuidó la recuperación total de los escritos, en la medida de lo posible, y se acompañó su publicación con un cuidado editorial que en siglos anteriores no era tomado en cuenta con el mismo ahínco. La segunda diferencia entre ambas tradiciones, mucho más importante por revolucionaria, fue la introducción de la perspectiva histórica en el pensamiento renacentista, la cual estuvo ausente en la concepción temporal de la sociedad del Medievo, pues “los hombres de la Edad Oscura [de la caída del imperio romano al año 1000, aproximadamente] confundían el pasado inmediato con el remoto, y lo histórico con lo fabuloso” (Highet, 1954, t. I: 26 y 27).³ En el Renacimiento, en cambio, hubo la percepción de que el hombre contemporáneo pertenecía a una cadena temporal donde los eslabones más cercanos lo alejaban de los primeros, a los que sin embargo permanecía unido y con los que guardaba una relación indisoluble.

Desde luego, como sabemos, no todo el periodo medieval careció del afán de búsqueda en los restos de la Antigüedad; baste recordar lo que Highet (1954) llama “humanismo cristianizado” —en los tempranos siglos IV y V— (t. I: 19). Pero el

² Como sería, por ejemplo, el caso de Ovidio, cuyo éxito en los siglos XII y XIII hizo a Ludwig Traube llamarlos la *aetas Ovidiana* (cfr. Highet, 1954, t. I, 101, n. 42).

³ Así sucede en la *Crónica general* y en la *General estoria* de Alfonso el Sabio, “en que se vinculan lo real y lo fabuloso” (cf. Highet, 1954, t. I: 172).

tratamiento que, por la intervención del cristianismo, recibieron los textos de la Antigüedad griega y latina, en la mayoría de los casos, fue muy diferente al que tendrían en el humanismo del XIV italiano, que recuperó el arte pagano antes desdeñado. Si Ovidio llegó a ser fuente de múltiples fábulas renacentistas y barrocas que trabajaron sus *Metamorfosis* desde el erotismo hasta lo burlesco, todavía en el siglo XIV francés la traducción del *Ovide moralisé* las acompañaba de una explanación que corregía los vicios de los seres mitológicos para ejemplo del buen cristiano.⁴ El avance hacia la recuperación del patrimonio griego y latino se fue dando lentamente desde las universidades y los conventos, pero alcanzó frutos como el mester de clerecía (a partir del siglo XII) y concretamente el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (siglo XIV), que retoma a Ovidio de una manera mucho más libre que la traducción *moralizada* de Francia fechada unos pocos años atrás del libro del Arcipreste (cfr. Highet, 1954, t. II: 30 y 103). La mezcla de lo fabuloso con lo histórico desapareció hasta alcanzar una cronología estandarizada, que guardaba mucho más apego con la realidad, lo que la *Comedia* de Dante —ese “gran desfile de la historia”, en palabras de Highet (1954, t. I: 27)— vendrá a consolidar.

En efecto, Dante es quien inicia la configuración del canon moderno, renacentista, ya que en su *Comedia* señalará a los “verdaderos clásicos” (Highet, 1954, t. I: 133), es decir, los autores cuya obra merece convertirse en modelo de las generaciones posteriores, no sólo porque sus escritos se conserven o estén a la mano —como sucedía con los escritores cercanos en el tiempo—, sino porque existe el deber de perpetuarlos.⁵ Clásico, que Highet (1954) define como “de primera clase”, “lo bastante bueno para servir de norma” (t. I: 360),

⁴ “Tal vez sólo la Edad Media pudo haber fundido elementos tan dispares como las hermosas leyendas de Ovidio, frágiles y cínicas, y la piadosa moral cristiana”, apunta Highet (1954, t. I: 107-108) en su comentario al texto.

⁵ Dante, el viajero, el personaje, se dirige a Virgilio para hablarle del “largo estudio y grande amor” con que ha leído su *Eneida* (Alighieri, 2006: 81, vv. 82-87; cf. Highet, 1954, t. I: 128), lo que confirma, como decíamos anteriormente, que la tradición formada en la época renacentista nace del amor por el conocimiento.

designó desde entonces en el imaginario cultural a los autores griegos y latinos de la Antigüedad, peldaños necesarios en la escalera ascendente que el Renacimiento se figuró en su concepción del progreso artístico (cf. t. I, 118).

Los clásicos latinos y griegos fueron entonces la base para formar el canon renacentista italiano, y de esta forma pasaron como cimientos de los cánones que a lo largo de Europa se fueron consolidando. De tal manera que podemos hablar de un canon paneuropeo, donde la Antigüedad ocuparía, junto a las Escrituras Sagradas, los primeros puestos, y del que se particularizarán cánones nacionales, regionales, de escuelas o de grupos literarios, en los que se incluirán determinados autores al corpus central bíblico-greco-latino, además de los escritores italianos, quienes, por ser los iniciadores de la nueva tradición, conservarán un lugar destacado en los diferentes catálogos de autores modelos.

Las poéticas españolas, desde el siglo XV, al “verbalizar aquello que hasta el momento era bien una vaga intuición, bien una praxis hasta cierto punto titubeante” (Reyes Cano, 2010: 15), iniciaron la conformación de un canon —dos en realidad, según veremos más adelante—, que cumplirá como principal función con señalar los caminos de la práctica de la imitación literaria.

La literatura de la Antigüedad y la bíblica tendrán en la tradición en ciernes el lugar privilegiado que, decíamos antes, era habitual que conservasen por la influencia de la religión y de la cultura literaria en boga. Boscán (en Reyes Cano, 2010), en su *Epístola a la duquesa de Soma*, remonta el origen de los versos endecasílabos, “de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos” (129), a la literatura griega, consolidando así la lengua de Homero como nación de los nuevos medios por donde se conduce la belleza poética. La influencia de la religión es, empero, más distorsionadora de esa historia que hasta hace poco —nombrábamos a Dante como parteaguas simbólico— confundía la realidad con la fábula,

pues Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana (en Reyes Cano, 2010), en su *Proemio e carta* a don Pedro, condestable de Portugal (1446-1449), remite a la literatura bíblica el nacimiento de toda expresión literaria: “Afirmalo Casiodoro en el libro *De varias causas*, diciendo: todo resplendor de eloquencia e todo modo o manera de poesía o poetal locución e fabla, toda vaiedat de honesto fablar hovo e houieron començamiento de las Diuinas Escrituras” (59). Lo destacable no es en verdad la exageración de la trascendencia de una u otra lengua, sino las consecuencias que en torno a la legitimación primero y a la *imitatio* después se consiguen. Tanto la literatura bíblica como la griega antigua se postulan como génesis de la creación poética, y por lo tanto como modelos inamovibles para todas las generaciones. Es decir que alcanzan categoría de clásicos, canónicos, por antonomasia. Aunque es justo decir que esta opinión sobre las escrituras bíblicas no está únicamente basada en propaganda religiosa, sino que la tradición católica, los recursos disponibles durante siglos para escudriñar el pasado remoto y la aplicación del pensamiento lógico conducían a considerar los textos sagrados como principio de las bellas letras. Más de cuarenta años después de la carta de Íñigo de Mendoza, Antonio de Nebrija (en Reyes Cano, 2010), en su *Gramática de la lengua castellana* (1492), ubica las cosas de los judíos como las “más frescas, & aquéllas especial mente de que tenemos maior certidumbre” (68), y Juan del Encina (en Reyes Cano, 2010) habla de “aquella lengua hebrayca, la qual, según nuestros doctores, fue más antigua que la de los griegos” (76). El resultado de la confrontación que se dio con cierta regularidad durante el Renacimiento entre los humanistas y los teóricos y literatos reaccionarios terminó por lo general en un ayuntamiento de ambos grupos de modelos en los diversos cánones fijados, y fue así desde el inicio de la revolución cultural renacentista, como puede verse con facilidad en la *Comedia*, donde Dante alterna como escritor y convive como personaje con voces de ambas tradiciones (cf.

Highet, 1954, t. I: 131, y la *Comedia* en su conjunto), ya que, como afirma Highet (1954), “la verdad no está totalmente con los unos ni con los otros. Está con aquellos que han tomado lo mejor del paganismo y lo han transformado sumándole los frutos más exquisitos del pensamiento cristiano” (t. II, 366).

En cuanto a la inclusión de los poetas italianos en el canon de la literatura renacentista española, fue el Marqués de Santillana quien los propuso como modelo, aunque sin una validación contundente, como se verá en el cierre del mismo siglo XV. Santillana (en Reyes Cano, 2010) los alaba “ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e conpónenlas de fermosas e peregrinas ystorias”, pero lo hace “so emienda de quien más sabrá” (61). Boscán (en Reyes Cano, 2010), que se decantó del todo por la poesía en lengua toscana, consideraba a Petrarca como quien “le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre” (129). Como fue haciéndose costumbre en las literaturas europeas occidentales, el canon de la literatura española fue abierto para la poesía italiana por medio de Petrarca, que consiguió un lugar semejante al que había alcanzado en su propia lengua.

El triunfo de Petrarca como poeta moderno a la vez que clásico creó una pugna abierta entre quienes apostaban a la renovación poética a través del estilo italiano y los aficionados a las letras castellanas tradicionales, lo que llevaría al esbozo de dos cánones paralelos que ya anunciábamos líneas atrás. Boscán (en Reyes Cano, 2010), en su *Epístola a la duquesa...*, expone los motivos que los seguidores de Petrarca argüían para desechar de la tradición que recién formaban a los autores castellanos tradicionales:

Vi que este verso que usan los castellanos, si un poco asentadamente queremos mirar en ello, no hay quien sepa de dónde tuvo principio. Y si él fuese tan bueno que se pudiese aprobar de suyo, como los otros que hay buenos, no habría necesidad de escudriñar quiénes fueron los

inventores de él. Porque él se traería su autoridad consigo y no sería menester dársela de aquellos que le inventaron. Pero él ahora ni trae en sí cosa por donde haya de alcanzar más honra de la que alcanza, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su principio con la autoridad del cual seamos obligados a hacerle honra (128).

Esta opinión concuerda con la que Juan de Valdés (en Reyes Cano, 2010) expusiera en su *Diálogo de la lengua* casi una década antes (1535), al criticar la mayor vulgaridad de la lengua de Castilla frente a la toscana, “ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca”, mientras que la de España “nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad” (117). Esto significa que para Valdés lo que se echaba en falta en la lengua castellana eran precisamente figuras canónicas en vulgar, censoras del uso del idioma.

Por parte de los defensores de la poesía tradicional española, Cristóbal de Castillejo fue la figura más sobresaliente, que propondrá renovar, sí, la literatura en lengua vernácula, pero a través de la tradición propia, nacional, que irá modificándose a partir de las bases castellanas (cf. Reyes Cano, 2010: 136). Castillejo (en Reyes Cano, 2010) forma su canon en la *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* (ant. 1550):

Han renegado la fee
de las trobas castellanas,
y tras las italianas
se pierden, diziendo que
son más ricas y loçanas.
El jüicio de lo qual
yo lo dexo a quien más sabe;
pero juzgar nadie mal
de su patria natural
en gentileza no cabe.
Y aquella cristiana musa
del famoso Jhoan de Mena,

sintiendo desto gran pena,
 por infieles los acusa
 y de alevos los condena.

(137)

Gonzalo Argote de Molina, con su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575), continuó ya en la última etapa del Renacimiento, cuando el petrarquismo, de la mano de Garcilaso de la Vega, se había consagrado como la suprema tradición literaria en España, la lucha por el reconocimiento de una tradición propia, es decir, no extranjera, que desde su punto de vista alcanzaba mayores logros que la poesía italiana. Argote (en Reyes Cano, 2010) propone como modelos al rey Alfonso X, a Enrique de Villena, a Juan II, al Marqués de Santillana, a Juan de Mena⁶ (cf. 162 y 170) y a Mossén Iordí, “a quien no solamente imitó el Petrarca en muchas cosas, pero aun se hallan algunos muy honrrados hurtos entre sus obras” (168), afirmación esta última que va más allá de la ironía de Castillejo y que sigue la línea que ya habíamos visto en referencia a las literaturas bíblica y griega antigua de sublimar lo defendido de manera radical para dejar en claro su valor. Reyes Cano (2010) propone la reinterpretación de las diatribas de Castillejo contra los petrarquistas y las posturas de defensa de los modelos nacionales por parte de Argote como la versión española del nacionalismo literario propuesto por Pietro Bembo en la península italiana, que buscaba la “recuperación de lo mejor del pasado inmediato” (162, y cfr. 135).

La defensa de los antiguos poetas castellanos conduce a Argote (en Reyes Cano, 2010) a defender también la tradición métrica de la lengua española, y si los pies de las redondillas “parecen conformes al verso Trocayco que vsan los poetas Lýricos, Griegos y Latinos” (163), el verso italiano, el endecasílabo, tuvo un uso anterior en la literatura

⁶ Como acabamos de comprobar que lo hizo Castillejo, convirtiéndose Mena en el poeta que representaba de manera más nítida la grandeza de la antigua poesía en lengua castellana.

española, “no siendo aún en aquella edad nascidos el Dante, ni Petrarca” (168), a quienes reconoce, sin embargo, haber mejorado el estilo del mismo (168). Por otra parte, consideramos que la postura de Argote va más allá de una actitud reaccionaria contra el nuevo estilo, y que tiene mayor relación con una defensa a ultranza de la poesía nacional, pues además de agregar a Castillejo a su canon como figura contemporánea, defensora de las mismas ideas que él defiende (162), agrega a Garcilaso, “que en la dulçura y lindeza de conceptos, y en el arte y elegancia no deue nada al Petrarca, ni a los de más excelentes poetas de Ytalia” (170). Por lo que afirma, queda claro que Argote no desprecia la poesía extranjera, la que incluso considera excelente, pero sitúa siempre en la cima la poesía española, sea del viejo estilo o del nuevo. Esta actitud sigue el camino trazado casi un siglo antes por Encina (en Reyes Cano, 2010), quien percibía en el temprano 1496 que el trovar de origen italiano en España “ya florece más que en otra ninguna parte” (79).

Pero, como es sabido, mucho antes que el *Discurso* de Argote, Garcilaso ya había sido canonizado, en primera instancia por Boscán (en Reyes Cano, 2010), en la conformación editorial de las obras del toledano y en la *Epístola a la duquesa...*, donde tanto Garcilaso como él mismo aparecen destinados al recuerdo de ser los iniciadores del nuevo estilo, que “hacen harto en empezar y los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse” (129), por lo cual serán modelos necesarios para, a partir de ellos, perfeccionar el arte, convirtiéndose en prototipo genésico de la poesía italianizante.

De esta forma, podemos llegar a la conclusión de que la poesía española siguió la tendencia canonizadora de autores latinos y griegos de la Antigüedad que surgió en Italia desde la época de Dante, y que fue potenciada por los humanistas filólogos —de manera significativa, Petrarca—, quienes, con los descubrimientos de manuscritos, abrieron un campo más vasto de autores propicios para ser modelos en la práctica imitativa en boga. A

su vez, los poetas y teóricos promotores del cambio en la lengua castellana delinearon su propio canon con autores italianos, con Petrarca a la cabeza, lo que condicionó que los autores nacionales elegidos como parte de la tradición literaria triunfante fuesen aquellos que, como Garcilaso, seguían las pautas de la poesía petrarquista. El alejamiento de la tradición castellana antigua por parte de los petrarquistas y garcilasianos causó una reacción a favor de las voces representativas de la poesía española anterior al siglo XVI, lo que, contrario a la opinión común de ver esta disputa como la negativa de un sector retardatario ante la nueva poesía, ahora podemos apreciar como la postura netamente renacentista de revaloración de la poesía nacional, surgida a la par de la universalidad del estilo poético nuevo. Aunado a varios factores históricos, como la cercanía político-cortesana de España con las provincias italianas, y su consecuente intercambio de ideas y posturas estéticas, podemos intuir que existió durante el Renacimiento un afán por reconstruir la historia, que diera la posibilidad a los hombres de ese tiempo de tener bases más sólidas a partir de las cuales construir un futuro, que veían promisorio por la idea de progreso que fue instalándose en el imaginario cultural europeo. En última instancia, los renacentistas comprendieron, como afirma Highet (1954), que “en la civilización, lo mismo que en la vida humana, el presente es hijo del pasado. Sólo que en la vida del espíritu nos es dado elegir antepasados y escoger como tales a los mejores” (t. I, 13).

1.3. La toma de conciencia del poeta como creador

Una consecuencia directa de la práctica de la imitación literaria seguida en el Renacimiento fue la toma de conciencia que los escritores tuvieron de sí como creadores de una obra

individual, con valor estético y conformada con el estilo propio del individuo hacedor —ellos mismos—, que no sólo elegía los materiales a trabajar, sino que, como ya hemos señalado, creaba su propia tradición literaria y, al enfrentarse con los maestros, antiguos o modernos, pero todos al fin clásicos, podía tener un claro retrato de sus capacidades artísticas. Este autorreconocimiento a partir de la práctica de la imitación, que parece un contrasentido, no lo es si se le mira detenidamente, pues la imitación literaria, como hemos visto, tendió a la emulación en las creaciones de los mejores autores, lo que permitió trabajar con mayor soltura, y un mayor juego de la individualidad, que utilizaba recursos nuevos —los descubiertos en los escritos recién encontrados— para alcanzar sus objetivos.

Durante el Renacimiento hubo tres tendencias que ayudaron a que los poetas se formaran una nueva idea de sí mismos. La primera fue la relevancia que adquirió el placer estético en la creación, que en la Edad Media estuvo muchas veces constreñido por la búsqueda de moralizar a través de la literatura (cf. Highet, 1954, t. I: 40). De ahí que Fray Luis de León, al afirmar que los poemas de su primera etapa, la juvenil, “se le caían de las manos”, quiera expresar, según la interpretación de Highet (1954), que, “entre las obras que escribió, sus imitaciones de Horacio y otros poetas no eran tareas que cumplir (como tantas obras clasicizantes), sino expresiones espontáneas de entusiasmo verdadero” (t. I: 387). La segunda tendencia renacentista fue el gran impulso que tuvo la crítica literaria (cf. Highet, 1954, t. I: 40), que ayudó a que los autores, además de prepararse para la eventual defensa ante ataques de sus críticos, se apreciaran como creadores de una obra propia, cuyas críticas negativas recibidas hacían referencia estricta a su trabajo individual. Por otra parte, el hecho de que los países europeos se consideraran a sí mismos como entes dependientes unos de otros, participantes de una cultura y eslabones, como ya habíamos apuntado, de una cadena histórica (cf. Highet, 1954, t. II: 366), permitió que los artistas a su vez se sintieran

parte de esa cultura, lo que los impulsó a pensar sus obras como integrantes del desarrollo cronológico del arte.

Todas las anteriores tendencias tuvieron un momento propicio para su desarrollo en el siglo XIV en Italia y en el XVI en España; de ahí que la conciencia del poeta como tal haya tomado auge en dicho periodo. Aunque debemos retraernos al siglo XIV español para ver cómo otro tipo de circunstancias provocó un efecto muy parecido, mas no tan expansivo como el sucedido durante el Renacimiento, sino más bien focalizado en autores clave en la historia literaria de la península ibérica. El primer caso es el del autor del *Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio* (1335), obra plenamente medieval que, sin embargo, deja plasmada en su prólogo la necesidad del reconocimiento de autoría. “Este libro fizo don Iohan, hijo del muy noble infante don Manuel” (en Reyes Cano, 2010: 46), firma el escritor en un afán que no encontramos en el *Libro del buen amor*, por poner un ejemplo cercano en el tiempo —con alrededor de doce años de antelación— (cf. 45-46). Es por esta particularidad dentro de la literatura de la época que hablamos de un deseo del sujeto creador, que no está dictado por la norma literaria. La búsqueda de reconocimiento provoca a su vez el extremo cuidado en la difusión de la obra y en la adecuada transmisión de la misma, además de preparar una defensa básica ante los probables ataques por la posible aparición de erratas:

Et porque don Iohan vio et sabe que en los libros conteçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuydando por la una letra que es otra, en escriviéndolo, múdase toda la razón et por aventura confóndesse, et los que después fallan aquello escrito, ponen la culpa al que fizo el libro. Et porque don Iohan se reçeló de esto, ruega a los que leyeren qualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado en muchos logares de su letra (46).

Es notable cómo don Juan Manuel no piensa en la recepción de una crítica al contenido —ya que éste se adecua a las pautas morales y didácticas del género medieval de *exemplos*—, ni tampoco al estilo —que también se rige por los preceptos comunes al tipo de literatura escrita—, lo que deja ver que no hay una preocupación sobre la pertinencia de la obra, que obviamente sigue las rutas establecidas, sino sólo una alerta sobre las ediciones no revisadas por el autor. Casi un siglo después, en su *Proemio e carta*, el Marqués de Santillana (en Reyes Cano, 2010) hace una invitación al condestable don Pedro para alcanzar la gloria que dan las letras, “por tal que, quando Ántropos cortare la tela, no menos delficos que marçiales honores e glorias obtengades” (66), lo que, a pesar de no referirse a la conciencia poética explícitamente, sí señala la existencia y la importancia de la valoración del público lector sobre una obra que no se ubica como anónima, sino que se rubrica a nombre de alguien que recibirá en recuerdo las consecuencias de la calidad, mucha o ínfima, de su obra.

Una definición pormenorizada de la labor del poeta en lengua castellana se tendrá hasta que Encina (en Reyes Cano, 2010), en su *Arte de poesía*, distinga al poeta del trovador, dando al primero una categoría más elevada: “a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre geómetra y pedrero, tanta debe aver entre poeta y trobador” (80). La mayor importancia del poeta frente a quien trova se debe al conocimiento que el primero tiene de la *ciencia* de poesía, conocimiento con el que crea los versos (cf. 80), que el trovador sólo recibirá para recitarlos, sin que medie en este último trabajo, a opinión de Encina, el intelecto. Si el poeta es “señor” que rige sobre los versos que él modifica y transforma, el trovador es “esclavo” del metro recibido, sin que pueda alterar la condición de lo que canta (cf. 80). Encina provee al poeta del abolengo necesario para que el nombre identifique las creaciones, pues si el trabajo del poeta es lo que en

realidad hace al arte, el reconocimiento vendrá una vez que el poeta decida ostentarse como el labrador de las palabras.

El siguiente paso era entonces que los poetas, a semejanza de don Juan Manuel, desearan plasmar su autoría en sus obras, costumbre que se fortalecerá en el periodo renacentista. Mas existió de igual manera en el siglo XVI una corriente que, como requisito de cortesanía —influenciado en gran medida precisamente por las normas estipuladas en *El cortesano* de Castiglione (1528, en la traducción de Boscán)—, y por una extendida moda de falsa modestia, procuró el menosprecio de sus propios textos. En la *Epístola a la duquesa...*, Boscán (en Reyes Cano, 2010) habla por un lado del riesgo implícito en la creación literaria, por la dificultad de lograr un buen resultado y el peligro omnipresente del fracaso: “Yo sé muy bien cuán gran peligro es escribir y entiendo que muchos de los que han escrito, aunque lo hayan hecho más que medianamente bien, si cuerdos son, se deben de haber arrepentido hartas veces” (127). Pero por otra parte Boscán niega cualquier dificultad en el seguimiento del nuevo estilo poético venido de Italia, al afirmar que “nunca pensé que inventaba ni hacía cosa que hubiese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hacerla que no había para qué dejarla de hacer habiéndola gana” (127-128). Y aunque enseguida se contradice,⁷ nos da también las claves para entender un aspecto fundamental en la resolución de los poetas del siglo XVI español para aceptarse como creadores y buscar ese reconocimiento. Dice Boscán que “pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión,

⁷ “Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro”, dice líneas más abajo de lo citado arriba (en Reyes Cano, 2010: 128).

mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda” (128). En primer lugar, la percepción general entre los poetas de los Siglos de Oro fue que la literatura que estaba haciéndose tenía, en efecto, cualidades áureas, lo que los llenaba de orgullo, al pertenecer a esa revolución cultural que había dado un giro a las letras españolas y había logrado alcanzar la más alta cima que otras épocas apenas habían soñado. Por otra parte, el trabajo de jueces que adquirían los grandes escritores, gracias al impulso que tuvo la crítica literaria, provocó repercusiones importantes en la valoración de las obras por parte de los lectores y por los mismos escritores, quienes tomaron muy en cuenta las opiniones vertidas por quienes ellos admiraban.

En sí, la conciencia de los poetas como creadores fue producto de las circunstancias culturales de la época renacentista, pues, como vimos, cuando en la Edad Media española hubo autorreconocimiento del yo escritor fue más debido a motivos individuales que no permearon a la sociedad literaria en su conjunto. La verdadera conciencia del poeta como tal se dio por las grandes obras que sirvieron como modelo, que llevaron a los poetas a desear superarlas, y cuando pensaron que habían logrado su cometido, se consideraron a sí mismos artistas de valía. Esta autorrepresentación como escritores dignos de reconocimiento provocaría a la larga el deseo de pertenencia al canon, que, ya vimos, se fue formando con los antiguos clásicos pero también con los clásicos modernos, e incluso contemporáneos, como Bembo y Garcilaso. Todo este cúmulo de circunstancias ayudará a crear un afán de superación constante por parte de los poetas, acorde a la idea renacentista de progreso.

En el presente capítulo hemos tenido como objetivo conocer el desarrollo de las ideas literarias, las influencias que las propiciaron y las que ellas ejercieron sobre los autores y

los movimientos subsecuentes, las confrontaciones que ocasionaron los desencuentros ideológicos y estéticos, y los ámbitos poéticos en que tuvieron lugar todas estas conceptualizaciones. Hemos visto que la práctica de la imitación fue trascendental para la creación de una nueva literatura, que contrario a la medieval conociera de primera mano las fuentes latinas y griegas, siempre acompañadas de la literatura bíblica, de gran influencia no sólo por su calidad, sino en gran medida por su peso religioso e ideológico. Comprobamos que el canon que se adoptó tuvo sus raíces en esa práctica imitativa, lo que contribuyó al fortalecimiento tanto de los autores descubiertos como de los descubridores italianos; y que los autores nacionales fijaron dos posturas opuestas: una plenamente italianizante, que triunfaría, colocando a Garcilaso y sus seguidores como los directores indiscutibles de la literatura del XVI español; y otra que quiso recuperar las antiguas glorias poéticas nacionales, sin lograr su objetivo, pues fueron dejados al margen de la creación estandarizada, pero que sin embargo contribuyeron para preparar la posterior recuperación de las formas castellanas clásicas en el barroco. Y finalmente seguimos la ruta de la conciencia del poeta como autor, lo que significó un cambio ideológico importante para la poesía española en particular y europea en general, por tener consecuencias que llegan hasta nuestros tiempos, pero que en el ámbito que nos interesa, que es el primer Siglo de Oro, propició una revisión de la literatura propia y de la circundante para por medio de la crítica lograr la excelsitud que desde la práctica de la emulación se estaba deseando alcanzar.

Todo lo anterior nos será de gran utilidad para aproximarnos a las obras de Aldana y de los poetas que, contemporáneos suyos, siguieron los derroteros genéricos, formales y temáticos en auge y modificaron o propusieron algunos otros, pues, como señalamos al inicio de este capítulo, sólo a través de los textos contemporáneos, teóricos o literarios,

podremos tener una cabal comprensión de una obra literaria de la que nos separan tantos siglos.

2. LAS PRÁCTICAS POÉTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI. GÉNEROS, TEMÁTICAS Y TÓPICOS EN LA POESÍA DEL PRIMER SIGLO DE ORO HASTA 1578

El estudio literario de un periodo alejado en el tiempo, como ya hemos dicho, requiere de un acercamiento no tanto a las lecturas que sobre esa época de las letras se hayan realizado con posterioridad, sino a las mismas fuentes literarias creadas en ese determinado periodo, es decir, los textos literarios de la época. Debido a que son principalmente éstos, y no las opiniones que sobre los mismos se hayan vertido, lo que nos podrá ofrecer una visión de la creación artística, es necesario para un estudio como el nuestro analizar estas fuentes en sí mismas, lo que nos permitirá, junto a la revisión de las teorías literarias llevada a cabo ya en el capítulo anterior, cumplir con el objetivo que nos hemos trazado para el presente capítulo: construir una visión panorámica de la poesía del primer Siglo de Oro español, señalando sus líneas generales, y elaborar al mismo tiempo, y dentro de los grandes géneros y temáticas de la época, la definición de características poéticas más específicas.

Es de nuestro interés remarcar la necesidad, que al parecer debería ser obviada, de acudir ante todo a las fuentes originales debido a que, a pesar de que no soslayamos la utilidad de los textos críticos sobre las obras poéticas, consideramos que ellas deben tener primacía en la elaboración de un mapa que nos conduzca a la catalogación de las distintas vertientes de la poesía áurea del siglo XVI. Como señala Antonio Alatorre (2001), “pensamos y sentimos en cuanto hombres y mujeres de nuestro tiempo, de manera que nos hallamos en constante peligro de entrometer nuestro pensar y nuestro sentir en una poesía cuyos pensamientos y sentimientos son de hace cuatro siglos” (xxv); de ahí que, “contra el

mal del anacronismo”, exista “un remedio eficaz y sencillo: una dosis de ‘historicismo’, bien administrada. Podemos proyectarnos a tiempos pasados, comprenderlos, identificarnos imaginativamente con ellos” (xxv-xxvi). Y para alcanzar esa proyección es indispensable, según nuestro propósito particular, una lectura de la época a partir de la palabra poética. En esto se basa nuestra decisión de fundamentar nuestro estudio en el análisis de los textos literarios, sin dejar de lado obras críticas sobre los temas seleccionados, para complementar y sin duda respaldar los resultados de la crítica propia que llevaremos a cabo.

En el estudio de la poesía del siglo XVI español partiremos de la puesta en práctica de la división entre poesía italianizante y poesía tradicional que hemos repasado al hablar de las teorías de la imitación, para luego abarcar los diferentes géneros y temáticas que ambas trataron, de los cuales señalaremos con particular interés la poesía amorosa, la bélica, la transformación de la poesía amorosa a lo sagrado, la poesía religiosa, la mística, la poesía burlesca y la ascética o moral. Dentro de esas líneas generales estudiaremos la relación de los temas con las formas poéticas predominantes —como el soneto, el madrigal, el romance, la glosa, la epístola— y los cruces o enfrentamientos que los géneros poéticos tuvieron —como la pugna entre poesía amorosa y poesía bélica (relacionada con la dubitación entre el camino de las armas y el de las letras), el erotismo presente en la mística y su paralelo profano, y la influencia filosófica en la práctica escritural (vista particularmente en la poesía ascética).

Dicho estudio tendrá continuas regresiones y adelantos en la línea de seguimiento antes expuesta debido a la simultaneidad que tuvieron estas prácticas poéticas y los constantes contactos que surgieron entre ellas. Con la panorámica planeada esperamos lograr una perspectiva amplia y concreta que nos permitirá señalar en el análisis de la obra

de Francisco de Aldana su apego a determinadas tradiciones poéticas y las innovaciones que su obra ofrece respecto a la poesía que le fue contemporánea.

2.1. La poesía italianizante

Como es bien conocido, a partir del encuentro de Juan Boscán con Andrea Navagero en 1526, la poesía española encontró la fuente de la que se nutrirían por décadas sus creadores. Comenzó así lo que se conoce como poesía italianizante, que tomaba de los escritores italianos metros, metáforas, imágenes y léxico para revolucionar la poesía castellana, que había continuado la tradición del romance y la cual se apreciaba, ante las nuevas maneras italianas —al menos nuevas para los españoles—, falta de viveza.

Sin duda, fue la figura de Petrarca, y en particular la del Petrarca del *Canzoniere*, la que guió la práctica imitativa española de Boscán y Garcilaso de la Vega, y, a partir de este último, de todos los poetas que seguirían el *itálico modo* (cf. Jones, 2000: 55). “En nuestro principio métrico renacentista [...] domina Petrarca”, afirma Antonio Prieto (1991: 44), y en efecto, como veremos, las formas utilizadas por aquél estarán presentes, validadas, en nuestra poesía italianizante. La práctica de la *imitatio* seguida en la Europa occidental tuvo en Petrarca a su clásico moderno por antonomasia, del que se obtendría “el petrarquismo como forma, como modelo de estilo, de expresión poética, que se practicará como educación cortesana repitiendo sus elementos estilísticos, sus palabras y situaciones poéticas” (Prieto, 1991: 52). Luego vendrían otros modelos italianos, como Sannazaro, Ariosto y Bembo, pero Petrarca será considerado la piedra angular del movimiento poético renacentista salido de la península italiana. Las versiones en español que de sus obras se

hicieron en el Renacimiento dejan ver a todas luces su avasalladora influencia, como en ésta de Francisco de las Brozas, que ligamos de inmediato con el ritmo y el imaginario poético de la poesía española del Renacimiento, que permanecería hasta bien entrado el siglo XVII:

No hallo paz ni estoy para dar guerra;
 temo y espero, y ardo estando helado,
 y vuelo sobre el cielo y quedo en tierra,
 y abarco el mundo y quédome burlado;
 ni me abre el carcelero ni me cierra;
 ni bien me da por suyo o me da vado;
 ni bien me suelta ya ni bien me atierra;
 ni bien vivo me quiere, ni acabado.
 Sin ojos veo, sin lengua hablar porfío;
 muérome por morir, y ayuda llamo;
 y amando en otra parte, me aborrezco;
 manténgome en dolor, llorando río;
 la muerte y vida igualmente desamo:
 esto es lo que por vos, mi bien, padezco.

(en Alatorre, 2001: 68)

Y Garcilaso —ya ha quedado dicho en el espacio dedicado a la imitación renacentista— será el impulsor de Petrarca y a la postre su paralelo nacional. Fernando de Herrera lo deja claro con las *Anotaciones* a las poesías de De la Vega, y también en la “Canción al conde de Gelues”, donde lo consagra como referente poético sublimado:

avnque con débil canto
 mi simple musa y mal exercitada
 no pueda subir tanto
 que sea comparada
 con la de Tajo ynsigne y consagrada

(Herrera, 2001: 425)

Las diversas formas en que la poesía italianizante se ofrecerá en español son, en un principio, tomadas del *Canzoniere*, en el cual es “clara la voluntariedad polimétrica, la alternancia de formas métricas” (Prieto, 1991: 34). El soneto en primer lugar, por la fortuna y la divulgación que alcanzara, la octava, la canción, la epístola en tercetos encadenados (cf. Prieto, 1991: 44, y Alatorre, 2001: xiv), fueron los principales caminos que el petrarquismo español adoptaría, por lo general conjugándolos en la poesía de un mismo poeta, como la emblemática obra de Garcilaso nos lo muestra. Según Prieto (1991), esta diversidad era debida a dos causas: la primera, de carácter psicológico y sentimental, era que “distintos estados de ánimo, lógicamente alternantes, [...] podían expresarse en distintas formas métricas” (34); la segunda, relacionada con la disposición del texto y por lo tanto básicamente literaria, es que “la polimetría era reflejo de una alternancia de situaciones o estados y servía como animación al curso narrativo de la historia, venciendo la monotonía de los agrupamientos métricos y que era contrario, por otro lado, a los tiempos de creación del poeta” (35). Es decir que había una deliberada intención en la conjugación de formas; no era una casualidad la presentación editorial de los textos, sino que se buscaba un mecanismo de lectura que propiciara el efecto deseado por el creador en el receptor de su obra.

La poesía italianizante fue inmediatamente señalada de manera despectiva —es decir, tachada— de aristócrata, no sólo por desarrollarse de manera intensa en los ámbitos cortesanos donde Garcilaso triunfaba, sino porque muchas de sus formas métricas, como la octava, eran la vía de creaciones alejadas de lo popular. Indudablemente, estos señalamientos no eran errados, pero es necesario matizar esta percepción para medir de manera correcta el alcance de los metros traídos de la península italiana. Si bien Boscán (en Reyes Cano, 2010) en su *Epístola a la duquesa de Soma* ya apuntaba la aristocratización de

la nueva poesía y el manual de Castiglione (1997) pretendía suprimir de la creación poética lo bajo e indigno, ambos influenciados de nuevo por Petrarca, quien busca el alejamiento del vulgo, según le señala a Boccaccio en la *Epistole metriche* que le dedica (cf. Prieto, 1991: 51), no hay que olvidar que el alcance que logró el soneto como forma poética hubiese sido imposible de no ser por su amplia recepción de temas, entre ellos los populares.

Por supuesto, hubo en la poesía italianizante un creciente gusto por el artificio (cf. Orozco Díaz, 1981: 43), que llevó a sus detractores a calificarla como poesía ligera, sin sustancia. Así, por ejemplo, con el madrigal, “forma métrica libre [...] que se avenía perfectamente para el juego mundano, para la galantería, para la atención cortesana” (Prieto, 1991: 55). Mas aun este tipo de creación, que en muchos casos parece ser un ejercicio poético cortesano sin mayores pretensiones, demuestra la fuerza imaginativa que la poesía nueva trajo consigo, como en el clásico madrigal de Gutierre de Cetina, que dice:

Ojos claros, serenos,
 si de un dulce mirar sois alabados,
 ¿por qué, si me miráis, miráis airados?
 Si cuanto más piadosos,
 más bellos parecéis a aquel que os mira,
 no me miréis con ira,
 porque no parezcáis menos hermosos.
 ¡Ay tormentos rabiosos!
 Ojos claros, serenos,
 ya que así me miráis, miradme al menos.

(en *Antología...*, 1971: 39)

Por otra parte, sobran ejemplos de juegos poéticos en la poesía al itálico modo, pues éstos también eran tomados de los modelos de imitación. Y si bien tal vez en muchos de ellos no se encuentra la profundidad de ideas que sus detractores deseaban hallar, sus

méritos son otros, pues dentro de la revolución del lenguaje poético que se estaba viviendo era necesaria —como siempre lo es, desde luego— la experimentación con los recursos encontrados. Hallamos esta retorcedura del lenguaje en el siguiente soneto de rimas equívocas del Brocense, nacido de uno de Petrarca, donde el poeta español “llega verdaderamente a los límites de lo posible”, según Antonio Alatorre (2001: 140, n.):

Cuando vuelvo mi vista a aquella parte,
doquier que vuestra bella vista alumbre,
y en mi memoria queda aquella lumbre
que abrasa sin sentir de parte a parte,
temo a mi corazón que se me aparte,
y viendo cerca el fin desta mi lumbre,
voyme, mas como el ciego, sin su lumbre,
que no sabe dó va, y al fin se parte:
así huyo el dolor, la muerte, el lloro,
mas no soy tan ligero, que el deseo
no venga junto a mí, y éste me aqueja;
callando voy, porque si a gritos lloro,
haré llorar la gente, y yo deseo
en soledad llorar mi triste queja.

(en Alatorre, 2001: 140)

Y, más aún, en el conocido soneto en eco atribuido a Fray Luis de León hallamos el poema idóneo para ejemplificar la afirmación de Lorenzo de Medici sobre que “la brevità del sonetto non comporta che una sola parola sia vana” (en Prieto, 1991: 47):

Mucho a la Magestad sagrada agrada
que entienda a quien está el cuidado dado
que es el reino de acá prestado estado,
pues es, al fin de la jornada, nada:
la silla real, por afamada amada,
el más sublime, el más pintado hado,
se ve en sepulcro encarcelado elado,
su gloria, al fin, por desechada, echada.
El que ver lo que acá se adquiere quiere,
y cuánto la mayor ventura tura,
mire que a reina tal sotierra tierra;

y si el que ojos hoy tuviere viere,
pondrá ¡oh mundo! en tu locura cura,
pues el que fía en bien de tierra ierra.

(en Alatorre, 2001: 148)

El juego poético, como vemos, no necesariamente implicaba banalidad, sino que también podía contener un sentido más profundo. Esto porque la poesía italianizante no presenta una sola cara, sino múltiples ángulos.

Podemos decir, en esta línea, que el petrarquismo más difundido hasta el día de hoy, aquel que versa sobre el dulce dolor del amor, fue sólo uno de los petrarquismos que se abordaron en la poesía española. Hubo asimismo otro meditativo, que, aunque nacido también del mal de amor, se va por otra senda. Y en Garcilaso no tenemos únicamente el dulce lamentar de pastores enamorados, sino imágenes más bruscas que se alejan del *locus amoenus* y se aproximan al menos un poco y con reservas a la poesía más realista y trastornadora escrita por un Baltasar del Alcázar. Lo comprobamos en estos catorce versos:

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con estrañeza un can hacía
estremos de dolor con desconcierto:
ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, vuelve, para, y todavía
quedaba desmayado como muerto.
Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallaba, y esto siente:
mirad hasta dó llega el mal de ausencia.
Movióme a compasión ver su accidente;
díjele, lastimado: “Ten paciencia,
que yo alcanzo razón, y estoy ausente”.

(Garcilaso, 2001: 79)

Pero incluso la poesía petrarquista típica, la que versa sobre la amada, su belleza y sus desdenes, no es simple en su construcción ideológica, ya que tiene una fundamentación filosófica, lo que podemos corroborar en su tratamiento de la naturaleza. Según R. O. Jones (2000), “dado que en la poesía amorosa Petrarca y los petrarquistas italianos constituyeron la influencia dominante, el uso característico de la naturaleza por Petrarca como fuente de la mayor parte de sus imágenes poéticas, y como telón de fondo para su autoanálisis, es imitado por Garcilaso y Boscán. Esto tuvo un inmenso efecto liberador en la imaginación de los poetas pues el universo se convirtió en su escenario” (63). Y esta apreciación de la naturaleza fue luego descrita por Bembo desde una perspectiva neoplatónica en su *Gli Asolani*:

E incluso esta hierba sobre la que nos sentamos, y estas flores, no hubieran hecho al nacer el suelo tan encantador y tan verde, quizá para ofrecernos una bella alfombra, si el más natural amor no hubiera unido sus semillas y sus raíces con la tierra de modo que, pidiéndole ellas una humedad templada, y ofreciéndosela ella de grado, se unieran de acuerdo con su deseo para el acto de la generación, abrazándose el uno al otro (en R. O. Jones, 2000: 74-75).

Dicha perspectiva neoplatónica de la naturaleza se encuentra detrás de muchísimas obras poéticas que toman los elementos del paisaje como escenografía. Sin embargo, lo que parece sólo apariencia tiene un sentido más influyente en la percepción del amor como fuerza generadora (cf. Jones, 2000: 74), que va desde el sencillo:

El prado, que solía estar contento,
y el río, de mi canto entretenido,
muestran de mi dolor el sentimiento.

(Herrera, 2001: 424)

hasta el más complejo:

Cubierto estaba el sol de un negro velo;
 luchaba el viento con el mar hinchado;
 y él, en huecos peñascos quebrantado,
 con blanca espuma salpicaba el cielo;
 el ronco trueno amenazaba al suelo;
 tocaba el rayo al monte levantado,
 y pardas nubes de granizo helado
 el campo cobijaban con su hielo.
 Mas luego que su clara luz mostraron
 los bellos ojos que contento adoro
 y a quien el alba invidia los colores,
 calmó el mar, calló el viento y se ausentaron
 los truenos, pintó el sol las nubes de oro,
 vistióse el campo de olorosas flores.

(Ariosto, en versión de Luis Martín de la Plaza, en Alatorre, 2001: 16)

De toda esta elaboración formal e ideológica traída con la poesía italianizante trascenderán en la poesía española un nuevo léxico, más abierto al color, necesario para las imágenes que se inauguraban en nuestro idioma (cf. Jones, 2000: 63); una amplitud de metáforas, que ahondarán en la presentación de los sentimientos y emociones; y una nueva lectura del mundo físico y espiritual del hombre.

2.2. La poesía castellana tradicional

El establecimiento de la poesía italianizante en el gusto de los cortesanos españoles, iniciado en la tercera década del siglo XVI, y su rápida difusión en otros ámbitos provocaron, como era de esperarse, una reacción de los poetas que seguían la ruta tradicional de la poesía escrita en lengua española, esto es, la poesía de cancionero, que continuaba teniendo un público numeroso que sostenía las múltiples ediciones que de ella

se publicaban. Esta reacción defendía a un género poético que había triunfado sobre la cuaderna vía medieval y que había consagrado, junto a los versos de arte mayor, al octosílabo como el referente de la poesía castellana. Y su postura ante la poesía nueva se debía, principalmente, a que la cancioneril era también una poesía cortesana (cf. Prieto, 1991: 41), que defendía su espacio de creación y difusión. Los poetas tradicionalistas lanzaron su ataque contra la nueva poesía a través de la parodia de su valor estético, su supuesta falta de lógica y sustancia —que los llevó a verla como poesía exclusiva para mujeres, es decir, para personas de menor intelecto, según su prejuicio misógino—, y utilizando el mismo recurso que Erasmo de Rotterdam esgrimiera contra los ciceronianos: la comparación del nuevo movimiento con una secta hereje, concretamente la luterana, adjetivo tan en boga en esa época para señalar y denigrar a quienes deseaban salirse del cauce tradicional en cualquier ámbito para introducir nuevas y perniciosas doctrinas. Cristóbal de Castillejo, el más renombrado opositor a la poesía italianizante, señalaba en su “Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”:

Pues la Sancta Inquisición
suele ser tan diligente
en castigar con razón
qualquier secta y opinión
levantada nuevamente,
resucítese Lucero,
a corregir en España
una tan nueva y extraña,
como aquélla de Lutero
en las partes de Alemaña.

(en Reyes Cano, 2010: 136 y 137)

Pues Castillejo, contrario a Juan Boscán, quien no encontraba grandes figuras españolas que se equipararan a Petrarca, sostenía a los poetas del siglo XV como modelos dignos de

ser imitados. De Juan de Mena a Torres Naharro, Castillejo encuentra en el pasado español los elementos necesarios para que la poesía mantenga su ruta creadora, sin necesidad de importar un estilo que considera alejado y por lo tanto extraño al pensamiento y al espíritu de España:

“Recuerde el alma dormida”
dice don Jorge Manrique;
y mostróse muy sentida
de cosa tan atrevida,
porque más no se platique.
Garcí-Sánchez respondió:
“¡Quién me otorgase, Señora,
vida y seso en esta hora
para entrar en campo yo
con gente tan pecadora!”
“Si algún Dios de amor había,
dijo luego Cartagena,
muestre aquí su valentía
contra tan gran osadía,
venida de tierra ajena.”
Torres Naharro replica:
“Por hacer, Amor, tus hechos
consientes tales despechos,
y que nuestra España rica
se prive de sus derechos”.
Dios dé su gloria a Boscán
y a Garcilaso, poeta,
que con no pequeño afán
y con estilo galán
sostuvieron esta seta,
y la dejaron acá,
ya sembrada entre la gente

(Castillejo, “Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos”, en *Antología*, 1971: 18-19)

Como hemos señalado en el capítulo anterior, este nacionalismo de Castillejo es una vertiente del espíritu renacentista, que revalora el pasado del idioma, como lo hicieron los italianos por la misma época en que Castillejo escribía estos versos, yendo “más atrás de Petrarca” (Prieto, 1991: 44), revalorizando la poesía popular, con la diferencia de que ellos,

obviamente, continuaban su apreciación positiva del petrarquismo. Pero Castillejo fue renacentista no sólo por su defensa de lo autóctono, ni por sus traducciones de autores clásicos como Ovidio y Catulo, sino precisamente porque con su aportación de recuperar la poesía cancioneril antigua concreta la triple acción que, según Prieto, fundamenta la inquietud de los humanistas: “sumar, salvar y ennoblecer” (43). De ahí que, aun con la virulencia que los antipetrarquistas muestran, podamos hablar de una convivencia de las prácticas poéticas tradicionalista e italianizante.

Muchos poetas, como Diego Hurtado de Mendoza, San Juan de la Cruz o el mismo Fernando de Herrera, utilizaron los dos cauces poéticos y, contrario al error común de suponer un salto del cancionero tradicional a los metros italianos, las prácticas de ambos estilos fueron, en la mayoría de los casos, simultáneas (cfr. Prieto, 1991: 15). Herrera escribía en 1579, un año antes de sus *Anotaciones* a Garcilaso y varios después de escribir muchos de sus sonetos y églogas, el siguiente romance:

Quando veros merecí,
tan contento me hallé
con el gozo que sentí,
que todo el mal oluidé.
[...]
Y con tan alta locura,
consigo de mi pasión,
por fauor de mi ventura,
lo que no caue en razón

(Herrera, 2001: 339)

Un dato que nos da una mejor idea de la importancia que la poesía en metros castellanos siguió conservando bien entrado el siglo XVI es el contenido del *Cancionero general de obras nuevas* (publicado en Zaragoza en 1564), que reúne “casi en igual número de composiciones, poesías en metro castellano y poesías en metro italiano” (Prieto, 1991:

49). Es el mismo Prieto quien sostiene que el origen común de ambas prácticas en la poesía provenzal ayudó a este ayuntamiento en lengua española (cf. 11 y 17), “con una principal, fundamental diferencia: que en Sicilia, con la invención del soneto, la poesía italiana conquista para su trayectoria el dominio del endecasílabo, con lo que el endecasílabo definirá formas como la canción, la epístola o las octavas, a las que luego veremos oponer, relativamente, las coplas castellanas” (40). Es decir que la poesía italiana llevó ventaja por adoptar una forma métrica, el endecasílabo, que tendría mayores posibilidades de desarrollo que el octosílabo castellano. Y en efecto, los poetas españoles del siglo XVI descubrieron que ese metro era más receptivo para múltiples materias, de la épica a la burla, del erotismo al canto a la divinidad, a la vez que puede ser apto para el conceptismo propio de la poesía de cancionero (cf. Prieto, 1991: 46). Incluso la glosa, género cancioneril, termina siendo trabajada en ambas medidas poéticas (cf. Prieto, 1991: 42), y todos los frutos que dará a lo largo de los Siglos de Oro a partir de los poemas de Garcilaso serán, de forma lógica, escritos en endecasílabos.

Prieto (1991) señala también que la convivencia de estas prácticas poéticas modificó de manera irreversible la creación de coplas castellanas: “Nos situamos así en una contaminación que fertilizará el Renacimiento y que limará la posible oposición entre poesía cancioneril y poesía italianizante. Porque cuando nuestros poetas del siglo XVI ‘regresan’ a los modos o tradición castellana, lo hacen sabiendo, generalmente, la trayectoria del endecasílabo italiano, con lo que ello es ejercicio de ritmo y de léxico que otorga una cultura” (43); pues las coplas castellanas producidas en el siglo XVI “ya no serán, a partir de 1526, las mismas composiciones de nuestra poesía de cancionero” (15).

Es arriesgado hacer una generalización de ese tipo sobre los poemas en metros castellanos del Renacimiento, tomando en cuenta que ejemplos como éste, de San Juan de la Cruz (1995):

Del Verbo divino
la Virgen preñada
viene de camino
si le dais posada.

(91)

o este otro de un villancico de Baltasar del Alcázar (1910):

Y así, estimo en nada
cualquiera tesoro,
*sino sólo holgarme
con quien adoro.*

(9)

pueden confundirse fácilmente con la poesía del siglo XV, e incluso recuerdan, pues son sus fuentes, las coplas populares y anónimas medievales. Pero Prieto no deja de tener razón en cuanto a que muchos poemas en metros castellanos son muestra de la revolución rítmica y léxica que la poesía italianizante representó. Mientras estos versos de la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, mantienen la esencia medieval y se aprecian apartados de la poesía del Renacimiento español:

al son de sus dulces remos
la Princesa se adormía
en brazos de don Duardos,
que bien le pertenecía.
Sepan cuanto son nacidos
aquesta sentencia mía:
“que contra muerte y amor

nadie no tiene valía”.

(en *Antología*, 1971: 17)

estos otros, pertenecientes a un romance de San Juan de la Cruz (1995), a pesar de tener una estructura rítmica equivalente a la de los versos de Vicente, se escuchan más cercanos a la poesía plenamente italianizante del mismo San Juan, por manejar ya un imaginario renovado:

los hombres decían cantares,
 los ángeles melodía,
 festejando el desposorio
 que entre tales dos había;
 pero Dios en el pesebre
 allí lloraba y gemía,
 que eran joyas que la Esposa
 al desposorio traía;
 y la Madre estaba en pasmo
 de que tal trueque veía;
 el llanto del hombre en Dios,
 y en el hombre la alegría,
 lo cual del uno y del otro
 tan ajeno ser solía.

(79)

La poesía de cancionero tradicional conservó, frente al enorme y rápido crecimiento de la poesía italianizante, una presencia constante y significativa en el panorama literario español, pero sin duda menguó en muchos ámbitos su influencia. Por el contrario, recibió de la nueva poesía rasgos que la transformaron, con aportaciones como mayor soltura rítmica y mayor diversidad léxica. Su conservación y su recuperación se debieron, en parte, a esa búsqueda en el pasado propia del Renacimiento, pero no recibiría un nuevo impulso que la transformara, aparte de los aspectos señalados, sino hasta la llegada del barroco.

Debido a la supremacía de la poesía al modo italiano en el ámbito literario español, y de forma específica en la obra de Francisco de Aldana, en el análisis particularizado de los géneros, temáticas y tópicos de la poesía áurea que haremos enseguida nos enfocaremos casi por completo a la poesía escrita en versos al “itálico modo”, recurriendo sólo cuando sea estrictamente necesario a la poesía cancioneril que acabamos de revisar.

2.3. La poesía amorosa

La temática del amor, que tenía un largo recorrido en la poesía cancioneril anterior al Renacimiento en España, alcanzó nuevas cimas con la influencia del *Canzoniere* de Petrarca y se convirtió en el asunto preferido por la mayoría de los poetas del siglo XVI, gracias a que la obra de Garcilaso —el más grande discípulo del toscano en la península ibérica, según el canon que ya hemos abordado— tuvo como eje central el lamento amoroso.

Alatorre (2001) define a Petrarca como “un gran civilizador, un gran afinador de los sentimientos, un gran pedagogo que enseñó a su generación y a las subsiguientes a tomar en serio la pasión amorosa” (xxvi). De su obra obtuvieron los poetas españoles la mayoría de los tópicos sobre el amor, si bien Bembo y otros, como hemos señalado antes, agregaron o desarrollaron la teoría amorosa que tenía sus bases en el canto petrarquista de la pasión por Laura. El dulce y gozado sufrimiento por amor que caracteriza la mayor parte de la obra de Garcilaso y de sus imitadores es el principal sentimiento que se cantará en la primera mitad del siglo XVI, permaneciendo luego de forma constante, aunque con variantes. En la siguiente versión de un soneto de Petrarca hecha por Pedro de Padilla podemos identificar

las ideas, los sentimientos y los lugares comunes que se repetirían una y otra vez en la poesía del Siglo de Oro:

bendito y venturoso aquel tormento
 que el Amor reservado me tenía,
 el arco y el aljaba do traía
 las flechas con que causa el bien que siento;
 benditas sean las voces que derramo
 tan dulcísima pena publicando,
 mis lágrimas, suspiros y deseo;
 la llama sea bendita en que me inflamo,
 y las horas que paso suspirando,
 y el venturoso estado que poseo.

(en Alatorre, 2001: 4)

Por otra parte, y siguiendo la tendencia renacentista de rescatar a los grandes clásicos de la Antigüedad, las versiones en lengua española de poemas amorosos, por ejemplo los de Virgilio y Ovidio, fueron parte fundamental de las obras de escritores áureos tan representativos como Fray Luis de León, quien, así como causaría enojo por sus traducciones libres de los textos sagrados, que analizaremos más adelante, se atrevió a poner sin censura en su propia lengua textos clásicos rechazados por su moralidad opuesta a la cristiana. Si Diego Ramírez Pagán traducirá el soneto de Gottifredi donde el pastor Bargo expresa su amor por Lucrino, cambiando a éste por la pastora Marfira (cf. Alatorre, 2001: 110), Fray Luis (2001) ofrece una versión de la “Égloga segunda” de Virgilio siendo fiel a la temática de amor homosexual expuesta en el poema latino:

En fuego Coridón, pastor, ardía
 por el hermoso Alexi, que dulçura
 era de su señor, y conocía
 que toda su esperança era locura.
 [...]
 Yo muero en viva llama consumido;

tú siempre en desamarme perseveras,
ni sientes mi dolor, ni yo te agrado,
por donde me será el morir forçado.

(194)

Los tópicos del pecho helado y cruel de la amada y de la muerte por la amada desdeñosa que encontramos en Garcilaso son desarrollados por Fray Luis de la misma manera que el poeta del Tajo, con la salvedad del género de la persona amada, lo que nos presenta sin duda un ámbito mucho más restringido que el garcilasiano, pero paralelo a él pues no deja de ser petrarquista en su construcción.

Junto con esta recuperación de la poesía amorosa de los clásicos latinos, llegó el posicionamiento del imaginario mitológico de Grecia y Roma como la fuente preferida para los símiles amorosos. Desde el soneto de Garcilaso (Vega, 2001) que inicia “A Dafne ya los brazos le crecían” (cf. 55) —que es ejemplo de cómo por sí mismos los mitos griegos y latinos eran materia propicia para el nuevo gusto poético sentimental por reunir los elementos de desasosiego, unión de la naturaleza con el ánimo del amante y la paradoja de muerte-vida que tanta fortuna tuvo en la época y aun antes en el cancionero tradicional— hasta el auge de Ícaro y Faetón como imágenes del amante derribado por el rechazo (cf. Vega, 2001: 54; Cetina, en Alatorre, 2001: 84; y Herrera, 2001: 420-421 y 497), la mitología permeará la poesía amorosa del siglo XVI.

Sin embargo, aunque la poesía amorosa del primer Siglo de Oro español muestra uniformidad en aspectos como su uso de los mitos, hubo una evolución en la presentación de ese dolor que también fue característico del género. Como mencionamos antes, el gozo de ese sufrimiento causado por la amada fue, para los seguidores de Garcilaso, indispensable, enmarcado todo en la escenografía del *locus amoenus*, el cual, a pesar de que

acompañaba los cambios de ánimo del poeta —secándose las flores, modificando su curso los ríos—, no dejaba de ofrecerse como un paisaje agradable. En los siguientes versos de Garcilaso, el amante canta su dolor y, aunque la presentación del mismo sea extrema por la extravagancia de la acción referida, las imágenes no logran transmitir el desgarramiento sentimental que se canta:

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
 Elisa, envueltos en un blanco paño,
 que nunca de mi seno se m'apartan;
 descójolos, y de un dolor tamaño
 enternecer me siento que sobre ellos
 nunca mis ojos de llorar se hartan.
 Sin que d'allí se partan,
 con suspiros callientes,
 más que la llama ardientes,
 los enjugo del llanto, y de consuno
 casi los paso y cuento uno a uno;
 juntándolos, con un cordón los ato.
 Tras esto el importuno
 dolor me deja descansar un rato.

(Vega, 2001: 143)

La poesía de Garcilaso se regodea en el sufrimiento amoroso, por lo que las imágenes que la forman no podían reflejar una oscuridad como la que encontramos en Fernando de Herrera (2001), quien, sin apartarse de la total entrega del ser del amante a la amada, potencia la descripción del desasosiego causado por el desamor:

Por altos bosques voy con paso inçierto;
 yua arrastrando el hierro al cuello impuesto;
 graue es, y el son que haze me es molesto,
 que me recuerda el daño y dolor çierto.
 Los ojos alzo y ueo vn gran desierto
 lleno de orror, de espinos mal compuesto;
 desmayo en vn intenso dolor puesto,
 y a mi salud no hallo passo abierto.
 Esperança desnuda me sustenta,

desseo ardiente y Aura breue y fría,
 y mis suspiros rompo en triste llanto.
 Y quando la razón del mal me afrenta,
 en medio del trabajo y pena mía,
 de mi enemiga la belleza canto.

(573)

Podemos comprobar que en Herrera el género amoroso ha evolucionado ya a una exposición más cruda del dolor sentido por el amante, muy cercana a la temática del naufragio que el mismo poeta sevillano trabajó tanto para la poesía amorosa como para una más cercana a la meditación (cf. Herrera, 2001: 467-468 y 544-545). Aunque los poemas sobre el naufragio no siempre trataron del amor, la relación con la temática amorosa se convirtió en un tópico, que ya estaba en Petrarca (cf. Alatorre, 2001: 59), y que, proponemos, conduciría a la imagen del naufragio del alma arrastrada por la pasión, sin conducción de sí misma, como lo muestra este poema de Fray Luis (León, 2001):

¿Qué fe te guarda el vano
 por quien tú no guardaste la devida
 a tu bien soberano;
 por quien, mal proveída,
 perdiste de tu seno la querida
 prenda; por quien velaste;
 por quien ardiste en zelos; por quien uno
 el cielo fatigaste
 con gemido importuno;
 por quien nunca tuviste acuerdo alguno
 de ti mesma? [...]

(109)

La poesía amorosa, por la amplitud que tuvo durante el periodo áureo y por ser la base de las obras de Petrarca y Garcilaso que eran seguidas como modelos, tuvo encuentros con otras temáticas, como acabamos de comprobar con el poema recién citado, donde los

tópicos del amor abrasador son juzgados en comparación con la mayor valía de otros ámbitos de la vida. El grueso de esta poesía, que trataba en sí sobre el amor del amante, recibió un tipo de censura que la catalogaba como obra de poca trascendencia. Ya vimos que Castillejo se quejaba de aquellos poetas que escribían “siempre o lo más de amores”, lo que implica que dejaban de lado temáticas más importantes, desde el punto de vista religioso, moral, político y espiritual. A este respecto, un tópico constante en el siglo XVI fue el del enfrentamiento entre las armas y las letras sobre amores. Sabemos que Castiglione (1997) pedía como requisito insalvable de la buena cortesanía la conjugación del soldado y el poeta (que Garcilaso y Aldana concretaron de forma intachable a lo largo de sus cortas vidas); y también, simultáneamente, se produjo un reproche a los poetas que, en vez de dedicarse a cantar las glorias guerreras, gastaban sus talentos en cantos amorosos, y por lo tanto egoístas, centrados en cosas mínimas, desdeñando las hazañas que el imperio español lograba dentro y allende sus fronteras.

Garcilaso, en el extremo del vivir eroscentrico —es decir, aquel en que el amor es lo que rige el comportamiento tanto del amante como de su entorno—, y como ejemplo magistral para los múltiples imitadores que tendría, cantaba:

Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.

(Vega, 2001: 131-132)

Mas este comportamiento es señalado por el mismo poeta del Tajo como no ideal, sino equívoco, cuando afirma: “Mi lengua va por do el dolor la guía” (74). Pues Garcilaso es consciente de que el ensamblaje ideológico del amor renacentista —neoplatónico,

petrarquista— parte de sentimientos incontrolables, fuera del poder de elección del amante, y que al final, por causa de esa pasión amorosa, “cada uno va a parar do no querría” (74). Significativo del auge de esta poesía y de la reflexión sobre la imposibilidad de desechar las redes del amor por decisión propia es que Garcilaso, el poeta soldado por antonomasia, tenga por centro de su obra la temática amorosa.

Será Herrera el poeta que presentará de forma más precisa el enfrentamiento entre las letras de amores y las glorias de las armas. En la comparación del amigo soldado frente a la propia imagen del poeta que canta al amor, Herrera (2001) cubre un espectro que va de la afirmación valerosa de su obra sobre amores:

y, aunque admiro el balor de buestro pecho,
no os inuidio de lauro la corona.
Que mayor premio esperaré a mi llanto,
quedando de mis penas satisfecho,
si mi Luz de sus hebras me corona.

(496)

al reconocimiento de la imposibilidad para alcanzar el canto grave necesario a las glorias bélicas:

Çumeta, vuestra noble y dulce lira,
a quien dará ventaja la de Orfeo,
de nuestro Duque cantará el trofeo
y la virtud que Marte en él inspira.
Porque la mía, débil aún, no espira
en gloria del amor como desseo,
y en él consumo el tiempo yo, y no ueo
más blando su desdén, menor su yra.

(417)

Herrera se decanta en varias ocasiones por valorar como de más alto merecimiento los poemas bélicos. Los temas que tradicionalmente se consideraban de mayor profundidad —“Los despojos, los arcos, la memoria” (506)— son los mismos “a que aspiraua el rudo canto mío” (506), por lo que los pretextos ofrecidos por Herrera para no dedicar esos poemas a los acontecimientos guerreros contribuyen a mantener el estereotipo de la poesía amorosa como obra fundada sobre lo vano del mundo. Los siguientes versos del mismo poeta ofrecidos al conde de Gelves hacen comprensibles los motivos detrás de la protesta contra la poesía de amores:

Señor, si este dolor del mal que siento,
 yo ueo quebrantado en mi memoria,
 [...]
 de España, con voz alta y noble aliento,
 cantaré los triunfos y vitoria,
 y alsando al çielo igual su eterna gloria
 daré a vuestro valor insine assiento.
 Mas vnas encrespadas trenças de oro,
 vn resplandor diuino, vna armonía
 i graçia nunca vista en nuestro suelo,
 vna belleza, a quien suspenso adoro,
 impiden esta altiua empreza mía,
 y en su furor me lleuan hasta el çielo.

(Herrera, 2001: 526)

Herrera continúa la senda abierta por Garcilaso, mostrada en los últimos versos de éste que hemos citado, pero la lleva a una definición más concreta, pues al oponerle unos hechos socialmente aceptados como de mayor alcance y trascendencia, por ser colectivos, presenta a la poesía amorosa como una proclamación de la individualidad, pues el amante, aunque sujeto a los deberes políticos, se exhibe como un ente con sentimientos propios, capaces de apartarlo de su rol social ideal. Y a pesar de que esos sentimientos no son controlados por el

individuo, marcan su historia como persona y por lo tanto crean su personalidad fuera de la uniformidad políticamente deseable.

La poesía amorosa renacentista, que parte principalmente del *Canzoniere*, tuvo un desarrollo que la llevó a tocar los lindes de distintas temáticas, enfrentándolas o confluyendo con ellas. Muchos tópicos que retomaron luego diversos géneros nacieron de los poemas sobre amores renacentistas, y sobra hablar de la influencia que aún tienen las creaciones del siglo XVI que versan sobre el gozo y la desdicha de los amantes, así como de su reelaboración literaria de los mitos griegos y latinos.

2.4. La poesía bélica

Como hemos señalado al tratar el enfrentamiento entre los hechos de armas y la poesía amorosa, la poesía de tema bélico alcanzó gran prestigio en el siglo XVI español, y esto se debió principalmente a dos razones: una literaria, que era la trascendencia que este tipo de poesía había tenido en la Antigüedad griega y latina, que, como sabemos, se constituyó como una fuente imprescindible para los escritores de la época, y que por esta valoración de la temática guerrera se unía a la influencia de los textos sagrados hebreos, piedra angular del imaginario cultural europeo, tan lleno de batallas como las primeras obras en las lenguas vulgares dejan manifiesto; y había otra razón histórico-política, que era la necesidad de plasmar en el arte los acontecimientos guerreros que España, como imperio europeo y ultramarino, estaba llevando a cabo.

De los antecedentes literarios clásicos, la poesía bélica áurea continuó la tradición de crear imágenes con movimiento, indispensables para referir los acontecimientos de los

campos de batalla, y de hacer comparaciones con elementos de la naturaleza, características ambas que vemos reunidas en los siguientes versos de la *Elegía de varones ilustres* de Juan de Castellanos, que cantan la travesía española en las tierras recién descubiertas:

los brazos a los cuerpos dan rodeo
 según a duras plantas verde yedra,
 ninguno dellos piensa de rendirse,
 ni quiere del contrario desasirse.
 Andando pues la lucha tan trabada
 no sin pelos de barbas y cabellos,
 con rodilla, puñete, cabezada,
 sudando ya los pechos y los cuellos,
 con arma de dos filos enastada
 Francisco de Quindós llegó sobre ellos,
 y al falto de vestidos y de faldas
 atravesó por medio las espaldas.

(en *Antología*, 1971: 42)

Encontramos también en la *Elegía...* otra constante clásica, que es la igualdad en dignidad que, en la mayoría de los casos, tienen los contendientes enfrentados —requisito para cantar la gloria de cualquiera de ellos que resulte vencedor, pues su lucha es merecedora de fama en cuanto combatió contra alguien de elevada categoría—. ⁸ Por tal motivo tanto moros como indios, aunque infieles, serán descritos favorablemente con otra clase de

⁸ Si bien no dejamos de ver en el ejemplo referido un acto poco valeroso, aunque válido en el contexto de la guerra, en el hecho de atacar por la espalda al adversario. Encontramos, asimismo, críticas a la malicia de los propios españoles en las obras afines a la defensa de los indígenas americanos, como en *Nuevo mundo y conquista*, de Francisco de Terrazas, donde se acusa de los ibéricos:

Su gran soberbia, su mandar airado,
 su mucha crueldad, poca justicia,
 y aquel desprecio del haber robado;
 sus rigurosos modos, su codicia,
 y el deshonesto vicio libertado

(en *Antología*, 1971: 47)

valores que los enaltezcan, como el gran Lincoya de *La Araucana*, cuya presentación es un claro ejemplo de la exuberancia heroica seguida en el Renacimiento:

De los hombros el manto derribando
 las terribles espaldas descubría,
 y el duro y grave leño levantando,
 sobre el fornido asiento lo ponía:
 corre ligero aquí y allí mostrando
 que poco aquella carga le impedía:
 era de sol a sol el día pasado,
 y el peso sustentaba aún no cansado.

(en *Antología*, 1971: 55)

La poesía bélica sirvió para promover figuras guerreras, a quienes los poetas favorecían con su canto, ya fuese por convicción o por la necesidad de corresponder o alcanzar favores; pero muchas veces se desarrolló en forma de elegía para cantar la muerte de un guerrero valeroso (así en el soneto “Para la sepultura a don Hernando de Guzmán” de Garcilaso de la Vega, 2001: 58; o en el soneto a don Luis Ponce de León de Herrera, 2001: 510, por poner dos ejemplos entre tantos). Y, en un nivel de alcance social más amplio, están los poemas sobre empresas guerreras en su conjunto, que no sólo se referían a individualidades, sino que trataban sobre los hechos guerreros colectivos.

Uno de los subtemas seguidos por la poesía bélica fue el de las predicciones sobre los resultados de los combates, en ocasiones aun antes de que las guerras fueran abiertamente declaradas. La arenga militar influyó en estas creaciones para hacer cumplir con un lenguaje efectivo su propósito político y lo hizo principalmente de dos formas. Mientras algunos poemas mostraban un optimismo sobre el triunfo español en sus compromisos imperiales, como lo muestran estos versos de Herrera (2001):

Alégrate, Danubio ympetuoso,
 de quien huyó el tirano de Oriente;
 tú, Alfeo sacro y Ebro caudaloso,
 sugetos a esa bárbara y vil gente;
 que la presa con lazo riguroso
 que enfrena el curso a vuestra gran corriente,
 Betys quebrantará vitorioso
 y vuestro imperio juntará a Occidente.

(428)

otros textos presentan una descripción pormenorizada de las amenazas que se levantan contra España, con la finalidad de mover al bando propio a la acción diligente y acometida ante el peligro inminente. Este tipo de poemas iba muchas veces dirigido de manera directa a los gobernantes, como Carlos V y con mayor fuerza a Felipe II luego de los signos de debilitamiento imperial, por lo que cumplían una función de crítica política, que por lo regular estaba sustentada en las opiniones cortesanas y populares corrientes. En la conocida “Profecía del Tajo” de Fray Luis encontramos el usual horizonte sombrío que esta poesía presentaba, de acuerdo al cumplimiento de sus objetivos:

Oye que al cielo toca
 con temeroso son la trompa fiera,
 que en África convoca
 el moro a la vandera
 que al ayre desplegada va ligera.
 La lança ya blanda
 el árabe cruel, y yere el viento,
 llamando a la pelea;
 innumerable cuento
 de esquadras juntas veo en un momento.
 Cubre la gente el suelo,
 debaxo de las velas desaparece
 la mar, la voz al cielo
 confusa y varia crece,
 el polvo roba el día y le escurece.

(León, 2001: 114-115)

El llamado hecho por este tipo de poemas buscaba generalmente la premura en la respuesta. “Acude, acorre, buela”, dice Fray Luis, “no perdones la espuela, / no des paz a la mano” (116), y refleja así la angustia que se vivía en España ante la progresiva inmovilidad percibida en sus dirigentes luego de la veloz expansión iniciada por los Reyes católicos y afianzada por Carlos V.

Indudablemente, la religión jugó un papel protagónico en la construcción de la temática bélica por la lucha ideológica y espiritual que de modo permanente vivió España desde la invasión árabe, potenciada con la expulsión de moros y judíos y el enfrentamiento contra los indios infieles, y luego otra vez con la Reforma protestante. El catolicismo como Iglesia militante —no únicamente en el sentido de promotora de la fe— tenía un largo recorrido histórico, y en la península ibérica encontró en la figura de Santiago apóstol al guerrero celestial nacional, el santo patrono en los combates. A la manera de los dioses griegos y latinos, interventores en las luchas narradas en la *Ilíada* y la *Eneida* a favor de uno u otro bando, por ejemplo, Santiago encontró en la poesía bélica un espacio para las dotes militares que le fueron asignadas por la tradición. Fray Luis nos ofrece este atrevido símil de Santiago, que quizá no lo era tanto para la tradición católica militar de la época:

Como león hambriento,
sigue, teñida en sangre espada y mano,
de más sangre sediento,
al moro que huye en vano;
de muertos queda lleno el monte, [el] llano.

(León, 2001: 170)

De un modo opuesto a los poemas sobre los mártires cristianos, estos versos buscan sin embargo el mismo objetivo: acrecentar la fe católica en el combate contra las fuerzas

enemigas. La búsqueda de confianza en la flaqueza queda manifiesta en el mismo poema cuando el apóstol hace su entrada triunfal como héroe:

Mas cesse el triste llanto;
 recobre el español su bravo pecho;
 que ya el apóstol santo,
 un otro Marte hecho,
 del cielo viene a dalle su derecho

(169)

Es decir que España está predestinada a la victoria como defensora de la verdadera fe, y aún más como principal estandarte y vanguardia de la lucha del catolicismo, tan golpeado por la Reforma. Las glorias de Santiago, ese Marte cristiano, eran por lo mismo más dignas de ser materia poética que los cantos amorosos, como ya hemos analizado en el apartado anterior. Por esta más alta dignidad del tema es que Fray Luis asegura que:

Las selvas conmoviera,
 las fieras alimañas, como Orpheo,
 si ya mi canto fuera
 igual a mi deseo,
 cantando el nombre santo Zebedeo.

(164)

Comprobamos que no sólo los soldados poetas, como Aldana, sino también otros movidos por intereses nacionalistas, religiosos o políticos, como parece serlo Fray Luis, utilizaron la poesía bélica para arengar a los combatientes.

Lo que hemos repasado hasta aquí en cuanto al tema de la guerra en la poesía del siglo XVI hace referencia, salvo las elegías, al estado anterior al combate o al combate mismo. Hay, desde luego, una poesía que trata de los resultados, no supuestos, de hechos

de armas y las consecuencias que aquéllos traen consigo. En esta línea se creó una poesía meditativa que ponía en la balanza el ansia de fama y riquezas de los guerreros y los resultados patentes luego de las luchas. Muchos tomaron, para ilustrar la poca fortuna alcanzada por los soldados valerosos, ejemplos de grandes guerreros de la historia europea antigua (cf. el soneto que Herrera, 2001: 580, dedica a Pompeyo, general romano del siglo I a. C.). Pero otros, como Garcilaso, tomaron ejemplos de su propia vida, de su entorno, para escribir reflexiones poéticas que contrastaban con la combativa poesía promotora del enfrentamiento. Si la gloria y el renombre eran los fines últimos de los soldados, los poemas que meditaban sobre la conveniencia de la vida guerrera derrumbaban el mito de la trascendencia del héroe y se acercaban al realismo para referir la triste fortuna que en muchos casos era la paga de la entrega total que de sí mismo hacía el soldado. Lejano del idealismo de su poesía amorosa, Garcilaso llora la muerte de don Bernaldino de Toledo en la elegía dedicada al duque de Alba, hermano de aquél, y da una visión pesimista acerca del sacrificio militar:

¿A quién ya de nosotros el eceso
de guerras, de peligros y destierro
no toca y no ha cansado el gran proceso?
¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro
del enemigo? ¿Quién no vio su vida
perder mil veces y escapar por yerro?
¡De cuántos queda y quedará perdida
la casa, la mujer y la memoria,
y d'otros la hacienda despendida!
¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios o agradecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia:
veráse allí que como polvo al viento,
así se deshará nuestra fatiga
ante quien s'endereza nuestro intento.

(Vega, 2001: 110)

Es conveniente realizar una comparación de este poema de Garcilaso con los de Fray Luis citados en páginas anteriores sobre la guerra y la necesidad de la misma, pues si Fray Luis incita al combate, Garcilaso, sin rehuirlo, practicándolo, elabora un retrato de sus infelices consecuencias, que Fray Luis retomará en su poesía ascética sólo como comparación con el estado ideal de la vida retirada, pero sin la crudeza que adquiere cuando es cantado por el poeta-soldado por antonomasia.

De manera más específica en cuanto a la historia ibérica se refiere, Herrera escribirá una canción dedicada al desastre de Alcazarquivir, lucha emprendida por el rey don Sebastián de Portugal, desarrollada el 4 de agosto de 1578, y donde muere Francisco de Aldana, poema en el cual se continúa la reflexión pesimista sobre la guerra que hemos visto en Garcilaso:

¿Son estos por ventura los famosos,
 los fuertes i belígeros varones
 que conturbaron con furor la tierra,
 que sacudieron reinos poderosos,
 que domaron las órridas naciones,
 que pusieron desierto en cruda guerra
 cuanto enfrena i encierra
 el mar Indo, i feroces destruyeron
 grandes ciudades? ¿Dó la valentía?
 ¿Cómo assí s'acabaron i perdieron
 tanto eroico valor en solo un día
 i, lexos de su patria derribados,
 no fueron justamente sepultados?

(Herrera, 2001: 638-639)

La poesía bélica del siglo XVI español retomó la tradición que tanto la Antigüedad pagana como el mundo judeocristiano le heredaron, añadiendo a su discurso los elementos histórico-políticos coyunturales, lo que contribuyó a elaborar una poesía favorecedora de los hechos de armas, matizada con tintes cristianos antimusulmanes y antirreformistas. El

descubrimiento del Nuevo Mundo favoreció, asimismo, la renovación del imaginario guerrero, percibiéndose las luchas ultramarinas como réplicas de los sucesos narrados por la literatura épica antigua y medieval. Pero la poesía bélica también tuvo acercamientos con la reflexión filosófica, que llevaron a demeritar en cierto grado la búsqueda de fortuna en la guerra. Si por un lado la poesía sobre acontecimientos militares fue valorada como superior respecto a la poesía amorosa, por el otro, el alejamiento de la idealización de la gloria militar y una visión más realista apoyada por los trágicos acontecimientos históricos que se cernieron sobre España condujeron a que la poesía bélica se bifurcara en una línea de alabanza de los hechos guerreros y otra de meditación sobre los vuelcos de la fortuna a partir de las desgracias militares.

2.5. La poesía religiosa

La poesía de temática religiosa ocupó, a la par de la poesía sobre amores, un lugar principal en las ediciones y por lo tanto en el gusto del público del Renacimiento español. Muchas obras literarias de la época tienen en lo religioso, si no su universo completo, sí uno de sus pilares. La religión, por su omnímoda influencia en la España del siglo XVI, participaba en casi todos los ámbitos de la literatura, de algún modo u otro, sirviendo como fuente para metáforas, imágenes, símiles o construcciones lingüísticas. Porque, aunque había un diligente sistema de censura para evitar la interpretación libre de las escrituras bíblicas o su corrupción en versiones no autorizadas, éstas fueron traducidas de todas formas, no tanto por la costumbre renacentista de aproximar al lector contemporáneo los textos antiguos, sino porque, simplemente, esos escritos eran la base del espíritu europeo, y había entonces

una necesidad de acercarse a ellos. De ahí que los libros sagrados del cristianismo tuvieran una multiplicación, por escrito o de forma oral, que la Contrarreforma propició al mismo tiempo que trató de regular.

Las versiones de los poemas bíblicos, principalmente del *Libro de los Salmos* y el *Cantar de los cantares*, tuvieron muy amplia popularidad a pesar de los intentos de censura. Así, en la obra de Fray Luis hallamos múltiples muestras de este tipo de traducciones (desde los salmos hasta el *Libro de Job*), y otros poetas tomaron los tópicos ofrecidos por los textos bíblicos para glosarlos o crear imitaciones más libres, como San Juan de la Cruz (1995), que a partir del Salmo CXXXVII hace esta recreación:

Gozábanse los extraños
entre quien cautivo estaba.
Preguntábanme cantares
de lo que en Sión cantaba;
canta de Sión un himno,
veamos cómo sonaba.
Desid: ¿Cómo en tierra ajena,
donde por Sión lloraba,
cantaré yo la alegría
que en Sión se me quedaba?
Echaríala en olvido
si en la ajena me gozaba.
Con mi paladar se junte
la lengua con que hablaba
si de ti yo me olvidare,
en la tierra do moraba.

(82)

Escrito en octosílabos, el poema de San Juan muestra, sin embargo, cómo los tópicos bíblicos adquirirían nueva viveza con el tratamiento renacentista, pues en este caso lo que la voz poética narra en el original (“Allí, los que nos habían llevado cautivos, / los que todo nos lo habían arrebatado, / nos pedían que cantáramos con alegría; / ¡que les cantáramos

canciones de Sión!” (Biblia, 1988: 755) ahora es representado por la propia voz de los esclavistas, que marca un contraste más profundo con el lamento del cautivo. Es decir que las traducciones de los textos bíblicos fueron en muchos casos favorecidas por la libertad que los poetas se tomaron en su reelaboración de los mismos.

Hubo también, siguiendo la tradición medieval de las flores de santos, una línea temática que se enfocó a cantar las proezas de los seres canonizados por la Iglesia católica, y que tuvo precisamente en el engrandecimiento de estos ejemplos de vida cristiana su base más sólida para alcanzar el propósito de consagrar tipos específicos de comportamiento. Fray Luis muestra la hiperbolización natural de esta temática en su dubitación sobre el santo propicio para sus versos:

¿Diré el rayo africano?
 ¿Diré el stridonés sabio, eloquente?
 ¿O del panal romano?
 ¿O del que justamente
 nombraron *Boca de oro* entre la gente?
 Coluna ardiente en fuego,
 el firme y gran Basilio al cielo toca,
 mayor que el miedo y ruego;
 y ante su rica boca
 la lengua de Demóstenes se apoca.
 Qual árbol, con los años
 la gloria de Francisco sube y crece;
 y entre mil ermitaños
 el claro Antón parece
 luna que en las estrellas resplandece.

(León, 2001: 161-162)

Si el sobrenombre de Crisóstomo es una contundente y tradicional afirmación de la cualidad oratoria y de la sabiduría del santo, Fray Luis iguala a San Basilio en estas virtudes comparándolo con un Demóstenes apocado ante la “rica boca” del orador cristiano, lo que hace notar tanto el enaltecimiento sublimador propio del canto a los santos como el

nivel más bajo que indefectiblemente guardaban los personajes de la Antigüedad pagana respecto a los próceres católicos. Por este motivo, Herrera (2001), en su “Canción al bienaventurado san Hermenegildo, mártir”, se pregunta cuál de “los ossados corazones” de Grecia podrá equipararse en proezas a las de este santo (cf. 405-406). Pues existió una confrontación persistente entre los elementos cristianos y los paganos en la que, desde luego, los primeros llevaban siempre ventaja. Este enfrentamiento fue semejante al que vimos anteriormente entre la poesía de temática amorosa y la poesía bélica, en el cual la balanza se inclinaba del lado guerrero. Si en aquella disputa había motivos políticos, en ésta producida en la poesía religiosa no dejaba de haberlos, pues al mismo tiempo que se defendía la religión se luchaba por una cultura y un imperio sustentados en gran parte en la defensa de la fe. Herrera, en el mismo poema a San Hermenegildo, expone la disparidad entre el mundo antiguo y el contemporáneo y la virtud piadosa que hacía ascender a este último en la escala de valores en uso:

No sublimes columnas, do esculpía
 Roma de sus tiranos las hazañas,
 ni despojos del bárbaro vencido
 honran, o nuestro Rey, tu sacro día,
 mas el humilde pecho y las entrañas
 de aqueste aiuntamiento esclarecido
 a tus aras rendido

(404)

La imagen del martirio, que puede parecer demasiado cruda, proviene de manera clara del imaginario cristiano de la Pasión, lo que la avala culturalmente. La grandeza de la Antigüedad, patente en sus construcciones arquitectónicas y motivo de la reflexiva poesía de ruinas, no obtendrá, ni siquiera con el afán de los humanistas por la recuperación

arqueológica de los restos de las obras de arte, el suficiente impulso para ser equivalente a los monumentos del sacrificio de sí mismos practicado por los mártires.

El mismo afán por cristianizar todo ámbito de la cultura produjo lo que se conoció como poesía a lo divino, es decir, la poesía que transformaba obras “del siglo”, profanas, en textos de temática religiosa. Como mencionamos con el ejemplo del *Ovide moralisé* en el capítulo anterior, durante la Edad Media existieron muchos ejemplos de estas reelaboraciones, que tomaban las obras antiguas para darles una lectura moralizante conforme a las pautas cristianas. Pero en el Renacimiento se dio además este fenómeno con obras contemporáneas, como la de Garcilaso, reescrita “a lo divino”. Desde la península italiana la nueva poesía adoptó esta costumbre, como muestra el trabajo de Girolamo Malipiero, fraile veneciano que pretendió rescatar el *Canzoniere* de Petrarca “de su ‘amor vano e grave error’ y compone *Il Petrarca spirituale*, donde la historia del amor por Laura se transforma en una historia de amor místico” (Prieto, 1991: 53). Por esta tendencia es que poemas italianos, ponderados como de gran valía estilística, serán *salvados* por sus traductores españoles, dotándolos de un sentido considerado más profundo, como este soneto de Rainieri que, originalmente cantado a la mujer amada, Diego Ramírez Pagán traducirá con el título “Soneto a Nuestra Señora *del Alba*”, con las obvias implicaciones que ello tiene para su lectura:

Sosegado está el mar, selvas y prados;
 la hoja y flor su pompa muestra al cielo;
 la noche vi, rompiendo apriesa el velo,
 sus caballos herir negros y alados;
 Cintia deja los campos plateados
 de un transparente cristalino hielo;
 resplandecían del señor de Delo
 los orientales rayos colorados,
 cuando otro sol más puro de Occidente

veis donde asoma serenando el día,
 la imagen oriental descolorando,
 y dijo: “Eterna luz sola y ardiente,
 sufrid en paz la hermosura mía,
 que más clara que vos se va mostrando”.

(en Alatorre, 2001: 19)

Esta poesía a lo divino o a lo espiritual combate así, al igual que aquella que defendía la preponderancia de la poesía bélica, la popularidad de la poesía amorosa y su amplia penetración en el gusto del público. La reacción contra la poesía amorosa, al cristianizarla, tiene, por otra parte, justificación ante lo que la moral cristiana consideraba graves excesos en la descripción de la pasión obsesiva, pues si los poemas que Petrarca dedicara a Laura estaban dotados de un nuevo sentido, este poeta a su vez había manipulado la tradición religiosa para expresar su alto grado de amor, como en estos versos traducidos por Lomas Cantoral podemos observar, donde la divinización de la amada llega a extremos sacrílegos:

Yo, triste, de tan rico peso indino,
 pecho por tierra como a cosa santa
 le adoro y reverencio de contino.

(en Alatorre, 2001: 22)

Por otra parte, encontramos también en la poesía áurea otra forma de transformar a lo divino el universo de la poesía amorosa secular, no haciendo una lectura cristiana de textos escritos por otros, sino a través de creaciones nuevas que usaban los elementos amorosos con un giro religioso que modificaba el significado de las imágenes de la pasión del amante. Un ejemplo concreto de este uso del imaginario amoroso en una obra religiosa es el poema de San Juan conocido como “El pastorcico”, en el cual el desdén de la pastora —que representa a la humanidad— hacia su amante —que es Cristo— es referido con los

elementos comunes a los poemas sobre el amor. Las palabras del pastor se identifican con la tradición a la que pertenecen los Salicio y Nemoroso garcilasianos (“[...] ¡Ay, desdichado / de aquel que de mi amor ha hecho ausencia, / y no quiere gozar la mi presencia, / y el pecho por su amor muy lastimado!” (Cruz, 1995: 57)), pero la imagen final, con el pastor encumbrado y muerto sobre un árbol, proporciona el giro que hace del poema una recreación a lo espiritual, no de una obra en particular, sino de los elementos del discurso amoroso vigente.

Es necesario señalar también que la poesía religiosa no sólo trabajó con las imágenes y conceptos de la poesía amorosa, sino que fue receptiva a otras influencias culturales. Una de ellas fue la política, que proporcionó símiles para la descripción de los asuntos de la fe. Alcázar (1910) usó de ellos en su poema “El truco”, donde los santos son “los privados / que tiene Dios a sus lados” (251), y de quienes se intentará conseguir “divinos favores”; y la corte celestial es comparada de manera implícita con la corte terrenal (cf. 252). Otra de las influencias que la poesía religiosa tuvo fue la de la mitología pagana. Ya vimos que Fray Luis parangona a Santiago con el dios Marte por sus dotes en la guerra. En el mismo poema, el religioso salmantino da un ejemplo de lo que muchos poetas de los Siglos de Oro (entre ellos Aldana, como veremos luego) realizaron: la conjunción de personajes mitológicos paganos y personajes judeocristianos. La descripción de la travesía de la barca de Santiago es ésta:

Por los tendidos mares
la rica navecilla va cortando;
nereidas a millares,
del agua el pecho alçando,
turbadas, entre sí la van mirando.
Y dellas hubo alguna
que, con las manos de la nave assida,

la aguja con la una,
y con la otra tendida
a las demás que lleguen las combida.

(León, 2001: 166-167)

Los personajes mitológicos obtienen un lugar en la narración de los prodigios cristianos, aunque siempre sean, por el peso ideológico, secundarios observadores de los hechos.

Además de esta poesía religiosa que cantó acontecimientos históricos y legendarios, de una trascendencia comunitaria, hubo otra que se ocupó de los sentimientos individuales sobre la relación del hombre con Dios, que reflexionó acerca del pecado y la redención, apartándose de la historia universal de la salvación para acercarse a la salvación personal. Y va desde un tópico común como el de la oveja descarriada (“Oveja enferma soy que se desvía / de tus seguros pastos y rebaños, / con el gusto estragado que la guía” (Alcázar, 1910: 165)) hasta el acto de contrición de Alcázar en la “Epístola divina en nombre de cierta dama”:

Enfádame el dolor y el tierno llanto
que por cosas humanas he tenido,
y no por Vos, de mí ofendido tanto.
Enfádanme mis méritos, si han sido,
no habiéndose, Señor, en Vos fundado
lo que a tan grande estado me ha traído.

(159)

Versos en los cuales se percibe el espíritu de la poesía ascética que tendrá en Fray Luis una de sus cimas más altas, pues se señalan ya las decepciones del mundo y la sinrazón de los afanes humanos. Luchando de nuevo contra los tópicos de la poesía amorosa, versos después del fragmento citado Alcázar señala:

Enfádame, Señor, ver de un cabello
colgados mis contentos y alegría,
si hay contento sin Vos, o puede habello.

(160)

Este poema, de temática religiosa, no sólo se ocupa de la tradición, sino que profundiza en el alma del ser religioso, sin que medie entre el hombre y Dios la presencia cultural definitoria de la religión o de la Iglesia. Así, si Herrera (2001), en su “Cantar a San Hermenegildo...”, piensa como guerrero cristiano, afirmando “que quanto se dilata la vengança, / recompensa el tormento la tardança” (406), con lo cual nación y religión se mezclan y confunden, Fray Luis (2001) se atreve a hacer reclamos a Jesucristo en un poema que puede servirnos como referente de esta poesía religiosa que se ocupa de los asuntos del alma en su búsqueda de trascendencia:

¿Y dexas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
ayre, te vas al inmortal seguro?
Los antes bienhadados,
y los agora tristes y afligidos,
a tus pechos criados,
de ti desposeídos,
¿a dó convertirán ya sus sentidos?

(“En la Ascención”, 156)

Sin duda, este tipo de poesía apunta a la necesidad del ser por verse unido a lo divino, lo que la poesía mística desarrollará como temática principal. El requerimiento de poesía religiosa que no sólo contara las historias sagradas, sino que se involucrara con los sentimientos que sobre la divinidad tiene el género humano, se presentó tanto en el grupo cerrado de los místicos como en el ascetismo, mucho más abierto, pero en poemas como los

citados no involucra la forma de vida ideal del yo poético, pues ni estipula que deba vivir en apartamiento ni trata de individuos elegidos por Dios para mostrárseles. Es una poesía que tiene mayor conexión con el grueso de los fieles católicos en cuanto seres comunes, pero que hace uso del imaginario de la poesía mística y ascética para hacer mención de las relaciones entre Dios y los hombres. Por eso Alcázar (1910), en “El truco”, pide así la unión con el Ser Supremo:

Mi amor vano y sin sosiego
 atalle con el de Dios,
 como se haga en los dos
 un perpetuo ñudo ciego

(247)

Aunque no alcanza, desde luego, a equipararse con las imágenes de San Juan respecto a la vía unitiva, la intención de Alcázar no es la misma, ya que la relación que solicita es ortodoxa, está dentro de la norma de la Iglesia y es común a todos los miembros. Lo mismo podemos decir de su diálogo de pecador arrepentido ante Dios, que, haciendo uso de convencionalismos, posee de igual manera una fluidez rítmica que, alejada de grandilocuencia, ayuda a la percepción de sinceridad y pureza de ánimo en el poema:

Cansado estoy de haber sin Ti vivido,
 que todo cansa en tan dañosa ausencia;
 mas ¿qué derecho tengo a tu clemencia,
 si me falta el dolor de arrepentido?
 Pero, Señor, en pecho tan rendido
 algo descubrirás de suficiencia
 que te obligue a curar como dolencia
 mi obstinación y yerro cometido.
 Tuya es mi conversión y Tú la quieres;
 tuya es, Señor, la traza y tuyo el medio
 de conocerme yo y de conocerte.

(166)

La poesía religiosa del siglo XVI español tuvo varias vertientes que respondieron a las circunstancias históricas y culturales del momento. Por una parte, se unió a la defensa contra los enemigos religiosos y políticos, y fortaleció las tradiciones judeocristianas con el afán de permanencia y ampliación. Pero también se ocupó de las necesidades personales de los fieles que, en una época convulsa como la posterior a la Reforma protestante, buscaban el sosiego que produce la conversación íntima con Dios. Poetas con hábito y sin él trabajaron esta temática por la universalidad de la misma en una sociedad que, ya alejada del pensamiento medieval, era sin embargo dependiente del catolicismo en todos los aspectos de la vida. La religión católica afrontó también en la poesía las tendencias que, en distintos grados, se apartaban de su control, de ahí que se buscara *divinizar* las obras profanas antiguas e incluso contemporáneas, así como criticar los excesos a los que, desde el punto de vista ortodoxo, habían llegado otros géneros, como la poesía amorosa. La poesía religiosa trabajó en los diferentes estilos, cancioneril e italianizante, el sentir del alma por las cosas ultraterrenas, y así como imprimió su sello en otros géneros, del mismo modo recibió influencias que permitieron su dinamismo y fortalecimiento con recursos como imágenes y símiles que adaptó e hizo suyos.

2.6. La poesía mística

Dentro de la poesía religiosa del siglo XVI se desarrolló la poesía mística que sirve aún de referente no sólo del género, sino de la poesía áurea en general. Fueron Santa Teresa de

Jesús y San Juan de la Cruz, los reformadores de la orden del Carmelo, quienes lograron, entre los escritores místicos de la época, crear obras poéticas que, independientemente de la doctrina que contienen, fueran consideradas estéticamente valiosas, lo que, sobre todo en el caso de San Juan, les aseguró su ingreso y su permanencia en el canon poético de los Siglos de Oro, tanto en ese momento como en las lecturas posteriores de ese periodo literario.

Aunque San Juan haya sido nombrado doctor de la Iglesia por la doctrina dejada en sus escritos, incluidos los poéticos, no es en aquellos poemas donde se muestra más doctrinario en los que se encuentran sus mejores logros artísticos. En estos versos explica, por ejemplo, su encuentro con la Verdad, que no puede expresarse con palabras:

De paz y de piedad
 era la sciencia perfecta,
 en profunda soledad,
 entendida vía recta;
 era cosa tan secreta,
 que me quedé balbuciendo,
toda sciencia trascendiendo.

(Cruz, 1995: 47)

Pero falta en ellos la viveza del color, la construcción de imágenes que encontramos en sus poemas mayores, considerados así por la crítica. En la “Noche oscura”, al hablar del camino hacia el encuentro con esa misma Verdad del poema anterior, descubrimos, además del significado místico, otro que permite una lectura paralela, amorosa, sin que medie el encuentro con Dios:

Aquesta me guiaba
 más cierto que la luz del mediodía,
 a donde me esperaba
 quien yo bien me sabía,
 en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche, que guiaste,
 oh noche amable más que alborada:
 oh noche que juntaste
 Amado con Amada,
 Amada en el Amado transformada!

(33-34)

En primer lugar, aunque los dos poemas citados son narrativos, el segundo cuenta una historia de amor, por lo que la Verdad, Dios, no es “la ciencia perfecta”, sino el Amado, lo que aproxima la “Noche oscura” a la poesía garcilasiana. Y más próximo es este poema a ella porque conjuga versos endecasílabos con heptasílabos, formando la construcción renacentista de la lira. Mientras en sus poemas donde expone la doctrina mística de forma más directa, sin historia amorosa de por medio, San Juan hace uso de los versos de arte menor, en sus obras moldeadas según la poesía amorosa la forma pertenece a la corriente italianizante.

Incluso cuando existen personajes además de la voz poética, notamos una falta de profundidad en la narración de sus poemas más cercanos a lo doctrinario: no hay escenografía para el acto, y más nos recuerdan esos versos a la poesía conceptista de los cancioneros:

En aquel amor inmenso
 que de los dos procedía,
 palabras de gran regalo
 el Padre al Hijo decía.
 De tan profundo deleite,
 que nadie las entendía;
 sólo el Hijo lo gozaba,
 que es a quien pertenecía.

(Cruz, 1995: 63)

El nuevo estilo, es decir, el itálico modo, dio a la poesía mística la forma necesaria para la expresión de lo inexplicable, permitiendo mayor movimiento de las ideas en una métrica más apta y el uso de un imaginario más amplio, que hace posible narrar la unión final entre el alma y Dios en términos profanos y, por lo mismo, más elocuentes:

El aire de la almena
 cuando yo sus cabellos esparcía,
 con su mano serena
 en mi cuello hería,
 y todos mis sentidos suspendía.
 Quedéme, y olvidéme,
 el rostro recliné sobre el Amado,
 cesó todo, y dejéme,
 dejando mi cuidado
 entre las azucenas olvidado.

(“Noche oscura”, Cruz, 1995: 34)

Debemos a este respecto hacer un señalamiento sobre los elementos utilizados por esta poesía. Si la mística, concretamente la de San Juan, se caracterizó por el uso de los recursos de la poesía amorosa para expresar la vía unitiva que los místicos transitaban en su ascenso hacia Dios, no utilizó San Juan, dentro del repertorio de símiles y metáforas amorosos, cualesquiera de ellos, sino que se enfocó en la utilización de los que referían el encuentro sexual o el deseo del mismo. Es lugar común, y cierto, que lo anterior se debió a que, al hablar de la unión entre el alma y Dios, la única representación que el poeta tiene para describir la fuerza y trascendencia de dicho encuentro es el acto sexual. De ahí que, entre la poesía de los Siglos de Oro, sea la poesía mística la que mejores ejemplos de erotismo nos ofrezca.

En “Nuevo mundo y conquista”, por ejemplo, Francisco de Terrazas presenta el amor de los amantes dejando implícitos sus juegos sexuales, por medio de un léxico que no

permite adivinar las acciones concretas, es decir que generaliza y por lo tanto priva a la idea de características específicas:

De blandos ejercicios fatigados,
que el día todo se pasaba en esto,
al dulce sueño entrambos entregados
y en brazos cada cual del otro puesto,

(en *Antología*, 1971: 44)

Mientras que San Juan no deja lugar a dudas, sin que sea el del “Cántico...” un erotismo descarnado o violento:

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.

(Cruz, 1995: 39)

Lo que media entre la fatiga por unos “blandos ejercicios” y darse “sin dejar cosa” es la intención de demostrar el grado de entrega, que en San Juan debía quedar manifiesto por ser la propia alma una dádiva a Dios. Pero ambos poemas muestran las dos tendencias que siguió la poesía erótica de la época, una reacia a declararse como tal y otra más definida. Desde luego que las intenciones de una y de otra eran muy diferentes, pues mientras el erotismo que podríamos llamar disimulado por lo general pertenecía a fragmentos de obras cuyo tema general no era éste, sino que sólo lo utilizaban como elemento complementario, en la poesía mística el erotismo era necesario para cumplir el desarrollo de la narración y hacer patente el éxtasis.

La poesía mística del siglo XVI, además de ser una obra religiosa, tomó elementos de la poesía amorosa que ampliaron el horizonte de su significación, hecho que obviamente la enriqueció, pues fue capaz de unir, sin recrear a lo divino, dos ámbitos que parecían estar en permanente enfrentamiento, pero que en sus versos se complementaron para ofrecer una riqueza polisémica, donde el erotismo tuvo un rol fundamental para la descripción un tanto más certera del encuentro ultrasensorial.

2.7. La poesía burlesca

La poesía burlesca que se cultivó durante el Renacimiento en España tuvo características diversas, dependiendo de si seguía el modelo cancioneril o las nuevas formas italianizantes. Pero ambos estilos del género fueron considerados de calidad inferior frente a la poesía amorosa, y sobre todo frente a la religiosa o la bélica. La poesía burlesca, muchas veces tomada sólo como divertimento, sirvió también para la sátira política y la crítica social, pero aun en estas vertientes su papel no fue considerado de trascendencia por considerar que el arte debía apuntar a temáticas más elevadas, como la reflexión filosófica o el canto a la belleza. Hemos visto que Castiglione (1997) desecha los temas bajos porque demeritan las virtudes de los cortesanos, de ahí que esta poesía, si bien aceptada como desahogo y chanza para los momentos o circunstancias propicias —de fiesta o relajación—, no figurara en la lista de los grandes géneros.

En el ámbito de la poesía cancioneril, los poemas burlescos se enfocaron principalmente a hacer burla del cuerpo y de los vicios sexuales, tomando para ello muchas de las veces personajes de clase baja, quienes eran estereotipados con costumbres morales

inapropiadas. Alcázar fue uno de los poetas que en el estilo cancioneril más hizo uso del género burlesco, como en el poema “A una que se bañó en el río de la cintura abajo y enfermó del aire que le dio”, donde retoma la tradición europea de la burla hacia lo escatológico:

A echar el ojo en remojo
 fuiste, Juana, y con donaire
 diz que echaste el ojo al aire:
 ¡Mira tú a qué echaste el ojo!
 Gallego era el aire y luego
 se te entró a hacerte mal;
 que sólo por ojo tal
 se entrara, Juana, un gallego.

(Alcázar, 1910: 63)

Pero también creó Alcázar poemas donde los tipos sociales son dibujados a la manera de los epigramas clásicos, con lo que logra la fusión de la influencia de la literatura antigua en los moldes que el Renacimiento había relegado a un segundo plano. Así en este poema, donde el verso “Respondió como quien es” agudiza la crítica social del tipo que se está señalando, que en este caso es la mujer liviana:

Aconsejándole a Inés
 se quite de su marido,
 que anda entre putas perdido,
 respondió como quien es:
 —Aunque veo por extenso
 lo mal que hace en dejarme,
 yo no pienso dél quitarme;
 mas desquitarme sí pienso.

(44)

En cuanto a la poesía italianizante, heredó de la literatura en toscano una tradición burlesca que venía de más atrás que Petrarca, donde el uso de la métrica consagrada por el autor del *Canzoniere* era muy diferente al que él le dio para la posteridad. Prieto (1991) nos recuerda que “El soneto, en su nacimiento, no es el ‘género’ métrico de la introspección, propio del monólogo o meditación, sino que juega como vehículo del diálogo, del debate, remitiendo un tanto a un origen popular” (45), por lo cual “no sólo está el soneto petrarquista en la trayectoria de la poesía española, sino un otro soneto que Lorenzo defiende en su *Comento*, y también el que es forma de debate, desde sus orígenes, y el que discurre, realísticamente, dando albergue a la sátira, a la burla o a la desmitificación” (47). Es ese soneto que cultivara Hurtado de Mendoza, soneto “alla burchia” —por Burchiello, satírico afamado del Quattrocento (cf. Prieto, 1991: 45)—, y que terminará jugando con los tópicos de la poesía amorosa. Esta poesía burlesca también la cultivó Alcázar en la traducción de un soneto de Bernini, “el príncipe de los poetas burlescos” (Alatorre, 2001: 29):

Cabellos crespos, breves, cristalinos;
 frente que de miralla turba y mata;
 cejas cuyo color vence a la plata
 y el alabastro y nieve hace indinos;
 ojos de perlas, blandos y beninos;
 nariz que a cualquier otra desbarata;
 boca sin fin, alegre al que la trata;
 dientes donosos, raros, peregrinos;
 trepado cuello, digno de respeto;
 manos conformes al trepado cuello;
 pecho profundo y tierno sin defeto;
 melindroso ademán, dulce y discreto...
 Si lo que vemos público es tan bello,
 ¡contemplad, amadores, lo secreto!

(en Alatorre, 2001: 30)

Soneto en el que podemos ver cómo el léxico, imitación de la poesía amorosa, distorsiona la armonía que ésta acostumbra cantar en la descripción de la amada. La “nariz que a cualquier otro desbarata”, el “trepado cuello”, preparan en su tónica de burla el final morboso que, de un modo por demás elegante, provoca el humor, sin llegar a lo cuasi-pornográfico de otras expresiones.

La poesía burlesca fue entonces un género menor que tuvo varios tipos de desarrollo, en los cuales se osciló del humor grotesco al humor discreto. Fueron muchos los poetas que cultivaron esta poesía, mas en su mayoría lo hicieron sólo como ejercicio o juego. Pero es más importante para nuestro análisis el hecho de que este género permite comprobar cómo los poetas estaban conscientes del convencionalismo de sus otras obras, pues sólo a partir de esta certeza pudieron trabajar en tono de burla con esos elementos de la tradición.

2.8. La poesía ascética o moral

Hemos visto en el análisis anterior de los géneros y temáticas poéticas hasta aquí realizado que varios de los diferentes tipos de poesía se han visto enfrentados unos con otros ya sea por cuestiones ideológicas, políticas o religiosas, pero también se han unido por diversas vías para compartir características o transformarse y revitalizarse con nuevos giros o perspectivas. Es por eso que, ahora que abordaremos la poesía ascética, debemos tener presente que este género se contrapone, al menos en teoría, a la mayoría de los que hemos tratado, como son la poesía amorosa, la bélica, la burlesca y la erótica. Sólo con la poesía religiosa guarda lazos y toma conceptos de su ideario filosófico. Un poema que ejemplifica

esta línea de confrontaciones es la “Oda a Felipe Ruiz” de Fray Luis, donde enumera los tipos a los que cantan algunas de las temáticas poéticas, como los enamorados y los siervos fieles de los aristócratas —que en algunos casos son los poetas mismos—:

¿Qué vale quanto vee
do nace y do se pone el sol luciente,
lo que el indio posee,
lo que da el claro Oriente
con todo lo que afana la vil gente?
El uno, mientras cura
dexar rico descanso a su heredero,
vive en pobreza dura
y perdona al dinero,
y contra sí se muestra crudo y fiero.
El otro, que sediento
anhela al señorío, sirve ciego;
[y], por subir su asiento,
abájase a vil ruego
y de la libertad va haziendo entrego.
Quien de dos claros ojos
y de un cabello de oro se enamora,
compra con mil enojos
una menguada hora,
un gozo breve que sin fin se llora.
Dichoso el que se mide,
Felipe, y de la vida el gozo bueno
a sí solo lo pide,
y mira como ageno
aquello que no está dentro en su seno.

(León, 2001: 135-136)

El ascetismo tiene una larga tradición en Europa que viene desde la Grecia antigua y la filosofía romana, y se vio fortalecido por la corriente cristiana que lo postulaba como el ideal de vida evangélico —los monjes del desierto fueron precisamente y por mucho tiempo ejemplos idealizados del verdadero desapego cristiano—. Así que, llegado al siglo XVI, este modo de vida no era desconocido para los poetas. Epicteto era un filósofo que había dejado una profunda huella en la percepción de la vida sobria, pues, como afirma

José Lara Garrido (1990), “Los tópicos esenciales del estoicismo se convierten en claves básicas para entender la poesía moral castellana hasta el barroco” (86). Es obvio que la doctrina de Epicteto, aunque receptora de la atención y el elogio de los intelectuales, no empataba con el modo de vida de la inmensa mayoría, ya que requiere de una renuncia radical, sin cortapisas: “La moralidad de un acto no puede consistir en el justo medio, porque para el filósofo estoico la virtud no es un medio, sino un fin en sí”, señala Ramón Xirau (2007: 105). Sin embargo, al menos en una forma menos extrema, muchos poetas pretendieron adecuar su vida a ese paradigma, como Gracilaso, de quien afirma R. O. Jones (2000) que “sigue la doctrina estoica de que el espíritu debe aprender a sufrir con fortaleza, e incluso sin emoción, los accidentes de la fortuna que se encuentran fuera de nuestro dominio” (79). Es decir que el estoicismo estaba bien arraigado en la mentalidad del Renacimiento como una opción de vida válida y recomendable.

Una característica fundamental en la poesía moral del siglo XVI es el desprecio por la vida de lisonjas a la que aspiraban muchos, sobre todo en los círculos aristocráticos o burgueses. Ese “*cliens*, cortesano o siervo obsequioso” (Fernández de Andrada, 2006: xiii) era de quien Petrarca hablaba en su *De vita solitaria*, I, III:

atienden a los negocios ajenos, se rigen por el ceño ajeno, y en el semblante ajeno aprenden lo que deben hacer. Todo lo suyo es de otros; de otros el umbral, de otros el techo, de otros el sueño, de otros el alimento, y peor aún, de otros el ánimo, de otros el semblante: no lloran ni ríen de por sí, sino que hacen a un lado sus sentimientos y se revisten de los ajenos [...] Ciertamente, no sé en qué se distinguen de los condenados a perpetuidad en las cárceles de los magnates y de los reyes, salvo en que a los unos los apresan cadenas de hierro y a los otros de oro (en Fernández de Andrada, 2006: xiii).

A este cortesano obsequioso se opone el sabio —“el que conoce y, por conocer, acepta la realidad tal como es” (Xirau, 2007: 106)—, figura tradicional que encontramos también en la poesía bíblica, como en el Salmo primero en traducción de Fray Luis:

Es bienaventurado
 varón el que en concilio malicioso
 no anduvo descuidado,
 ni el passo pereçoso
 detuvo en el camino peligroso.
 Y huye de la silla
 de los que mofan la virtud y al bueno;
 y, juntos en gavilla,
 arrojan el veneno
 que anda recogido en lengua y seno.
 Mas en la ley divina
 pone su voluntad, su pensamiento,
 el día quando se inclina
 y el claro movimiento,
 lo oscuro de la noche en ella atento.
 Será qual verde planta,
 que, a las corrientes aguas assentada,
 al cielo se levanta
 con fruta saçonada,
 de hermosas hojas siempre coronada.
 Será en todo dichoso,
 seguro de la suerte que se muda.
 No assí el malo animoso,
 qual si el viento sacuda
 la paja de la hera muy menuda.

(León, 2001: 426-427)

Otra oposición generalmente presente en los poemas ascéticos o morales es consecuencia de la primera, la del sabio enfrentado al cortesano, y tiene que ver con los ámbitos en que ellos desarrollan sus vidas: el menosprecio de corte versus la alabanza de aldea o de la vida retirada. “¡Qué descansada vida”, exclama Fray Luis, “la del que huye del mundanal ruido” (León, 2001: 87), y continúa en su poema de desambiguo título, “Vida retirada”, con una recuperación para el ascetismo del *locus amoenus* que la poesía amorosa

había hecho suyo para representar la escenografía de los pastores arcádicos perdidos en sus lamentos:

Del monte en la ladera,
 por mi mano plantado tengo un huerto,
 que con la primavera,
 de bella flor cubierto,
 ya muestra en esperanza el fruto cierto.
 Y como codiciosa
 por ver y acrecentar su hermosura,
 desde la cumbre ayrosa
 una fontana pura
 hasta llegar corriendo se apresura.

(90)

En medio de este dulce paraíso el sabio anhela alcanzar “un no rompido sueño” (89), finalizando su día:

A la sombra tendido,
 de yedra y lauro eterno coronado,
 puesto el atento oydo
 al son dulce, acordado,
 del plectro sabiamente meneado.

(92)

Una nueva Edad de Oro en las cumbres de las sierras apartadas, lugar preferido en las descripciones de estos poemas, pues, ya que las ciudades avanzan su mancha, es necesario alcanzar lo más retirado, que es a la vez lo más cercano de la Verdad eterna, y a fin de cuentas lo que el sabio pretende.

Otra característica constante en la poesía moral es la capacidad del sabio de “practicar la verdadera amistad, definida como una unión intelectual o comunión de dos espíritus que comparten los mismos valores, forman como la media parte uno de otro y se

enriquecen mutuamente” (Fernández de Andrada, 2006: xx). Esta unión de almas puras que se reconocen y se alían es lo que encontraremos en la “Epístola a Arias Montano” de Aldana, y es la misma clase de sentimiento que mueve a Fray Luis en su “Oda a Felipe Ruiz” (León, 2001: 127-130) y a Herrera (2001) en su “Elegía a la muerte del maestro Juan de Malara” (527-531, especialmente, 528).

Por otra parte, la poesía ascética tuvo también ejemplos de rudeza contra el cuerpo, extremos sin duda que no fueron seguidos por la mayoría de los poetas del género, como los versos citados de la “Vida retirada” (cf. León, 2001: 87-92) nos lo hacen ver, pues todo en ellos es disfrute en el apartamiento. Fray Luis postula la añeja idea de la separación de cuerpo y alma para alcanzar la libertad en estos versos:

En ti, casi desnudo
 deste corporal velo, y de la assida
 costumbre roto el ñudo,
 traspasaré la vida
 en gozo, en paz, en luz no corrompida.

(“Al apartamiento”, 144)

Pero será Alcázar (1910) quien romperá con el ideal de la vida retirada dulce y amena para proponer una ascética más acorde con la penitencia que eleva el alma hacia la liberación de las pasiones. Por un lado no comparte la tendencia de vivir en el apartamiento pero en compañía:

Desamparar los amigos
 que franquean la conciencia;
 frecuentar la penitencia,
 si es posible, sin testigos

(“El truco”, 248-249)

Y por otro, siempre en una batalla solitaria contra su cuerpo, que es decir contra sí mismo, se propone un estoicismo más crudo:

Y, a no haber hecho Dios el desposorio,
 procurara tu muerte, si la mía
 con una eternidad no se siguiera.
 De limitarte pienso el refitorio
 y azotarte dos veces cada día

(162)

La poesía moral fue un género que recuperó una tradición filosófica acorde con los tiempos de la Contrarreforma, en los que el exceso de ambición era repudiado para volver a unos orígenes idealizados como perfectos por su sencillez y naturalidad. Además tuvo auge, consideramos, por los varios ejemplos de personajes que se descubrían a sí mismos con las esperanzas de ascenso cortesano rotas por las caídas estrepitosas que sufrían, o el estancamiento de sus carreras. Independientemente de la sinceridad de sus posturas, los tópicos de la poesía moral ayudaron a mantener el paradigma del sabio que se desapega de todo aquello que no sea su interior y de aquello que no le aporte nuevos conocimientos para su crecimiento espiritual. La poesía moral se enfrentó a los conceptos de la entrega del amante ante una amada divinizada y a los desvelos de los guerreros que soñaban con fama o bienes materiales, considerándolo todo como vano. Esta postura fue la opción políticamente correcta del Siglo de Oro, aunque quedara en teoría o aspiración sin cumplirse. Lo que nos interesa sobre todo es ver cómo la poesía moral del Renacimiento español utilizó la tradición clásica para recuperar una teoría filosófica arcaica ligada a su propio contexto.

El análisis de la poesía del siglo XVI español que hemos realizado nos ha permitido conocer en sus fuentes primarias, los poemas, los dos estilos en que esta poesía se presentó al público: el modo a la italiana de la poesía petrarquista que, impulsado por Boscán y principalmente por la consagración de Garcilaso, reformó la poesía española en su conjunto y sentó las bases de lo que serían los géneros y temáticas en boga durante los dos siguientes siglos; y el estilo tradicional cancioneril, que persistió durante todo el siglo, a pesar de haber sido relegado a un muy modesto y cada vez más reducido segundo plano, pero con una constante aceptación de los lectores, que continuaban pidiendo su aparición en los múltiples cancioneros que se editaban. Pudimos revisar también los géneros poéticos que tuvieron mayor presencia en esta época: la poesía amorosa, que siguió las pautas establecidas por Petrarca y Garcilaso; la poesía bélica, que cumplió una función social, nacionalista, unida al sentido de pertenencia que proporcionaba la religión; la poesía religiosa, que tuvo dos principales vertientes, una colectiva, comunitaria, que pretendía la divulgación de la historia cristiana, y otra de corte más íntimo, introspectiva, respecto a los sentimientos e inquietudes del alma acerca de Dios; la poesía mística, que, cercana a la religiosa, la supera en su significación, pues su sentido se bifurca gracias a la aportación del universo de la poesía amorosa y la explotación de las alegorías eróticas; la poesía burlesca, que se situó como género menor, pero importante en cuanto lectura crítica de los tipos sociales y de la fijación de los esquemas literarios; y por último la poesía ascética, que, influenciada por la tradición estoica y por la cristiana, ofreció una reflexión filosófica de las estructuras sociales y su sentido último.

Todo este repaso por las principales expresiones poéticas del primer Siglo de Oro nos permitirá realizar comparaciones certeras entre ellas y los poemas de Aldana,

identificar sus relaciones, sus parentescos y sus diferencias, pequeñas o grandes, para completar así una lectura crítica de la obra de nuestro poeta objeto de estudio.

3. EL EJERCICIO POÉTICO DE FRANCISCO DE ALDANA. CERCANÍAS Y ALEJAMIENTOS CON LAS IDEAS Y LAS PRÁCTICAS POÉTICAS DEL PRIMER SIGLO ÁUREO

Luego de haber revisado las poéticas que definieron los derroteros de la poesía en la literatura española del primer Siglo de Oro y las prácticas que los poetas llevaron a cabo a partir de esas teorías, ya que hemos definido cómo era el contexto poético del siglo XVI en España, nos enfocaremos a realizar un análisis detallado de la obra poética de Francisco de Aldana, tomando en cuenta cada uno de los resultados de nuestro trabajo previo, para distinguir qué aspectos retomó Aldana de esas poéticas y prácticas poéticas y qué variantes presenta su poesía respecto a aquéllas, ya sea porque haga modificaciones a lo acostumbrado o porque presente innovaciones totalmente originales. Para cumplir nuestro objetivo, seguiremos los siguientes pasos: introducir la poesía de Aldana con una explicación de su contexto personal y la recepción crítica que ha obtenido a través del tiempo; y analizar las diferentes vertientes de su ejercicio poético, que son: la poesía petrarquista (amorosa y mitológica), la poesía burlesca, la poesía erótica, la poesía religiosa, la poesía bélica y la poesía moral y metafísica. Consideramos que con este programa de análisis abarcaremos toda la diversidad que la obra de Aldana posee y estaremos así capacitados para ofrecer conclusiones acerca de sus nexos con las tradiciones literarias de la época renacentista o los distanciamientos que haya tenido con las mismas.

3.1. Francisco de Aldana y su contexto poético

La poesía de Francisco de Aldana ha ocupado a lo largo de más de cuatro siglos un lugar relativamente marginal dentro del canon de las letras de los Siglos de Oro. Del siglo XVI, época de la vida misma del poeta, aunque las ediciones hayan sido póstumas, a la década de los noventa del siglo XX sólo una edición sumaria de sus obras fue publicada —la preparada por José Lara Garrido para la editorial Cátedra, que se replicaría en la colección Letras Hispánicas de la editorial Red Editorial Iberoamericana (Aldana, 1990)—, relego que no sufrieron otros autores cuyos poemas fueron señalados expresamente como faltos de calidad o de sentido utilitario desde la época áurea hasta fechas muy cercanas (como sería el caso de Góngora, por ejemplo, contrario al de Aldana, a quien nunca se acusó de mal poeta). Luis Cernuda expresa en su poema “A sus paisanos” esta suerte corrida por la obra de Aldana, que prefigura como el destino de la suya propia:

Contra vosotros y esa vuestra ignorancia voluntaria,
vivo aún, sé y puedo, si así quiero, defenderme.
Pero aguardáis al día cuando ya no me encuentre
aquí. Y entonces la ignorancia,
la indiferencia y el olvido, vuestras armas
de siempre, sobre mí caerán como la piedra
cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
a otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
precipitó en la nada, como al gran Aldana

(Cernuda, en Aldana, 1990: 16, n. 7)

Y completa Cernuda su crítica al olvido subrayando la calidad de la obra del poeta que, “a pesar de su ‘Epístola a Arias Montano’ (composición única en la poesía española), jamás obtuvo, no digamos el renombre de otros poetas que son en verdad sus iguales, pero ni siquiera el de otros que le son inferiores” (Cernuda, 1975: 326).

Antonio Rodríguez-Moñino, quien editó el *Epistolario poético completo* de Aldana (1946), enumera a los estudiosos que han elegido fragmentos o poesías sueltas del autor —“Mayans, Böhl de Faber, Castro, Gallardo, Cossío, Rosales-Vivanco, todos con una parvedad impuesta y lamentada” (16)— y señala la permanente ausencia del poeta en el universo editorial español: “Un silencio se extiende sobre Aldana, apenas roto por seleccionadores ocasionales o por la vibrante voz de Menéndez y Pelayo, que, tras copiar unos fragmentos de la bellísima ‘Epístola a Arias Montano’, exclama con dolor: ‘¡Y este poeta ha sido olvidado en nuestras *Antologías* y mencionado con desdén por la perezosa rutina de los historiadores de nuestras letras!’” (5)

En efecto, como los comentarios citados de Cernuda y Rodríguez Moñino lo indican, la relativa marginalidad de la poesía de Aldana sólo se ha visto superada por la importancia que la “Epístola a Arias Montano” adquirió desde muy temprano como ejemplo supremo de la poesía metafísica en lengua española. Pero esa apreciación del poema considerado cumbre de Francisco de Aldana no ha propiciado el acercamiento a sus demás obras ni el estudio sobre las mismas. Sólo hasta fechas muy recientes, algunos estudiosos han retomado el análisis de su poesía, principalmente en artículos de libros y revistas y en tesis universitarias (cf. la introducción de este estudio). Aldana es, pues, un poeta de renombre que figura en el canon de los Siglos de Oro por un solo poema, sin que el conjunto de su obra adquiriera relevancia en ese mismo canon.

La trascendencia de la “Epístola...” ha llevado a caracterizar a Aldana como un poeta metafísico, lo que obviamente no está fuera de lugar, pues no sólo ese poema, sino varios otros entre su poesía corren por la misma senda con logros poéticos, si no iguales, sí

semejantes,⁹ pero una revisión general de su obra permite apreciar la diversidad de los géneros y temáticas seguidos, que hace imposible caracterizarlo unívocamente. Y esto se da con la parte de sus poemas que ha llegado hasta nosotros, sin contar aquellos de los que sabemos por comentarios y que apuntan a una creación con direcciones divergentes sostenida durante toda su trayectoria poética.

Las obras que se conservan son aquellas que su hermano Cosme de Aldana reunió en dos volúmenes después de la muerte del poeta —el primero publicado en Milán, c. 1589, y el segundo, en Madrid, en 1591 (cf. Aldana, 1946: 26)—.¹⁰ Como primer editor de su hermano, Cosme ha recibido críticas negativas desde la aparición misma de las publicaciones. Francisco de Quevedo, durante el siglo XVII, fue la voz más destacada en señalar la poca calidad de las ediciones realizadas por Cosme, y proyectó la empresa —que nunca pudo llevar a cabo— de “emendar y corregir las obras deste nuestro poeta español, tan agraviadas de la imprenta, tan ofendidas del desaliño de un su hermano, que sólo quien de cortesía le creyere a él, que lo dice, creerá que lo es” (en Aldana, 1946: 13). Así, la labor editorial de Cosme fue desde el comienzo señalada por el descuido filológico con que se ordenaron e imprimieron los poemas de Aldana.

Mas, como señala Lara Garrido, la edición de estas obras no era en modo alguno un trabajo sencillo: “Se ha impuesto la pésima imagen que de Cosme trazó Quevedo al hacerlo responsable del ‘desaliño’ de los textos de su hermano, hasta el punto de no permitir calibrar la dificultad que planteaba la labor de recomposición de una obra escrita en circunstancias tan variables con la forma exhaustiva en que llevó a cabo la rebusca.”

⁹ Cf., por ejemplo, la “Carta al señor don Bernardino de Mendoza”, en Aldana, 1990: 346-352.

¹⁰ “Uno de ellos fue reimpresso en Madrid (1593), y ambos s. i. t., pero acaso en Bruselas o Amberes, hacia 1594-1595. Todas estas ediciones son tosquísimas y llenas de erratas”, comenta Rodríguez-Moñino en su prólogo al *Epistolario* (Aldana, 1946: 26).

(Aldana, 1990: 110) El mismo Cosme proporciona dos datos que permiten valorar los problemas enfrentados en su labor editorial: la relación que hace de las obras faltantes la adjetiva como “perdidas en la guerra, do siempre consigo las traía” (Aldana, 1990: 109), obstáculo que es claramente insalvable; por otra parte, habla de “la mucha costa” (106), detalle no menor que de entrada dificultaría una edición de mejor calidad.

El conjunto de las poesías de Aldana consta de sesenta y cinco poemas completos o incompletos, pero con una cantidad de versos suficiente para permitir la definición y la explicación del tema, más algunos fragmentos, veintiuno, que por su corta extensión no dejan realizar una lectura del texto carente de ambigüedades de sentido y alcances poéticos. Cosme deja escritas sus intenciones de reunir en un solo tomo los dos que había publicado y de editar uno nuevo, donde se recopilarían los trabajos en prosa de su hermano, “seca noticia que por desgracia se agota en sí misma”, según la califica Lara Garrido con acierto, pues hasta la fecha desconocemos esos textos en prosa que Aldana produjo, si damos fe a lo que Cosme asegura (cf. Aldana, 1990: 106).¹¹

Los poemas incompletos que Cosme logró rescatar han sido conservados, según de nuevo lo dicho por el hermano editor, tal como fueron encontrados, sin que haya pasado por ellos la mano que los completara, afinara o introdujese interpolaciones. Poeta él mismo, Cosme afirma lo anterior en cuatro sonetos, y en los siguientes versos queda manifiesto el respeto que la obra de Francisco le inspiraba:

A la continuación de sus sujetos,
do mil cosas perdidas han faltado
solo un tilde añadir yo nunca he osado
de mis tan rudos versos imperfetos.

¹¹ Aunque recientemente Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Abraham Madroñal (2010) publicaron una carta en prosa de tono jocoso atribuida a Aldana, escrita luego de su visita a la corte real inglesa.

Ni en sus elevadísimos concetos
 por más que dello fuese aconsejado
 en lo no proseguido o no acabado
 mezclar osé mi musa y sus defetos

(Aldana, 1990: 111, n. 247)

De esta escrupulosidad ante la obra de Aldana pudieron, quizás, originarse muchos de los descuidos en la edición de la misma, como el caso que señala Lara Garrido (en Aldana, 1990) sobre algunas estrofas que se encuentran sueltas cuando a todas luces pertenecen a tal o cual poema o que deberían tener otro orden si se encuentran mezcladas en una serie —lo que este investigador corrige en la edición citada anteriormente—. Es muy probable, entonces, que Cosme publicara los textos como fueron por él encontrados, y esta actitud, que, como hemos visto, Quevedo y otros han calificado de imperdonable descuido, puede tener su origen en la firme intención de no intervenir en la construcción poética de la obra para no introducir en ella un sentido que no estaba dado en los escritos recuperados, aun cuando la lógica aconsejara lo contrario.

La actitud renuente de Cosme ante la modificación, así fuera para mejora, de la obra de Aldana está estrechamente relacionada con la visión que éste tenía de su propio trabajo literario. Aldana pertenece al grupo de poetas que, a contracorriente de los nuevos medios y su fuerza difusora, sostuvo una negativa a las rutas ofrecidas por la imprenta, pues “el rechazo del mercado caracteriza a las formas más cultas y classicistas, restringidas voluntariamente al cauce del manuscrito, cada vez más circunscritas al ámbito de la poesía lírica” (Ruiz Pérez, 2003: 157), lo que remarca los límites entre la literatura popular y la de círculos especializados, fueran éstos académicos, religiosos o cortesanos. Aldana forma, en efecto, con su hermano Cosme, con Benito Arias Montano y otros personajes cercanos a sus intereses una especie de amistosa cofradía espiritual donde sus respectivos trabajos y

reflexiones intelectuales hallan un primer público, que en el caso de Aldana no pretende ampliarse. Cosme es de nuevo quien señala primero esta resistencia de su hermano ante la imprenta o la difusión de sus poemas por cualquier medio —aunque circulaba en manuscritos—, expresándolo así en el “Soneto a su hermano difunto sobre la impresión de sus obras”:

Cosa tuya jamás, hermano, fuera
sacada a luz por ti mientras vivías,
ni a mí ni a hombres consentido habrías
esto aunque mayor fuerza en ello hiciera.

Que muy ajena tu opinión desto era,
y de tus versos poco caso hacías,
mas antes ofendido ser creías
en alabado ser por tal manera

(en Aldana, 1990: 109, n. 245)

Consideramos que por esa animadversión de Aldana ante la difusión de los textos Cosme se vio obligado a respetar al menos los materiales en su estado último, es decir, en el que el autor los había dejado, pues ya con el hecho de darlos a la imprenta sabía que contravenía la decisión del poeta.¹²

Lara Garrido sostiene la hipótesis de que tal olvido de sus poemas tiene su punto de partida en la crisis espiritual que Aldana vivió. Por la “actitud hipercrítica respecto a ‘cuanto hacía’”, Lara Garrido presume que a causa de “la intensa evolución espiritual” de Aldana “una gran parte de esos versos sacados a luz habrían desaparecido en un naufragio de más amplias consecuencias del que se produjo a su trágica muerte” (en Aldana, 1990: 109). Cernuda, por su parte, subrayando la inevitabilidad del destino de Aldana, señala la

¹² En otros versos Cosme dice convencido: “dello descontento / sabiéndolo bien sé que te vernía” (Aldana, 1990: p. 109, n. 245).

suerte paralela del poeta y su obra: “Se diría que tal voluntad de aniquilación encadena misteriosamente su sino, llevándole a la desaparición final en Alcazarquivir y a la pérdida de la mayor parte de cuanto escribiera” (Cernuda, 1975: 770-771). Esta opinión de Cernuda, que pudiera parecer tan cargada de misterio poético, tiene su sustento en la realidad biográfica si la comparamos con la afirmación de Cosme cuando, en su relación de los poemas perdidos de Aldana, menciona una obra sobre Partenio y Niso y otra de género pastoril, “ambas a dos dignísimas y muy largas”, y jura “por cuanto santísimamente puede jurar habérselas visto quemar, y desto ser causa el precisar poco él cuanto hacía, no pareciéndole bien” (en Aldana, 1990: 110).

La obra de Aldana que hemos recibido debe mucho, por lo expuesto anteriormente, a Cosme en cuanto a su conservación y unidad en bloque, y otro poco “a la clemencia del tiempo” que señala Quevedo (en Aldana, 1990: 106). Su recorrido lleno de obstáculos durante la vida del poeta y los años inmediatamente posteriores a su muerte no hace sino confirmar la opinión de Rodríguez Moñino, concordante con la citada de Cernuda, sobre que “las obras de Francisco de Aldana sufrieron las consecuencias de su vida aventurada” (“Noticia”, en Aldana, 1990: 109). Afortunadamente, los poemas que se conservan dan muestra de los múltiples intereses poéticos, formales, temáticos, ideológicos y espirituales que Aldana siguió durante su vida, y la obra literaria de su hermano,¹³ así como los textos

¹³ La obra de Cosme dedicada expresamente a la memoria de Francisco se encuentra reunida en dos volúmenes: *Sonetos y octavas de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magest. Cathól. En lamentación de la muerte de su hermano el Capitán Francisco de Aldana alcaide de San Sebastián que murió peleando en África*, en Milán, por Juan Bautista Colonio, 1587 —con versión italiana: *Rime di Cosimo d'Aldana, gentil'huomo di sua Maesta Catholica in morte di suo fratello*, en Milán, por Giacomo Picaglia, 1587—, y *Segunda parte de octavas y sonetos de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magest. Cathol. En lamento de la muerte de su hermano el capitán Francisco de Aldana, alcayde de San Sebastián que murió peleando en África. Adonde incidentalmente y con brevedad se trata la causa y sucesos de dicha jornada*, en Florencia, por Jorje Mariscote, 1587 (cf. Aldana, 1990: 13, n. 2).

de sus contemporáneos que abordan la recepción y el juicio sobre su poesía, nos permiten configurar la percepción que del poeta y su obra se tuvo en los Siglos de Oro.

Francisco de Aldana fue llamado por sus contemporáneos *El Divino*, haciendo referencia a la excelsitud de su poesía. Miguel de Cervantes fue uno de los que lo catalogaron con ese adjetivo, si bien, junto con él, el mismo calificativo da a Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera y Francisco de Figueroa (cf. Aldana, 1946: 13). Porque ese mote era de uso común para los autores de los Siglos de Oro; unos y otros eran *divinizados* aunque muchos no tuvieran el rango de un Garcilaso en cuanto a la calidad de su obra poética. De ahí entonces que este sobrenombre pierda fuerza calificativa si lo analizamos a partir de la cantidad de autores que lo recibieron con merecimientos diferentes.

Por otra parte, recordemos que la idea que los propios autores renacentistas se crearon de su tiempo como una época dorada por el renacer de la cultura clásica, luego de las tinieblas que la Edad Media representaba (cf. Ruiz Pérez, 2003: 22-31), fungió como validación de las nuevas creaciones, las cuales eran todas frutos del árbol áureo que recuperaba las cualidades de los antiguos artistas griegos y latinos. Todo poeta que imitara a aquellas figuras, divinizadas gracias a la calidad de sus obras, participaba de la apreciación cultural de artista excelso, digno de un sitio junto a las musas. La *divinización* de los artistas de los Siglos de Oro era, entonces, si no general, sí cuantiosa, aun cuando no recibieran el adjetivo de *divinos*, pues la apreciación que se hacía sobre muchos artistas llevaba implícita la categoría.

Sin embargo, la división entre aquellos poetas que recibieron de forma explícita el sobrenombre de *divinos* y los otros que lo tuvieron tal vez sólo implícitamente marca una línea horizontal que colocaría en la parte superior, de manera lógica, a los primeros, beneficiados con el juicio de valor que la palabra que acompañó a su nombre conlleva. Si

muchos eran excelentes poetas, un selecto grupo iba más allá, alcanzando su poesía una categoría sublimada. Aldana, luego, fue valorado como un poeta superior por varios de sus contemporáneos, entre los que figuran nombres ilustres como los ya citados Cervantes y Quevedo —que lo considera “valeroso y doctísimo soldado y poeta castellano” (Aldana, 1946: 13)—, pero también Lope de Vega, que canta su valía después de su muerte en el

Laurel de Apolo:

Tenga lugar el Capitán Aldana
entre tantos científicos señores,
que bien merece aquí tales loores
tal pluma y tal espada castellana.
¡Oh nunca a la africana
margen de Mutaceno,
más que de cuerpos de desdichas lleno,
el lusitano Sebastián pasara!
Que entre la sangre generosa y clara
que allí quedó vertida
fue la primera que murió su vida.
En viendo su consejo despreciado
(que el Rey no quiso de tan gran soldado)
muriendo satisfizo su conceto
faltando de sus versos el efeto
cuando dijo: “¡Guardaos, que ya tira
Jove español el rayo de su ira!

(Aldana, 1946: 13-14)

Como puede notarse, tanto Quevedo en su comentario anterior como Lope en su poema realizan el elogio a partir de tres aspectos de la personalidad de Aldana: el buen poeta, el buen soldado y el hombre sabio. Hemos visto el porqué de la primera categoría, y las razones que se arguyen para las otras dos completan la aureola que caracterizó a la figura de Aldana durante su vida y después de su muerte en la época áurea.

El buen soldado, combinado con el hombre de letras, lo hemos mencionado, constituyó el ideal renacentista que Castiglione (1997) consagró en su libro sobre el

perfecto cortesano. En España, también lo hemos visto, Garcilaso se convirtió para la posteridad en el referente por antonomasia de este ideal. Mas Lara Garrido, comparando los logros alcanzados por ambos, Garcilaso y Aldana, en el arte de la guerra, considera que “si se atendiese a genéricas abstracciones de modelos epocales, sería posible aceptar que por el cumplimiento de tal dualidad conviene más a Aldana que al propio Garcilaso constituirse en ‘símbolo humano del renacimiento español’” (en Aldana, 1990: 18), y es que en Aldana encontramos la conjugación de su vida de soldado y su poesía de un modo que en el poeta del Tajo no se hace presente. Varios de los versos más reconocidos de Aldana nacen de su experiencia guerrera,¹⁴ y la defensa que hace del oficio de soldado permitiría incluso configurar un tratado de las razones morales de la guerra. Los versos a los que hace referencia Lope al final de su elegía dedicada a Aldana —por otra parte, diferentes a la versión que Cosme recuperó, lo que hace suponer la existencia de una versión previa que usaría Lope— pertenecen a las “Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor” (Aldana, 1990: 398-428), poema que es verdadera estrategia de guerra ofrecida a la cabeza del imperio. Por todo ello Aldana reúne en sí mismo las cualidades que durante el siglo XVI español estuvieron en boga y dignificaron a quienes las poseían.

En cuanto a la categoría de hombre sabio dada a Aldana, podemos afirmar que la misma le fue otorgada por sus reflexiones espirituales, que fructificaron en su poesía moral y metafísica, específicamente en la “Epístola a Arias Montano”. La sabiduría, según su conceptualización en los Siglos de Oro, viene de la contemplación de los bienes celestiales, y Aldana, para sus contemporáneos y según deja en claro su poesía sobre el tema, mantuvo

¹⁴ De singular importancia son los fragmentos de la “Carta a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles” conocidos como Descripción de un centinela en campamento y Descripción de un caballo —títulos dados por Adolfo de Castro en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, BAE, XLIII, 506— (cfr. Aldana, 1990: 364-366), por ofrecer, dentro de un poema de género pastoril, imágenes vivas de los campos de batalla.

una constante actitud de búsqueda y conocimiento sobre ese mundo ultraterreno, como puede apreciarse en la epístola en tercetos que su hermano Cosme le dirige:

Francisco, cuya alma a la tan santa
 cumbre del celestial Parnaso en pura
 voluntad siempre vuela y se levanta,
 y, como si estuviese ya segura
 y libre de la carga deste suelo,
 contempla el bien que eternamente dura
 y goza el celestial almo consuelo
 que reparte el espíritu piadoso
 a quien arde, cual tú, en divino celo.

(Aldana, 1946: 58)

Francisco de Aldana, pues, fue considerado un poeta divino y un hombre íntegro, según la conceptualización del Renacimiento, por estos tres aspectos: la calidad de su obra poética, sus hazañas guerreras y su vida espiritual, características estas dos últimas que, como hemos visto, se funden en la primera, por lo cual su poesía logrará alcanzar momentos de gran valía artística, formando así un círculo virtuoso que engloba la vida entera y la personalidad del poeta.

De su *divinización* a que se le comparara con los dioses de las artes sólo faltaba un paso necesario de darse, o, mejor dicho, ambos señalamientos eran simultáneos. Que se le equiparara con las divinidades, de nuevo, no es original ni sorprendente, pues en los Siglos de Oro fue también costumbre comparar con figuras mitológicas a los artistas. Quizá lo que sí es distintivo, en cierto grado, sea su equiparación con Apolo, dios de las artes, en lugar de hacerlo con la figura de Orfeo, pues “para los renacentistas, esta divinidad —poder del *vates*, elevada sabiduría— se personificaba en Orfeo, arpista y cantor cuyas modulaciones manifestaban la fuerza de la elocuencia y el poder nacido por la contemplación del orden

universal” (Aldana, 1990: 19 y 20). A este personaje mítico parece equipararlo Cosme en otra epístola poética que le dirige:

Al fin, básteme al fin, baste que agora
 goce el suave son de vuestra lira,
 de aquella lira que un tiempo tanto
 tuvo poder, que al más helado risco
 y a la más pedregosa y dura cumbre
 con su son tan suave enterneciera;
 a cuyo tan suave, alto concepto,
 parecía que los montes y las fieras,
 los bosques y las selvas y las plantas,
 atentos escuchasen dulcemente
 y el mismo viento, impetuoso y fiero,
 se quietase en amoroso y llano
 respirar de aura dulce, amable y leda,
 cuanto más el tan blando y tierno pecho
 de la ninfa que un tiempo amastes tanto.

(Aldana, 1946: 52-53)

El tópico del poema que describe el momento estático provocado por la lira del poeta viene dado del mito de Orfeo, quien paralizaba a las fieras y a la naturaleza entera con su canto. Sin embargo, por lo general, Aldana fue objeto de un símil con Apolo, dios de las artes intelectuales, como puede comprobarse en otro soneto que Cosme le dedica (Aldana, 1990: 17, n. 11) o en estos versos de Herrera de Arceo, donde las figuras de Apolo y Aldana se confunden de tal forma que la voz poética parece dirigirse al mismo tiempo a dos y a un solo ser:

Señor Aldana, que en sagrada altura
 sustentáis el poder del fiero Marte,
 mostrando la destreza, ingenio y arte
 que puso en vos el cielo y la natura,
 el son de vuestra fama ilustre y pura,
 que desde Ibero a Idaspe se reparte,
 ocupa de mi alma tanta parte
 que a loaros me inclina y apresura.

Por tanto vos, mi Apolo más perfeto,
 a quien las nueve hermanas a menudo
 la hiedra entre el laurel andan tejiendo,
 dadme conforme estilo a tal sujeto,
 porque si quedo en este abismo mudo
 viviré lo que Tántalo sufriendo.

(Aldana, 1990: 235, n.)

La identificación con el dios solar se refuerza por la simbología que la dualidad Marte-Apolo representó para el ideal cortesano de las armas y las letras, y por el mismo motivo se hace inevitable.¹⁵

Sin embargo, sobre las modas del elogio, consideramos que la persistente y unánime crítica positiva de su poesía, que han realizado estudiosos con gran peso académico y artístico, es lo que ha logrado que Aldana sea identificado con más consistencia cronológica como *El Divino*, en parangón con otros artistas que recibieron el mismo calificativo. Y Apolo, que tanta importancia tiene como personaje y símbolo en la poesía de Aldana, según veremos más adelante, fue la comparación obvia que el juicio de la obra del poeta produjo, conjugándola con la del dios guerrero por su rol de soldado.¹⁶

3.2. Las prácticas poéticas de Francisco de Aldana

¹⁵ Razón por la cual en las portadas de los tomos que Cosme dedica como homenaje a su hermano muerto aparecerán los grabados de ambos dioses, uno para cada libro (cf. Aldana, 1990: 17, n. 11).

¹⁶ Quizá, también, la elección de Apolo sobre Orfeo tenga que ver con el juicio sobre la obra de Aldana, valorada como superior, pues, mientras Orfeo, un iniciado, es decir, un hombre, mortal, tiene la virtud de escuchar los sonidos del mundo, de los dioses, y logra dar respuesta a ese discurso, haciéndose partícipe de un diálogo eterno, Apolo figura al conocedor de las más altas esferas musicales, quien no necesita, como Orfeo sí lo requiere, que el universo le dé la tonada para re-crearla. Apolo la sabe por sí mismo, incluso la crea. Por eso Aldana sería el equivalente a Apolo, el Divino.

Aunque la poesía metafísica de Aldana es la vertiente de su obra que más ha sido reconocida y que ha perdurado en la memoria de los historiadores literarios, al revisar las opiniones que sus contemporáneos tuvieron sobre el trabajo poético de éste podemos deducir que ellos se basaron más en un conjunto que en un solo poema, como sería la “Epístola a Arias Montano”, variedad que les permitió forjar su punto de vista sobre el poeta. De hecho, en el poema citado de Lope encontramos la relación de intertextualidad que hemos señalado con las “Octavas a Felipe II...”, y en el *Epistolario* reunido por Rodríguez-Moñino, estos “Tercetos de incierto autor al mismo capitán” ofrecen un panorama de las distintas líneas que siguió la trayectoria poética de Aldana:

Si de la guerra, que causar espanto
suele y horror, el alma se recrea
y enternece de oír el triste llanto,
¿qué será si Cupido y Pasitea
mueven tu lengua, o si tu mente aspira
a cuanto sobre el cielo vee y desea?

(Aldana, 1946: 119)

Lo anterior nos confirma que la apreciación de Aldana como poeta en los Siglos de Oro no se basaba sólo en una particularidad de su obra, sino en una apreciación general de sus escritos, lo que permite, claramente, hacer una mejor valoración de la misma.

El conjunto de los poemas de Aldana sigue direcciones diversas en cuanto a género y temática. Las influencias que recibió tanto en su etapa en Florencia como en la de Flandes, y desde luego en la misma España, fueron múltiples y dejaron su impronta en su obra literaria. En sus textos recuperados hay muestras de poesía amorosa, burlesca, erótica, religiosa, bélica, moral y metafísica, lo que demuestra la adecuación de Aldana a las distintas corrientes seguidas por la literatura europea de la época.

Entre esas corrientes, el petrarquismo, que había llegado a su consagración en España con el modelo garcilasiano y había perdurado a lo largo de todo el siglo XVI, fue para la poesía de Aldana un cauce natural a seguir. En los inicios de su desarrollo poético, Aldana trabajó a partir de la visión petrarquista de la poesía, siguiendo los diferentes tópicos instaurados por ésta. De ahí el elogio que Gil Polo le hace en uno de sus poemas: “Con gran razón los hombres señalados / en gran duda pondrán si él es Petrarca / o si Petrarca es él” (Aldana, 1990: 52, n. 113). Aunque exagerado, este símil permite distinguir el grado de aceptación que la recreación de la poesía petrarquista hecha por Aldana tuvo en los Siglos de Oro, cuando la imitación era el sostén de la práctica poética y el factor que validaba la misma. Precisamente, Lara Garrido señala que gracias a su “capacidad recreadora la práctica renacentista de la imitación compuesta produce ya en los inicios poéticos de Aldana virtuosos resultados” (Aldana, 1990: 45-46).

Dichos resultados, que podemos ver patentes en la “Fábula de Faetonte”, se dieron a través de la imitación de poetas italianos y de la poesía garcilasiana, ambos grupos deudores y continuadores de Petrarca. Si por un lado, a partir de Sanazzaro y Varchi, Aldana revitaliza “la fórmula con que el registro bucólico representa el *locus* de la felicidad, un paisaje personal y concreto” (Lara Garrido, en Aldana, 1990: 69), por el otro encuentra en Boscán, pionero del *modo italiano* en España, una voz arquetípica para la expresión amorosa:

Aquí verás quien tanto sabe amarte,
si es bien que de Boscán robe el sujeto
para mejor sus males declararte

(Aldana, 1990: 135)

Calificado por Lara Garrido como un “cultivado imitador de Garcilaso” en sus inicios (Aldana, 1990: 43) —lo que demuestra el catalogado como fragmento X en la edición de las obras del poeta realizada por este estudioso, correspondiente a una égloga “ambientada ‘cerca del Tajo’” (44)—,¹⁷ Aldana participó de la costumbre en boga de glosar los sonetos del poeta toledano, en específico el soneto XXIX, sobre la leyenda de Hero y Leandro, que tan gran fortuna tuvo en cuestión de glosas (cfr. Aldana, 1990: 123-124, n.). Aldana recrea el soneto de Garcilaso dando relevancia a los detalles de las imágenes y de los obstáculos enfrentados por el amante, lo que intensifica los sentimientos de éste hacia su objeto, es decir la amada, y concreta así la exacerbación amorosa típica del petrarquismo:

No torbellino de aire ni nublado,
no por las aguas, con helado viento,
subirse el ancho mar al cielo airado,
temblar el alto y bajo firmamento,
al animoso mozo enamorado
pudieron detener solo un momento;
el cual, la blanca espuma ya partiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo.

(Aldana, 1990: 125)

¹⁷ La primera octava de la égloga permite una serie de inmediatas referencias con la obra de Garcilaso, principalmente lo que podríamos llamar el tono *dulce* de su poesía:

Frisio, pastor mancebo, cuyo canto,
cuya apacible edad, cuya manera,
del jabalí cerdoso de Erimanto
el ímpetu y furor domar pudiera,
sirve, sigue, desea, quiere, ama tanto
Lamia, ninfa del Tajo en su ribera,
que no siente en amar tan alto grado
como decir que amó cuanto fue amado.

(Aldana, 1990: 475)

Aldana hace uso también en sus primeros poemas de los tópicos petrarquistas de “la deificación de la dama por su hermosura” (cfr. poema II y los versos introductorios de la “Fábula de Faetonte” en Aldana, 1990: 128-129 y 148-149), que Lara Garrido reconoce como “una variante del tópico de la obra maestra de la naturaleza que había formulado Garcilaso (Égloga II, vv. 781-783) y tuvo intenso esplendor en la lírica del XVI” (en Aldana, 1990: 128, n.), y del lazo amoroso, que podemos apreciar con claridad en estos versos:

Ya tengo entre mis brazos mi tesoro,
y no puedo explicar lo que dél siento.
¿Son éstas, ninfa mía, las hebras de oro,
que atrás de sí solían dejar el viento?
Divina imagen mía que en tierra adoro,
causa de mi vivir ledo y contento,
¿son éstas, di, que el alma me enlazaron
y del velo mortal viudas dejaron?

(Aldana, 1990: 476)

Versos estos donde identificamos plenamente la tradición ya asentada en España en la época de Aldana sobre la que se basaron poetas de diversas procedencias y generaciones, y que fue la principal fuente de recursos poéticos a partir de la adecuación hecha por Boscán y Garcilaso de la poesía italiana al castellano.

Lo significativo de los motivos petrarquistas presentes en la obra de Aldana es que éstos pertenezcan, en su mayor parte, a los poemas que han sido ordenados como los de su etapa poética inicial o a la sección de fragmentos que Lara Garrido ofrece en su edición de las obras recuperadas, pues esto indicaría, en principio, un alejamiento temprano del modelo poético petrarquista-garcilasiano por parte de Aldana, y, quizá también, un juicio crítico de poca valía sobre estas obras por parte de su autor, al conservarse de varias de

ellas sólo fragmentos. De cualquier forma, el paso de Aldana, poeta del XVI, por la poesía petrarquista era inevitable; los maestros italianos y la figura de Garcilaso constituyeron su formación primera y el cauce obligado para entrar en el ámbito poético cortesano en que se desarrolló gran parte de su vida. Además, el petrarquismo le proveyó símbolos que desarrollaría a lo largo de toda su trayectoria poética, como el del Sol, de persistente uso a lo largo de su labor creativa y, particularmente, en la “Fábula de Faetonte”, donde construye con el símbolo solar un juego de palabras semejante a los poemas conceptistas de la poesía de cancionero (cf. Aldana, 1990: 149, vv. 31-43).

Por otra parte, Aldana fue igualmente un poeta que cultivó la poesía burlesca o jocosidad, que en Diego Hurtado de Mendoza tuvo la figura más destacada en el siglo XVI español. Esta corriente, como ya hemos indicado, fue también muy acostumbrada por los poetas que trabajaban temas considerados como pertenecientes a más elevadas categorías, constituyendo la línea humorística un divertimento dentro de su labor literaria. En el caso de Aldana, su hermano Cosme, en la referida relación de sus obras perdidas, nos habla de “Muchas cartas muy doctas sobre varios sujetos, y otras ridículas y llenas de gracias, donaires, burlas y buenos dichos” (en Aldana, 1990: 110), lo que confirma que era común la práctica de ambos tipos de escritura,¹⁸ y que Aldana no se retrajo en este aspecto de la tradición ni del uso corriente. Esta poesía humorística siguió en Aldana tres distintas líneas que corrieron paralelas a sus acercamientos a los otros géneros que cultivó.

La primera de ellas es la parodia de la poesía bucólica, ligada a su práctica de la poesía petrarquista. El mundo pastoril que corresponde al modelo poético de Garcilaso fue trabajado por Aldana al estilo petrarquista, como hemos visto en los versos antes citados,

¹⁸ Aunque, como lo demuestra el hallazgo de la carta en prosa realizado por Bunes Ibarra y Madroñal (2010), antes referido, no todas estas cartas eran poemas.

con la idealización acostumbrada en el modelo, pero el poeta también siguió otra vertiente donde el universo bucólico se despoja del alambicamiento cortesano propio del género para presentarse en un lenguaje rústico donde desde el nombre pastoril hasta los elementos del *locus* se rebajan, constituyendo una burla de los tópicos:

Eres de mí, Pabrilla, más amada
que apriscos, hatos, tarros y barreños,
y es mi presencia a ti más enemiga
que abrojo al blanco pie, zarza, ni ortiga

(Aldana, 1990: 474)

A partir de los tópicos de la poesía amorosa, Aldana subvierte la relación idealizada de los amantes y ese mismo trastrocamiento conduce a un pretendido realismo que, al romper con los cánones del género, mueve al humor.

El segundo tipo de poesía humorística presente en la obra de Aldana es el desarrollado a través del diálogo entre dos opuestos, de larga tradición española, como señala A. L. F. Askins al comentar el “Diálogo entre cabeza y pie” del poeta, insertando el poema en “la tradición peninsular del debate cancioneril”, aunque Lara Garrido lo vea más cercano “a la variante dialogada y humorística del *capriccio* bernesco”, cuya moda “estuvo muy ligada a Florencia, donde Varchi lo catalogó como cercano al *concetto*” (en Aldana, 1990: 385, n.). El poema, única muestra del género dentro de la poesía que nos ha llegado de Aldana, presenta las características discusiones entre los opuestos que llevan en muchas ocasiones a la sabiduría popular o a aseveraciones que el sentido común hace obvias y, por lo tanto, válidas, como en estos versos:

Si en algún peligro está

la cabeza, si le vemos,
 de presto la socorremos,
 mudándola acá y allá
 hasta que nos despeemos,
 sin temer
 lo que suele suceder
 entre caídas y abrojos,
 que casi temen los ojos
 la ofensa en sólo los ver.

(Aldana, 1990: 387)

El uso de dichas afirmaciones sustentadas en verdades universales o que, podríamos decir, saltan a la vista, conduce al lector a la aceptación por medio de la gracia humorística de aquello que cada dialogante afirma.

El tercer tipo de humor que Aldana utiliza es el que parodia la poesía erótica, pasando de la sublimación del encuentro sexual a subrayar los aspectos burdos del mismo. La fuente clásica de esta poesía que Aldana sigue, según Lara Garrido, es Catulo (en Aldana, 1990: 44, n. 99), quien ofrece un amplio repertorio de símiles y metáforas para señalar con sorna los aspectos sexuales que quieren denigrarse o alabarse. El ejemplo más contundente del género en Aldana son los siguientes versos de “Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo”, donde no dejan de sorprender el desparpajo y el doble sentido, que en ningún otro poema de Aldana encontramos:

Cuñada tengo ya, presto ternemos
 quien tío me llame y ponga yo en mi pecho,
 pues es el garañón, según sabemos,
 tan bueno que relincha tras el hecho;
 jamás entre las yeguas le ponemos
 que no se saque dél honra y provecho,
 y es fuerza que el que en tantas se descarga
 que a dejar venga en una alguna carga.

(Aldana, 1990: 210-211)

Este tipo de poesía erótica humorística nos muestra una vez más la versatilidad de Aldana en su quehacer poético, donde ningún género es dejado de lado, aunque hayamos ya hecho mención de las reservas que él mismo le ponía a sus trabajos en cuanto a su calidad.

Suponemos que, ya fuera por su poca valía artística o por sus posteriores aspiraciones espirituales, éste y los demás poemas humorísticos representarían para Aldana obras desdeñables. Pero su importancia radica en que estos textos permiten apreciar la amplia gama de registros que Aldana incluyó en su poesía, y la formación literaria que siguió en su trayectoria escritural.

Relacionada de manera lógica al tipo de poesía erótica humorística que acabamos de señalar está la poesía erótica —sin adjetivos ni complementos— que Aldana creó con más prolijidad, o al menos que fue conservada con más fortuna. La poesía erótica de Aldana ofrece distintos grados de pasión que van desde la idealización del objeto deseado y la descripción del mismo hasta un erotismo más agresivo, donde lo corporal adquiere mayor fuerza sobre los aspectos espirituales. Del grado erótico idealista son muestra estos versos que describen los efectos del beso de Venus a Marte:

Del precioso coral tan blando efeto
salió que al fiero dios del duro asunto
hizo olvidar con nuevo, ardiente celo.

¡Oh fuerza extraña, oh gran poder secreto,
que pueda un solo beso, en sólo un punto,
los dioses aplacar, dar ley al cielo!

(Aldana, 1990: 234)

Como afirma Lara Garrido, este poema “simboliza mediante el beso venusino el poderío universal del eros” (Aldana, 1990: 64), pero no presenta una pasión activa, sino sólo referida, es decir, dirigida o encaminada al fin sexual, sin alcanzarlo. Por el contrario, los siguientes cuartetos presentan ya la acción erótica, el acto sexual en pleno, la excitante vivencia que conduce a una reflexión filosófica:

“¿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?”

(Aldana, 1990: 201)

Encontramos en este soneto la combinación anímica-corporal que recrea el acto de amor como perteneciente a dos esferas complementarias, que no pueden entenderse una sin la otra. Contrario a las afirmaciones de J. Ferraté sobre “una singular diafanidad en el reflejo de ‘los apetitos y afectos naturales’ que, ‘sin demasiadas intrusiones intelectuales ni estéticas’, parecen suscitar ‘la evocación de un modo afectivo simple y derechamente orientado a su objeto’” (en Aldana, 1990: 57), consideramos, sin negar tal diafanidad, que la referencia y la importancia del mundo espiritual están implícitas en la misma pregunta de la amada, pues, como indica Lara Garrido, “en el reflexionar coinciden la unión física y espiritual sin que quepa la distinción ‘de violencia animal en los cuartetos y de neoplatonismo en los tercetos’ que aduce Rivers” (Aldana, 1990: 201-202, n.).

Sin embargo, la mejor poesía erótica de Aldana se encuentra en los versos descriptivos del encuentro, sexual o visual, donde el cuerpo femenino se convierte en el

centro de la imagen, en el punto de enfoque del narrador. La octava que sigue, perteneciente al poema que con el título “Efectos de amor” publicó Ferraté en edición suelta (cf. Aldana, 1990: 251, n.), es quizá la muestra más distintiva de esta poesía erótica descriptiva-contemplativa que se aparta a la vez del erotismo pasivo y de la referencia de una actividad corporal violenta:¹⁹

Cuando con nubecilla reluciente
del sexto cielo acá bajó la estrella,
en lluvia de oro líquida y corriente
se está de Acrisio la real doncella;
la cual, viendo caer tan blandamente
el granizo gentil que da sobre ella,
las faldas alza, y mientras hinche el seno
halla de un nuevo hijo el vientre lleno.

(Aldana, 1990: 271)

Esta poesía erótica sublima los detalles del físico y, por lo mismo, lleva a un nivel más elevado del carnal el encuentro entre el objeto de deseo y el deseoso, pues más que el acto corporal de la vista, es la apreciación del cuerpo, una actividad intelectual, lo que es paralelo y se conjuga con el goce de quien contempla.

¹⁹ El fragmento del poema “Medoro y Angélica” no es seguro que haya sido escrito por Aldana y se considera únicamente como poema atribuido. Ofrecemos una octava del mismo sólo como ejemplo característico de esta poesía donde la descripción de la imagen es lo que conduce a la vivencia erótica, sin necesidad de que se produzca el acto carnal:

La sábana después quiétamente
levanta, al parecer no bien seguro,
y como espejo el cuerpo ve luciente,
el muslo cual aborio limpio y puro;
contempla de los pies hasta la frente
las caderas de mármol liso y duro,
las partes donde Amor el cetro tiene,
y allí con ojos muertos se detiene.

(Aldana, 1990: 496)

Como última vertiente de la poesía erótica de Aldana, éste se permitió también, al igual que lo hizo con la parodia del mundo bucólico, el rebajamiento del erotismo al doble sentido, no humorístico, sino basado en el reproche amoroso y en un fingido pudor que no le permite a la voz poética hablar del acto carnal que termina narrando:

Merisa, aquella, tú, yo digo, aquella
 que en este suelo, amada tantos años,
 cantando me tuviste tus bellezas,
 y con nuevo pastor, de no sé adónde
 venido, te mezclaste, con un nuevo
 advenedizo halláronte que estabas
 en amorosa lucha encadenada.
 La verdad se soltó, ya más no pude
 callarla, que el dolor con fuerte mano
 a decir me forzó muy más que osara.
 ¡Ay, alma sin verdad, alma perjura,
 alma engañosa, mentirosa y vana!
 ¿Qué te faltó, Merisa, en mi cuidado
 para que ajena boca y mano ajena
 entrase en posesión de mis tesoros?
 [...]
 ¿Faltaba en mi cabaña o mis ejidos
 la dulce leche, el requesón sabroso,
 para que tú, di, miserable y triste,
 pusieses en olvido y menosprecio
 al que más te quería que la propia alma?

(Aldana, 1990: 377 y 378)

Con este vuelco a una exploración del encuentro erótico en términos vulgares, Aldana completa la revisión de los diferentes aspectos de la poesía amorosa, donde los celos, el dolo y la venganza tienen su propio espacio, en el que se presentan las características más bajas del universo del eros, deleznable desde el punto de vista del amor que el petrarquismo idealizara.

Así, a través de las diversas manifestaciones de la poesía erótica Aldana complementa su recorrido por el campo de la poesía amorosa que en sus inicios poéticos

encontró en Garcilaso y el petrarquismo italiano las fuentes y las vías de expresión y que irá desarrollando también en su vertiente a lo divino, es decir, en su poesía religiosa.

Como lo marcaba la escala de preeminencia temática del siglo XVI, para Aldana la poesía religiosa tuvo un lugar muy superior a los que ocuparon en su creación poética los géneros antes tratados en este análisis, lo que dejó manifiesto en varios de sus versos — “Almas de vuestra Reina cantar quiero, / no de objeto mortal, bajo y grosero.” (Aldana, 1990: 304); o “de Virgen Santa el hijo sacrosanto, / no cortesías, amor, ni empresas, canto.” (303)—. E igualmente en su “Carta a Galanio...”, donde hace énfasis en la separación entre el amor humano y el divino (371, vv. 433-445). Sin embargo, en parte debido al lugar común de la inaccesibilidad de lo sagrado y en parte a una ideología patente y sostenida a lo largo de su poesía moral y religiosa, Aldana también subrayó la incapacidad poética de describir el ámbito divino, teniendo que conformarse con lo que su pluma, o más concretamente, su imaginación poética le proveía y su pudor religioso (falso o no) le permitía. Por este motivo, en sus textos religiosos el poeta se excusa de no explicar lo sagrado con más profundidad y detalles, “(ya que aqueste mortal nuestro edificio / no sube más) [...]” (Aldana, 1990: 333). Los frenos que Aldana pone en sus recreaciones de la historia sagrada y en la descripción de sus protagonistas son constantes, y van de la disculpa pedida a Dios:

perdón, perdón si allá mi pluma encajo
 en tu saber con mal osado salto,
 y por la infinidad del bien que tienes
 destruye allá mi mal dentro en tus bienes.

(Aldana, 1990: 335)

a la reflexión consigo mismo, con un tono marcadamente reprensor:

Más ¡ay!, ¿dó voy, dó voy con tanta priesa?,
 ¿dónde sin ojos voy, dónde me meto?;
 ¡oh no tratable Dios mas adorable,
 nunca entendido y sumamente amable!

(Aldana, 1990: 334)

Todo lo cual es muestra de la postura poética tomada acerca de no dejarse llevar por la *ficción* en la temática sagrada, para no transgredir así la preceptiva católica sobre los misterios de Dios, considerados siempre inescrutables. Recordemos también que, a la par de la nueva panorámica religiosa instaurada por la Contrarreforma, el estricto control de los textos por parte de los inquisidores ejercía una poderosa influencia en las decisiones que muchos artistas tomaban. Igualmente, y por convención literaria, Aldana hace uso de formas retóricas que potencian por omisión la sublimidad de lo sagrado, como en los versos “No está la Virgen bella, no, tan sola / como mi pluma mentirosa pinta” (Aldana, 1990: 338).

En su poesía religiosa Aldana utilizó también los nuevos recursos que el itálico modo aportó a la literatura española. El principal de ellos fue la unión acostumbrada en algunos poemas renacentistas de los universos judeocristiano y grecolatino pagano, presentando la convivencia de personajes de ambos mundos en un todo regulado por la moral cristiana. Así vemos en el “Parto de la Virgen” cómo el arcángel, en su viaje para anunciar a María su elección como Madre de Dios, atraviesa los dominios del dios Saturno:

Mas a mi ángel torno, que el divino
 de la Suma Verdad mandado lleva,
 a quien del orbe octavo el remolino
 no puede detener que no se mueva;
 a do Saturno está tardo y mohíno,
 bajó con vista desusada y nueva,

y allí lo vio, que en treinta años solares
 corriendo a su lugar muda lugares;
 el cual con un descuido amodorrido
 levanta el ponderoso sobrecejo,
 mas como de improviso al ángel vido
 en forma se alegró todo el buen viejo,
 y con pomposa gala y brío pulido
 se mira en él como en luciente espejo.
 ¡Oh ser que manas del divino pecho,
 qué no podrás hacer pues todo has hecho!

(Aldana, 1990: 320)

La oportuna mención de que la vista del arcángel es “desusada y nueva” señala por un lado la novedad del encuentro, y por otro, la existencia de dos mundos paralelos que coexisten aunque no se encuentren con frecuencia. Y es la labor de recuperación humanista la que permite esta visión recíproca entre dos personajes de universos en apariencia irreconciliables, al menos en épocas anteriores.²⁰

Una imagen más radical en la conjunción de lo pagano con lo cristiano está dada en un fragmento en octavas donde Aldana presenta la subyugación de la mitología grecolatina por la tradición religiosa triunfante en la España del siglo XVI. Pertenecientes a un poema guerrero-religioso, género común en la época, los siguientes versos muestran un mundo opuesto al cristiano occidental, pero ya conquistado, el grecolatino, alabando las hazañas guerreras contra otro mundo que se resiste a ser vencido, el musulmán:

Luego que de su Dios el dios marino
 la insignia vio, postrado y con las manos
 juntas, la adora, y todo el convecino
 ejército de dioses sobrehumanos;
 después, tras un mirar fijo y contino,
 los ojos pone entre los aires vanos,
 y con sonora voz mirando al cielo

²⁰Cf. también, en el mismo poema, los encuentros del arcángel con Júpiter (Aldana, 1990: 321) y con Apolo (323), quienes muestran una actitud hospitalaria que, desde nuestro punto de vista, pretende recalcar la aceptación, por parte del universo, de la autoridad cristiana sobre toda la creación, incluso la mitológica.

dijo, encendido en un ardiente celo:
 “Señor que al sol das luz y al rayo enfrenas,
 por quien los firmamentos permanecen,
 alábante Señor con voz serena
 hasta las cosas que de voz carecen;
 Señor gracias te doy, que en mis arenas
 haces que tus felices plantas crecen;
 ¡oh dichosas mis canas, y mis ojos,
 que rico ven su mar de tus despojos!

(Aldana, 1990: 484)

Aldana demuestra la inequidad de los personajes, el que canta y el que recibe la alabanza, a través de la significación de ambos por la misma palabra, “dios”, pero con sentidos distintos. “Luego que de su Dios el dios marino” es un ejemplo del uso de la mitología grecolatina como accesorio por parte de la poesía renacentista, pues no se despoja a Neptuno de su categoría de dios, pero se rebaja su fuerza simbólica señalando que él mismo tiene un Dios a quien adorar. Neptuno, dios marino, es dependiente, obra de un Dios todopoderoso, no circunscrito a un ámbito determinado, como puede ser el de las aguas, sino abarcador de todo el universo.

Otro elemento de la poesía petrarquista que Aldana trabajó en su poesía religiosa fue el *locus amoenus*, pero para trastocar el paisaje ideal que se presentaba en los poemas amorosos en un paisaje que seguía los sentimientos de los personajes bíblicos atribulados, concretamente en los momentos de la pasión de Cristo, lo que convierte la escena en un ambiente sombrío, triste y desesperanzador. El origen primigenio de estas descripciones es la narración evangélica del llanto de la naturaleza por la muerte de su creador;²¹ sin embargo, la estructura que Aldana les da es la contraparte de las descripciones del entorno pastoril donde se desarrollaba el llanto por la amada, y si en los poemas bucólicos

²¹Cf. los Evangelios de San Marcos, 15.33, 38; San Lucas, 23.44-45; y sobre todo, San Mateo, 27.45, 51-53, que es el que ofrece datos más precisos de estos acontecimientos, en Biblia, 1988: 79, 129 y 47, respectivamente.

renacentistas las fuentes, que antes servían de espejo a los amantes, luego parecían apartarse del enamorado solitario, en las “Octavas sobre el juicio final” de Aldana es todo el universo el que se desvía del curso natural por causa de un dolor extremo que sobrepasa por mucho la pérdida de la amada de la poesía petrarquista:

Los elementos [veo] estarse dando
 su calidad con dulce y tierno ruego:
 la tierra allá en el centro está temblando,
 el agua en llanto va confuso y ciego,
 el aire entre las cuevas suspirando,
 casi a sí mismo arder se muestra el fuego.
 ¡Oh Dios, oh gran Señor, qué desventura!
 ¿Pereces, o perece tu hechura?

(Aldana, 1990: 229)

Frente a la parvedad de los datos ofrecidos por los Evangelios, Aldana representa a través de los cuatro elementos de la materia el desgarrador caos que se provoca por la muerte de Dios hecho hombre, donde el esquema idealizado del petrarquismo es destruido por la avasalladora fuerza de sentimientos y hechos mucho más trascendentes que el amor cortesano. Aldana seguirá este camino hasta desembocar en la presentación gráfica del fin apocalíptico de la historia de la salvación, es decir, de la historia en sí, según el dogma cristiano:

¡Oh cuánto mármol veo de sepultura
 que con su peso a cuevas se endereza,
 cuánta en la tierra, oh Dios, cuánta abertura
 por do asomada está tanta cabeza!
 ¡Oh cuánta variedad de compostura!
 Quién a bullir, quién a encarnarse empieza,
 a quién le falta el ojo, a quién la oreja
 de la carne mortal podrida y vieja,
 [...]
 buscan las calaveras descarnadas

su carne, sin horror de la natura,
 los blancos huesos corren a juntarse
 para de nuevo manto cobijarse.

(“Octavas sobre el juicio final”, Aldana, 1990: 230-231)

Estos versos se relacionan con la poesía ascética, que utilizó los símbolos mortales para representar y sobre todo recordar la vanidad del mundo, y se emparentan con la poesía de ruinas —aquella que cantaba sobre los monumentos y edificios antiguos, ahora destruidos, para reflexionar acerca de la desolación ocasionada por el tiempo—, en este caso llevando a un grado extremo el simbolismo del derrumbe por tratarse de la desintegración del propio cuerpo humano.

Otra de las vertientes de la poesía religiosa de Aldana que también puede considerarse extrema por no corresponder a la actitud de respeto escrupuloso hacia lo divino que se mantenía en este tipo de creaciones, y que estaba implícita como modelo del deber ser, es la que relega el pudor que la enseñanza de la fe recomendaba en el diálogo que los fieles entablaban con Dios por medio de la oración. Aunque no encontramos en la obra recuperada de Aldana sino un solo ejemplo de este cauce que se enfrenta con la poesía religiosa de tipo edificante —que era la de uso más común junto a las loas a Dios, la Virgen María y los santos—, la “Canción a Cristo crucificado” es una muestra suficiente, por su fuerza contrastante con la poesía religiosa arquetípica de la época, de ese camino poco ortodoxo que siguió Aldana. En este poema el enfrentamiento del poeta con Cristo es conducido a través de los signos del Redentor, como son la cruz, la corona de espinas, su sacrificio en general, que producen un diálogo sincero y desesperado por parte de la voz poética, quien se atreve a probar la veracidad del ofrecimiento que hace Cristo de sí mismo por la salvación de los pecadores:

Si estáis desconsolado y afligido,
 afligido estó yo y desconsolado
 (y no por comparar males a males),
 pero poned los vuestros en olvido,
 y más os duela mi menor cuidado
 que los mayores vuestros y mortales,
 y pues sentir los tales
 no tuvo otro principio sino éste,
 aunque la vida mi remedio os cueste,
 pues vos os ofrecistes,
 veréis y veré yo lo que quisistes.

(Aldana, 1990: 286-287)

El alejamiento del paradigma en el que el penitente se postra ante Dios es inmediatamente percibido porque el tono del poema se aparta de las frases retóricas convencionales para adquirir la calidad de afrenta, en la que Cristo está comprometido a brindar ayuda pues va su palabra de por medio. Esta especie de *trampa* que el poeta utiliza para atraer la gracia que solicita se concreta con imágenes que puntualizan la crueldad de la situación en que se encuentra el Redentor, lo que podríamos llamar un callejón sin salida:

No me os podéis huir porque esos clavos
 que os cosen a ese palo me aseguran
 que me habéis de esperar, aunque me tarde;
 bien sabéis vos, Señor, que los esclavos
 en el servicio y el trabajo duran
 sin saber qué es mañana ni qué es tarde

(Aldana, 1990: 286)

En Aldana este tipo de poesía religiosa, que se muestra más cercana al sentimiento de los fieles —pues no se percibe como una fórmula retrabajada, sino como la expresión íntima, personal, del alma doliente—, llega a límites que, si bien potencian estas cualidades que

acabamos de mencionar, ofrecen una crudeza que hace presente la pasión, como una vivencia aquí y ahora, donde el poeta se convierte en el nuevo verdugo.²²

Aldana se inclinó en su poesía religiosa a la descripción de los lugares extraterrenos, no sobrenaturales, sino pertenecientes al cielo físico. Estas descripciones del orbe celeste están influidas por la ciencia astronómica, pero presentan también vívidas imágenes que son tomadas de las fábulas mitológicas —unión que ya había trabajado en su “Fábula de Faetonte”—. La ciencia le sirve a Aldana para dar un sentido racional a los símbolos cristianos, como son los números, tan importantes en la interpretación de los textos bíblicos. La búsqueda de nexos entre el conocimiento de la Antigüedad griega y latina y el mundo cristiano fue, como sabemos, una de las obsesiones de los humanistas, pues por una parte dotaban a la Antigüedad de legitimación al poseer los cimientos de la religión de Cristo, y por otra, el cristianismo obtenía raíces filosóficas fuera del ámbito hebreo. Así, el deseo que luego mostrará Aldana en su “Epístola a Arias Montano...” por el conocimiento científico tiene en su obra antecedentes que reflejan el sentido que los temas religiosos habían adquirido en la época renacentista, con la recuperación de las culturas antiguas:

Y como el sol de siete cielos tiene
el medio y corre por los doce sinos,
de quien a las estrellas les proviene
tener mil resplandores peregrinos,
así a ti, medio mío, darles conviene

²²Los versos que siguen a los ya citados de esa canción encierran una verdadera amenaza a la divinidad, que choca con la usual reverencia que Aldana muestra hacia los seres divinos:

No me torzáis el rostro, estadme atento,
que están esas espinas de mi parte
porque no os retiréis hacia el madero;
mirad que es peligroso el aposento
y que os penetrarán de parte a parte
si procuráis huir de lo que quiero

(Aldana, 1990: 287)

contra los siete espíritus malinos
 siete de nuestro amor sagrados dones,
 y luz por doce santos tus varones.

(Aldana, 1990: 331)

Aldana trabajó la temática religiosa de muy diversas maneras, incluso contrapuestas entre sí, las más de las veces siguiendo rutas ortodoxas, pero en ocasiones yéndose por caminos que revitalizaban este tipo de poesía, al proporcionar imágenes o tonos que se apartaban de la simple y acostumbrada alabanza a la divinidad.

Junto a la poesía religiosa, la bélica es uno de los pilares de la obra de Aldana, no por la cantidad de poemas que dedicó a este asunto, sino por el imaginario que los mismos contienen, el cual es una de las características que dan singularidad a su obra respecto de las de sus contemporáneos. Los poemas de Aldana que tratan sobre empresas guerreras, de modo semejante a lo que vimos con sus obras eróticas, religiosas y burlescas, no pertenecen todos a un único modelo, sino que ofrecen diferentes ángulos de perspectiva y varios subtemas que abarcan de manera amplia la vida en combate. Resulta obvio mencionar que, como Aldana inició su carrera militar a muy temprana edad —en 1553, cuando tenía dieciséis años (cf. Bernáldez, 2007: 11)—, la larga experiencia como soldado que acumulaba le permitió poder explayar en sus poemas, con precisión y especificidad, las circunstancias de la guerra, antes, durante y después del combate. Más importante es notar que las imágenes bélicas no sólo se encuentran en los poemas que Aldana dedica a la guerra en sí, sino en obras como la “Carta a Galanio...”, cuya temática es amorosa. De ahí podemos deducir la importancia que la vida militar tuvo para el poeta, al incluir, como símiles de los corazones apesadumbrados, las descripciones de momentos en el campo de batalla, comparaciones que tienen tal vitalidad que permiten en su lectura una desconexión

momentánea con el resto del poema, es decir, la temática amorosa, lo que no significa que estén fuera de lugar, sino que, partes de un todo, sus imágenes son al mismo tiempo independientes y crean otro ámbito dentro del texto global.²³

Una de las principales características de la poesía bélica de Aldana es la apología que hace del estado militar, como lo menciona Rodríguez-Moñino (cf. Aldana, 1946: 19). El poeta soldado, ufano de su entrega en la guerra, escribe a un amigo que anda “allá lascivamente / con flores de azahar, con agua clara, / los pulsos refrescando, ojos y frente” (Aldana, 1990: 289), cuya memoria está “llena de las blanduras de Cupido” (290), sobre las acciones llevadas a cabo en el campo de batalla, que terminan por definir su propio espíritu y lo premian de modo honorífico por su sacrificio:

yo de honroso sudor cubro mi cara,
 y de sangre enemiga el brazo tiño
 cuando con más furor muerte dispara.
 [...]
 yo voy acá y allá, puestos los ojos
 en muerte dar al que tener se gloria
 del ibero valor ricos despojos.
 [...]
 yo voy acá de furia combatido,
 de aspereza y desdén, lleno de gana
 que Ludovico al fin quede vencido.
 [...]
 yo reconozco el sitio y la trinchea
 deste profano a Dios, vil enemigo,
 sin que la muerte al ojo estorbo sea.

(“Pocos tercetos escritos a un amigo”, Aldana, 1990: 290)

El ansia por el enfrentamiento que se cuenta en estos versos es típica de la poesía bélica de Aldana y confirma su apreciación del combate como una misión de vida que se aparta de la

²³Cfr. Aldana, 1990: 364, vv. 150 y ss., donde se leen las conocidas descripciones de un centinela y de un caballo, que, como comentamos anteriormente, han sido publicadas por separado e incluso se les llegó a considerar poemas sueltos. Rodríguez-Moñino dice de ellas que son “poesía pura, cinematográfica”, más que descriptiva (en Aldana, 1946: 20).

brutalidad de la sangre por la sangre, pues el fin último es honroso —“duro trofeo de acero ensangrentado” (Aldana, 1990: 345)—y la conquista no es personal sino colectiva. Desde luego, el factor divino, donde la verdad de Dios pertenece a un bando únicamente, legitima el esfuerzo emprendido por el combatiente —“destos fríos / miembros corran a Dios sangrientos ríos” (424)—, lo que da pie a la queja contra los cortesanos que viven en un mundo a semejanza del *locus amoenus* que la poesía petrarquista instituyera como ideal, pero que se denuncia como falso y vicioso, pues no permite visualizar las necesidades trascendentes e impide el ejercicio de la virtud. E. L. Rivers afirma que “en la guerra, la vida es más vida y la muerte más muerte; es a la vez vil y gloriosa.” (en Aldana, 1990: 344, n.), por lo que el poeta puede sublimar su vida de soldado poniéndola como arquetipo de una existencia con sentido:

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

(Aldana, 1990: 345)

La guerra es entonces objeto de sacralización, defensa de la conservación o reinstauración del orden divino. Aldana recoge las ideas bíblicas sobre el combate entre el pueblo elegido y los enemigos de Dios para representar la situación de la España de Felipe II, y rememora el linaje que la guerra posee: ella es la que derribó “por la divina mano / los ángeles del cielo envanecidos” (Aldana, 1990: 401) y se ensalza a sí misma de forma que no quepa duda de su pertinencia —“soy tal que el mismo Dios, por honra y fama, / Señor de los ejércitos se llama” (401).

La unión tripartita de política, guerra y religión en la poesía de Aldana (cf. 401-402, vv. 113-120) es la causa que mueve la apología tanto de la guerra misma —cuya descripción (en Aldana, 1990: 422, vv. 713-720) puede equipararse a la ya citada del poeta en su vida militar— como de Felipe II en las “Octavas” que se le dirigen. El tópico *fortitudo-sapientia*, que une en un mismo ser, generalmente un gobernante, las características de Marte y Apolo, nace en la poesía bélica de Aldana a partir de la consideración ya dicha del estado militar como uno de los de más alto rango entre los trabajos que podrían profesarse. Este tópico es parte fundamental de la tradición muy arraigada a partir de la época de Felipe II de dirigir poemas al rey en turno exhortándolo a luchar por la religión y la patria. Para Rodríguez-Moñino, es el poema de Aldana el que ocupa “el más destacado puesto en la serie —¡tan larga!— de excitaciones poéticas a la movilidad expansiva del Imperio español” (en Aldana, 1946: 22). A su vez esta tradición poética tenía sus raíces en el deseo de unidad de la Europa cristiana, cada vez más fragmentada en lo político y en lo religioso.

La presencia del ámbito religioso en la poesía bélica de Aldana es permanente y encaminada a presentar al rey español como predestinado para ser el salvador tanto de su país como de la sociedad católica. Aldana crea versos con un notorio contenido político, que los convierte en estrategia real de guerra —“Anglia, digo, señor, venga a tus manos / para quietud y bien de los cristianos” (Aldana, 1990: 416)—, por lo que el tono de las “Octavas a Felipe II...” es el de un consejero de corte que señala puntualmente la decadencia actual del imperio (cf. Aldana, 1990: 405, vv. 217 y ss.), lo que fue elogiado en los “Tercetos de incierto autor al mismo capitán”, poema donde Aldana recibe la calidad de visionario:

Todo aquesto parece de corrida
 que lo mira y descubre con contento
 el alma de tus versos encendida

[...]

Y pues fuiste el primero (insigne Aldana)
 el cual vaticinaste la ruina
 (si no hay enmienda) de la gente hispana,
 torna a decir, torna a decir aña
 lo mismo al gran Felipe, por que halle
 remedio al mal que el Cielo nos destina.

(Aldana, 1946: 121 y 123)

Y es que, en realidad, por su contenido contemporáneo, como ya se apuntó de paso líneas arriba, Aldana no estaba solo en la expresión de estos temores políticos, sino que en prosa y en verso las ideas que hemos visto en sus “Octavas...” transitaban en muchos círculos sociales (cf. Aldana, 1990: 409, n. 329-368).

No menos importante para el aspecto literario del mismo poema es la creación de una imagen superlativa del rey español, que Aldana propone desde una lectura del papel de Felipe II muy cercana a la Contrarreforma:

¿con cuánta más razón el rey debería
 que por su rey a Dios hecho hombre alcanza,
 si lo llevase el temporal gobierno,
 forzar que le adorase el mismo infierno?

(Aldana, 1990: 421)

Podemos ver en estos versos cómo la imagen de la Iglesia militante que los contrarreformistas impulsaron es propuesta en el poema de manera muy semejante a como las pinturas la representarían: pasando por encima de los infieles, triturándolos. Aldana conjuga el realismo con el que “se denosta un presente histórico de decadencia de los

valores heroico-religiosos” (Martínez López, 1997: 36) con la arenga al rey desde la perspectiva sobrenatural que tiene del mismo —“sacude el cetro, empuña y tercia el asta, / que temblarán los cercos infernales” (Aldana, 1990: 425)—, lo que proyecta en su discurso una solución real (la estrategia que ofrece al monarca) para problemas reales, pero llevada a cabo gracias a un impulso extraterreno.²⁴

Los poemas de Aldana que tratan sobre la guerra nacieron ligados a los otros tipos de poesía que practicó, ya fuera enfrentándolos, como a la poesía amorosa, o sirviendo unos a otros de recurso, como con la misma poesía sobre amores. Asimismo, la religión y la guerra forjaron nexos que en dichos poemas son indisolubles, por ser parte de un proceso histórico que no puede entenderse sin la unión de esos elementos.

Dentro de la obra poética de Aldana, la parte más reconocida es sin duda aquella poesía que conjuga el ascetismo con la metafísica, pero, al no pertenecer este grupo de poemas en su totalidad ni a un tipo ni al otro de poesía, podemos definirlo con la denominación que le da Rodríguez-Moñino: “serie de composiciones en las que exalta el bien de la vida retirada del tráfago mundano” (en Aldana, 1946: 24), pues este conjunto de poemas trata, en efecto, de este tema, aunque algunos se asemejen más a la poesía ascética que hemos revisado en el capítulo anterior, y otros, en específico la “Epístola a Arias Montano...”, se vuelquen sobre la reflexión metafísica, sin dejar de lado los tópicos del ascetismo.

²⁴ Sobre las “Octavas a Felipe II...” es necesario tomar en cuenta el cambio de fecha de redacción propuesto por Martínez López (1997: 32-33), quien sugiere 1576 —y no 1577, año en el que siempre fueron datadas— como el de una primera redacción —lo que explicaría, por otra parte, el cambio que Lope de Vega hace en los versos que cita del poema en su elogio a Aldana (copiados al principio de este capítulo)—. Todo ello debido al manuscrito encontrado en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela. La importancia de la fecha radica en qué tan cercanas son las “Octavas...” a la “Epístola a Arias Montano...”, pues de su aparente cercanía en el tiempo ha nacido un cierto recelo crítico sobre la sinceridad de Aldana, al trabajar temas tan opuestos, y contradictorios, de manera inmediata (la “Epístola...” es fechada también en 1577). Sólo lo dejamos como apunte, ya que para nuestro estudio la sinceridad de Aldana no está puesta en juego —no lo está debido a la imposibilidad de descubrirla—, y más bien nos interesa la diversidad dentro de su creación poética.

De manera simultánea a su apología de la vida militar, Aldana dejó constancia del hartazgo que le producía el ambiente de los círculos de la realeza. En la “Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes” el poeta retoma el tópico del menosprecio de corte y describe su entorno como un espacio viciado, cuyos límites en forma de cerco tienen reminiscencias de los círculos del infierno medievales:

No quiero entrar en este abismo y centro
 oscuro de mentira, en esta inmensa
 de torpe vanidad circunferencia,
 que nunca acabaría.

(Aldana, 1990: 280)

Esta crítica a la vanidad del mundo presente en la poesía de Aldana hace hincapié en la descripción de los elementos característicos de los principales estilos de vida opuestos al estado contemplativo para desenmascarar la vacuidad de los mismos y su inmanente falsedad. El ideal defendido por Aldana es confrontado con la vida conducida por el deseo amoroso, que encontró en la poesía petrarquista su medio de difusión más popular en la época. La crítica se encamina al carácter voluble de los amantes —“contino en tu mudanza permaneces, / sólo en mudable ser firme te veo” (Aldana, 1990: 242)—, que es lo opuesto al sosiego que el alma contemplativa busca:

Breve y triste placer, largo tormento,
 vidriosa esperanza, incierta vida,
 encogido temor, tibio contento,
 dura prisión y libertad perdida
 tienes, amante, allá por fundamento,
 con ser tú de ti mismo a ti homicida,
 haciendo siempre en esta mar sin calma
 de tu propio dolor manjar al alma.

(“Sobre el bien de la vida retirada”, Aldana, 1990: 242)

Aldana propone entonces, al señalar al amante como responsable de su propia desgracia, la autocapacidad de remediarla. Esta solución hallada en sí mismo es una idea muy cercana a la Contrarreforma, que proclamaba la renovación de la Iglesia, y no su desintegración, para recuperar el estado de gracia primigenio, lo que en el caso de la poesía ascética de Aldana se aplica al alma.

Si la crítica de Aldana al estilo de vida de los amantes cortesanos ya se encontraba presente, como lo hemos señalado, en su “Carta a Galanio...”, la crítica que hace a la vida consagrada a la guerra es, en cambio, sorprendente por las apologías sobre ésta que recién revisamos. El énfasis con que el poeta marca su renuencia a entregar su destino a las empresas bélicas es signo de la oposición entre el recogimiento ascético y el ímpetu del soldado —que Aldana señalara como digno sólo de verdaderos hombres (cf. Aldana, 1990)—. El afán que los siguientes versos muestran por desmarcarse del oficio militar señala el juicio condenatorio que Aldana, contradiciendo sus loas plasmadas en otros poemas, realiza sobre la guerra, más cercano a la interpretación del cristianismo como una religión del amor y no una combatiente contra los enemigos de Dios, que hemos visto en las “Octavas a Felipe II...”:

No de Marte feroz, bravo, impaciente
 veré la confusión, la muerte y pena,
 ni veré que mi espada se ensangrienta
 de propria sangre o de la sangre ajena,
 ni en medio del verano más ardiente,
 cuando Aquilón su helado soplo enfrena,
 sin aliento, sin vida y sin sentido,
 verme he de sangre y de sudor teñido.

(Aldana, 1990: 246)

Aldana pasa de la exhortación indirecta al amante, un otro, a la negación para sí mismo de la vida militar, lo que es terciado con el consejo irónico al codicioso que busca allende el mar el crecimiento de sus posesiones:

abunde el oro, abunde la riqueza,
con juicio o sin él, justo o no justo,
y, a mayor posesión mayor codicia,
haz de tu incierta ley cierta injusticia.

(Aldana, 1990: 237)

El deseo desmedido y fuera de control es caracterizado en los navegantes, para quienes Aldana puntualiza la ironía a través de los imposibles —“busca a Neptuno el seno más profundo / porque también dé feudo a tu tesoro; / cuanto el planeta claro y rubicundo, / [...] mira, te admire” (Aldana, 1990: 237)—, con lo cual marca la diferencia entre los otros estados de vida y el del apartamiento, pues mientras aquéllos buscan abarcar una totalidad que no les corresponde (el imperio mundial, los tesoros del mundo) o se fijan una meta particular pero equivocada, por su insignificancia en la trascendencia (como en el caso de la conquista de la amada), el camino espiritual que Aldana propone es particular (se dirige hacia el interior de sí mismo) y significativo (busca alcanzar la sabiduría que sólo se encuentra en el acercamiento a Dios). El conocimiento de la falsedad de las empresas bélicas y de la búsqueda de poder y riqueza permite a Aldana la visión profética del final que merecerán quienes sigan esas sendas. Con un imaginario cercano a la poesía de ruinas, Aldana figura la destrucción de lo vano:

la Fama, cuyas alas jamás quedas
tuvo nuestra mortal caduca gloria,
rotas ya todas, roto el carro y ruedas,

roto el antiguo anal de su memoria;
 los bultos, las medallas, las monedas,
 las palmas y coronas de vitoria
 despedazadas, sin aliento y brazos
 ella, y lo della estar todo en pedazos.

(Aldana, 1990: 229)

Mas para el poeta, alejado de todos esos deseos infructuosos, el camino a seguir es una lucha constante contra el mundo y la carne, ayudado por la seguridad de la buena elección que ha realizado —“más de una vez, con alma exenta y leda, / burlar pienso del mundo y de su rueda.” (Aldana, 1990: 246)—, lo que se relaciona con el sentimiento de superioridad que analizamos en la poesía religiosa, donde la verdadera religión y sus gobernantes predestinados no pueden caer y sólo hace falta la voluntad de triunfo de su parte.

Y así como en las “Octavas a Felipe II...” Aldana ofreció una estrategia de guerra en la que explica los pasos a seguir en cada frente abierto, justificando cada decisión tomada, en su poesía ascética, y sobre todo en la “Epístola a Arias Montano...”, se presenta la guía espiritual para alcanzar el estado contemplativo que se anhela, mostrando los requisitos que el individuo deberá cubrir para ascender en la escala propuesta. El primero de ellos es la necesidad interna de desapegarse del mundo para habitar otro mundo pequeño, individual o compartido con unos cuantos, pero alejado de los vicios que las grandes sociedades toleran y fomentan. En la poesía ascética de Aldana el reconocimiento de los errores pasados sigue el modelo del mea culpa católico, donde, luego de realizar la confesión de los yerros —“Los huesos y la sangre que natura / me dio para vivir, no poca parte / dellos y della he dado a la locura” (Aldana, 1990: 438)—, se hace el compromiso de la enmienda —“Pienso torcer de la común carrera / que sigue el vulgo y caminar derecho / jornada de mi patria verdadera” (439)—, y para que este compromiso tenga efecto se deja

constancia de la penitencia a la que se someterá el declarante —“Y porque vano error más no me asombre, / en algún alto y solitario nido / pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre” (439)—. Sin embargo, esta penitencia sólo es aparente, pues el poeta conoce que la vida retirada es una “vitoria / de sí” donde “es premio el mismo Dios de lo servido” (430).

El siguiente paso, según la propuesta de Aldana, será habitar en el *locus* meditativo, que en la “Epístola a Arias Montano...” se diferencia de los descritos en los otros poetas ascéticos —como Fray Luis— porque se separa del *locus amoenus* petrarquista y se concentra en las regiones marítimas, que no sólo pudieron ser del gusto del poeta, sino que representan el perfecto lugar para llevar a cabo el apartamiento, por figurar con las peñas azotadas por las olas los embates que el alma sufre en su lucha por la virtud (cf. Lara Garrido, en Aldana, 1990: 457, n. 415-432).

Aldana describió en un poema a su hermano Cosme el ambiente oscuro de Flandes —“do en un cerco solar de un año entero, / menos tan sólo un mes, yo nunca he visto / la serena del sol cara sin nube” (Aldana, 1990: 281)—, que afectaba su estado de ánimo, pero que por lo visto también consideraba negativo para la reflexión sobre los intereses espirituales, pues no sólo era una cuestión climática, sino un ambiente de mentira que se correspondía con el paisaje. Por esta apreciación, en la “Carta a don Bernardino de Mendoza”, luego de destripar a “la mujer sofisticada” que es la Mentira, los hombres elegidos “buscan el bosque, / buscan el monte, páramo y desierto” (cfr. Aldana, 1990: 350, v. 90 y ss.). En la recreación del *locus* ideal para la vida retirada, las elecciones de Aldana son diversas. En ocasiones busca el *aurea mediocritas*:

No busco monte excelso y soberano,
de ventiscosa cumbre, en quien se halle
la triplicada nieve en el verano;

menos profundo, oscuro, húmido valle
 donde las aguas bajan despeñadas
 por entre desigual, torcida calle;

las partes medias son más aprobadas
 de la natura, siempre frutuosas,
 siempre de nuevas flores esmaltadas.

(Aldana, 1990: 454)

donde “Todo es tranquilidad de fértil mayo, / purísima del sol templada lumbre, / de hielo o de calor sin triste ensayo” (452). Y otras veces reconoce la ayuda espiritual que prestan las condiciones extremas a los apartados del mundo, cuya descripción es muy semejante a la de los ermitaños medievales, con fuerte tradición en la literatura europea, y concretamente en la española en la figura de Santa María Egipciaca. Aldana hace patente su confianza por este modo de vida ligado a la santidad:

Yo firmemente pienso, entiendo y creo,
 que el tal entre los ásperos peñascos,
 entre el rigor de las nevadas cumbres,
 entre los riscos, do jamás seguro
 va de caer el mismo pensamiento,
 y allá en la soledad yerma y remota,
 debe tener debajo aquel silencio,
 debajo aquel sayal desabrigado,
 favores del gran Dios cierto especiales,
 que se pueden sentir mas no decirse

(Aldana, 1990: 352)

La razón de esta diversidad de lugares ideales para la meditación es que se refiere cada uno de ellos a distintos grados de espiritualidad. Para los hombres que no pretenden el sacrificio ascético, sino alcanzar la sabiduría por el estudio, un lugar medio, gozoso, es más propicio para avanzar en su perfeccionamiento. En cambio, para los santos es necesario un viacrucis

que moldee su alma a imagen de Cristo. Por esta razón afirma Lara Garrido que “en el alejamiento de la *feritas* hacia las criaturas celestes [...] vida activa y contemplativa no representaban intereses contrapuestos y ni siquiera aparecen como grados o momentos sucesivos de perfección” (en Aldana, 1990: 80), pues se trata de casos distintos a los que cada alma en busca de Dios se adecua según sus intereses particulares, lo que deja ver que para Aldana no existía un único sendero hacia el encuentro con lo divino, aunque el apartamiento y la búsqueda del lugar ideal para el mismo sí concordaran en todos los casos.

Otra de las características que la poesía ascética de Aldana posee y que la diferencia de las demás obras del género es la persistente mención de la compañía amistosa en el retiro, es decir que su propuesta no es una vida solitaria, sino compartida con almas que tengan los mismos objetivos y gocen las mismas actividades —“Aquí me estoy en libertad, gozando, / con dos amigos y un conforme hermano” (Aldana, 1990: 238)—. Para Lara Garrido esta “necesidad del trato amistoso” proviene del modelo clásico horaciano (cfr. Aldana, 1990: 236, n.), lo que retoma Óscar Javier González Molina (2013) al señalar que “la confraternidad entre Galanio y Aldino recuerda la *amicitia* de las odas horacianas, donde los hombres comparten un alma” (65); lo cual es significativo de la importancia que esta unión amistosa tenía para Aldana, al trabajarla tanto en su poesía ascética como en su poesía amorosa, género al que pertenece la “Carta a Galanio...”. La amistad que Aldana enaltece es trascendente del mundo terrenal, convirtiéndose en una posibilidad en la vida después de la muerte:

¡Oh, si tras tanto mal, grave y contino,
roto su velo mísero y doliente,
el alma, con un vuelo diligente,
volviese a la región de donde vino!
iríame por el cielo, en compañía

del alma de algún caro y dulce amigo,
con quien hice común acá mi suerte

(Aldana, 1990: 391-392)

Como se lee en estos versos, el lazo amistoso necesita para producirse de una vida en común, que se da en el estado meditativo, donde el conocimiento se produce en conjunto.

La última característica de la poesía sobre la vida retirada de Aldana es la investigación científica, que la distingue de las obras de este tipo pues, además de ocuparse del apartamiento, también lo hace de la búsqueda de la verdad divina partiendo del conocimiento del universo, lo cual se alcanza por la gracia, pero requiere de un trabajo de estudio y reflexión:

Me estoy, libre y gozoso, investigando
la causa y la razón de Euro encendido,
por qué el alto Alacrán va desnudando
la tierra de su manto más florido,
por qué, si el Toro excelso está rumiando
hierba inmortal en su luciente nido,
nos enriquece acá nuestra llanura
de nueva y floreciente vestidura,
[...]
y en esta inquisición voy tan piadoso,
cuando humana razón no me contenta,
que, sin hacerme alguna resistencia,
reposo en la divina Providencia.

(Aldana, 1990: 242-243)

Aldana habla de su habitación física, el valle, y cuenta sobre los logros alcanzados por el estudio, en comparación implícita con los premios que la vida militar proporciona —“los soberbios trofeos de que está llena, / por do a la eternidad pienso subirme, / las Musas son, y las que no han podido / escurecer las aguas del olvido” (Aldana, 1990: 239)—. Recupera

de esta forma uno de los postulados humanistas, que veía en la sabiduría alcanzada la corona de una vida dedicada a la lectura y la escritura.

La poesía ascética de Aldana, que llega a la metafísica al proponer la unión con la Verdad suprema como fin último del hombre, presenta la meta del recorrido hecho por el alma en su búsqueda de ascender hacia Dios como un estado de imperturbabilidad y control de la voluntad absolutos:

Qué sea fortuna adversa o hado ignoro,
o con qué dientes hiera la pobreza,
como a cualquier metal contemplo el oro,
sin que me altere o mueva su riqueza

(Aldana, 1990: 241)

lo que mi alma ordena el cuerpo quiere;
con Dios, soy freno y luz yo de mí mismo,
vive en mí lo mejor, lo peor muere,
y sin civil pasión de hábito regio,
gozo un celeste y dulce privilegio.

(239)

Este estado del alma se consigue, según Aldana, por la acción de Dios pero también por la voluntad, primero, de separarse del mundo, y luego, de acceder a un conocimiento elevado de la creación, por lo cual, aunque Cernuda señala que “según Aldana la acción exterior es inútil o perjudicial para nuestro verdadero existir, porque la realidad que él persigue sólo en el apartamiento del mundo se halla, y es fruto de pasividad” (Cernuda, 1975: 769), consideramos que los mismos poemas de Aldana nos señalan que esa pasividad es sólo aparente, pues las fuerzas anímicas del hombre deben concentrarse en ciertos objetivos intelectuales y espirituales para que la gracia actúe.

Como menciona Rodríguez-Moñino (en Aldana, 1946), Aldana poseía una “vocación ascética robusta, que le lleva a aborrecer todo lo artificioso, buscando en la contemplación de la Naturaleza, espontánea y sencilla, una teofanía y un canto, mudo pero patente, a la maravilla de la creación” (19). Las divergencias que muestra este tipo de poesía en Aldana se deben principalmente al reconocimiento de que el estado meditativo no es lineal, sino que, por tratarse de cuestiones espirituales que se apartan de la costumbre y en ocasiones de lo natural, como en el caso del ascetismo extremo, los descensos y subidas del espíritu son constantes. Esta aceptación de la dificultad de la vida retirada es el motivo principal por el que la “Epístola a Arias Montano...” es un plan y no el relato de un hecho consumado.

Después del recorrido que hemos realizado por la creación poética de Francisco de Aldana, podemos deducir y comprobar sus relaciones con las ideas y las prácticas poéticas que recibió, la importancia de éstas y aquéllas en su ejercicio creativo y las características que le son propias y lo distinguen o separan de las obras de sus contemporáneos, todo lo cual abordaremos en las conclusiones generales de este estudio literario.

CONCLUSIONES

La poesía de Francisco de Aldana ofrece múltiples registros poéticos que permiten abundar en sus relaciones con distintos tipos de poesía practicados durante el siglo XVI en España. Gracias a esta diversidad, la obra de Aldana podría haberse constituido como referente del universo poético de su época, por tocar, aunque a veces sólo sea de forma muy parcial, muchos de los cauces que la poesía del primer siglo áureo abarcó. Sin embargo, no fue así, y Aldana terminó siendo un poeta marginal, distinguiéndose sólo por su poesía tendiente a lo metafísico y, con menor importancia, por su labor en la temática bélica. Pero en otros de sus ejercicios poéticos también es trascendente porque se diferencian de la tradición en que se fundan, ya sea al separarse de la misma, al superarla o porque instaura en ella una particularidad.

De su poesía en métrica castellana, es decir, en versos octosílabos, únicamente podemos señalar que, al igual que los demás poetas del Renacimiento que usaron estas formas, sus creaciones muestran las nuevas características que la poesía italianizante había traído al panorama literario de la época, ahora en ayuntamiento con la tradición cancioneril, renovándola. Las pocas muestras que se conservan de su poesía a la manera del cancionero son ejemplo de esa recepción de los nuevos elementos, pero no muestran diferencias con respecto a otros poetas que en las distintas generaciones renacentistas también hicieron uso de esta conjugación.

No sabemos qué papel pudo haber jugado la poesía de cancionero en la obra total de Aldana a causa de la pérdida de muchos de sus manuscritos, pero podemos intuir que este

modo de poesía no formó parte del grueso de su creación por dos circunstancias: la primera es que, al vivir Aldana en Italia gran parte de su juventud, recibió de primera mano la influencia de la poesía en lengua toscana, a diferencia de muchos poetas españoles contemporáneos suyos que tuvieron que esperar a que las ideas sobre la poesía y las nuevas formas llegaran a la península ibérica. Si bien, por el intenso intercambio cultural que existía entre los reinos italianos y España, la transmisión de influencias no era extraña ni intermitente, sino ininterrumpida, sin duda la inmersión plena en los círculos poéticos italianos que Aldana vivió se constituyó en una condición determinante para que el principal soporte de su poesía fueran las maneras italianas más adelantadas de concebirla y expresarla. Si para otros poetas alejados del ámbito netamente italiano la poesía cancioneril se convirtió en una forma caduca que no tenía mucho que ofrecer ante las nuevas tendencias, más debió ser así para los poetas que tuvieron la oportunidad de ver la evolución que en los ámbitos intelectuales y cortesanos de la península italiana estaba sufriendo la poética petrarquista adoptada por Garcilaso y sus seguidores en España. Es decir que, por su penetración en el ambiente de los reinos italianos, estos poetas, además de aprender el itálico modo, presenciaban los cambios evolutivos del mismo, lo que los colocaba a la vanguardia de sus coetáneos españoles.

La segunda circunstancia que nos permite entender el lugar que la poesía cancioneril ocupó en la obra de Aldana es precisamente la cantidad de poemas en esa métrica que hemos recibido de este poeta. En verdad son muy pocos los versos de este estilo que encontramos en la recopilación hecha por Cosme de Aldana de las obras de su hermano, la que ha servido a todos los estudiosos hasta la fecha como fuente primaria y referencia. Ya sea porque realmente Aldana no escribió muchas obras en metros castellanos o porque despreciaba las que hubiera hecho y por lo tanto las desechara —tal como hizo, según

cuenta su hermano, con otras escritas en endecasílabos—, lo deducible es que para Aldana la poesía cancioneril no tuvo la misma importancia que la plasmada en las formas heredadas de Petrarca y otros poetas en toscano.

De su poesía italianista el grupo de poemas que podemos situar en el inicio de su trayectoria literaria es el constituido en torno a la temática amorosa, aunque no todos los poemas de Aldana que tratan de amores parecen ser de su etapa inicial. Independientemente de su ubicación cronológica, lo significativo de la mayoría de estos poemas es que, de una u otra forma, se apartan de las líneas tradicionales garcilasianas —que eran las que se habían mantenido en boga desde el segundo cuarto del siglo XVI—, para utilizar recursos ausentes del petrarquismo clásico, que podemos definir a grandes rasgos como aquel que versaba sobre el amor no correspondido, ya fuera por el desdén de la amada o la muerte de ésta. En Aldana, por el contrario, encontramos poemas amorosos donde los sentimientos de aprecio y de deseo son recíprocos entre los amantes y, como resultado de este amor correspondido, la unión física y espiritual se consuma. Esta renovación de la poesía amorosa tuvo en Aldana a uno de sus primeros impulsores, al romper con el tópico de la amada ausente.

En otros poemas de esa misma temática Aldana siguió la vertiente garcilasiana, primero en sus imitaciones directas del poeta del Tajo, como en la glosa que hiciera de uno de sus sonetos, y luego en poemas donde la amada es esquiva y traidora, como en la “Carta a Galanio...”. Sin embargo, en este poema podemos comprobar que la ausencia que se lamenta no es en nada semejante a los casos que encontramos referidos en las obras petrarquistas. En el texto de Aldana hay una denigración progresiva de la mujer que coloca el poema en el extremo opuesto a la idealización de la amada que se había mantenido desde la recuperación y transformación que Petrarca hiciera del imaginario de la poesía provenzal. De ahí que Aldana, incluso cuando parece acercarse a la tendencia triunfante en

la poesía amorosa del Renacimiento en sus poemas de madurez, sólo lo hace para revertir su sentido típico, al adherirse a una vertiente de apariencia mucho más realista en el tratamiento de los asuntos de amor. Y en el contexto poético español, bien podemos señalar a Aldana como precursor de este rompimiento con la línea tópica que parte desde Garcilaso.

Mención aparte merece la “Fábula de Faetonte”, que es presentada como un poema amoroso, pero a medida que avanza la lectura se percibe que el centro sobre el que giran los versos es la recreación de la fábula mitológica, sin que la temática amorosa tenga incidencia en gran parte del poema. El marco en que se inserta la historia de Faetón es en efecto la comparación del amante desdichado, tópico petrarquista, con el personaje mítico, pero aún dando por hecho, como la lógica del texto hace suponer, que el final del poema —que no nos ha llegado en la recuperación de las obras de Aldana y que por tanto se imagina con base en conjeturas— cierra este marco en que Faetón sirve como símbolo de la caída del amante en sus pretensiones hacia la amada, no podemos dejar de lado que el curso narrativo del poema se desapega de la presentación del texto como obra petrarquista para convertirse en una recreación del mito sin que medie en su sentido el sesgo con que el poeta lo introduce. En este caso, la mitología no sirve de accesorio, sino que se convierte en medio y fin de la recuperación que el poeta ofrece. En cambio, el sentido amoroso, aunque no se elimina, termina cumpliendo la función de pretexto para la elección del tema.

Aldana usó otras veces esta ambigüedad en el sentido último de sus versos, al presentar comparaciones que, por su fuerza imaginativa y su riqueza retórica, se apartan del discurso que las contiene y se perciben como obras independientes con una significación en sí mismas (poemas dentro del poema), como los símiles del caballo y el centinela o las diferentes digresiones que el remitente hace en la “Carta a Galanio...” para reflexionar

sobre diversas posturas filosóficas. Esta práctica lo separa del ideal renacentista que buscaba la unidad armónica de los diversos componentes de una obra, pero en cambio le da a sus poemas que presentan esta característica la viveza propia de un discurrir inestable, alejado de la monotonía en que muchos garcilasistas cayeron al seguir sin variantes un modelo que iba agotándose con cada nuevo soneto falto de audacia.

En cuanto al erotismo presente en la obra de Aldana, aunque no se encuentre en un gran número de poemas, considerando la relación de los versos eróticos con el conjunto de la obra reunida, no puede ser visto como un elemento incidental, pues en su tratamiento Aldana ofrece una perspectiva novedosa del universo carnal-espiritual que el mismo erotismo representa. Como hemos mencionado, la poesía amorosa de Aldana termina por alejarse del petrarquismo garcilasiano para llevar la relación de los amantes a su consumación física y espiritual. En este nuevo tratamiento del tema, Aldana hace uso de un discurso directo, que elimina la voz narradora para que los amantes adquieran mayor protagonismo. Tanto el hombre como la mujer expresan por sí mismos sus sentimientos y deseos, con lo que se logra transmitir la unión metafísica del acto sexual pleno.

El erotismo de Aldana tiende a una descripción no metafórica, donde el contacto carnal se hace presente y se une a la reflexión sobre el contacto anímico. Por tal motivo encontramos referencias tan explícitas como la de *los labios de chupar cansados*, e incluso en encuentros sexuales metaforizados desde su origen mítico, como el de Dánae con Zeus convertido en lluvia de oro, la recreación de Aldana se concentra en el énfasis sobre la piel de la mujer y el gozo por la penetración del dios, lo que relega la metáfora a un segundo plano. La poesía erótica de Aldana tiende hacia la consumación del encuentro y muchas veces es seguida de la reflexión sobre el acontecimiento sexual o sensual previamente expuesto.

Sobre las pocas muestras de poesía burlesca que de Aldana se conservan se puede señalar que éstas no marcan una diferencia con las características al uso del género en el Renacimiento. De hecho, algunos poemas como el “Diálogo entre cabeza y pie” y la carta para los desposorios de su hermano siguen una tendencia arcaizante que los asemeja a los poemas humorísticos del siglo XV. La carta en prosa recientemente encontrada en Santiago de Compostela, donde Aldana hace burla de la reina inglesa Isabel I y de su corte se construye con un tipo de humor más refinado que el que Aldana muestra en sus poemas, centrándose en la crítica al físico y a las costumbres de los cortesanos ingleses. Esto nos hace sospechar que entre las obras poéticas burlescas que Cosme de Aldana enumera como perdidas bien pudieron hallarse ejemplos en verso de este modo humorístico más irónico y no tan burdo como el que encontramos en los poemas conservados, pero esto no pasa de ser una suposición improbable.

En cambio, gracias a la cantidad de poemas religiosos que nos han llegado de Aldana, podemos obtener conclusiones más certeras sobre el ejercicio que realizara de este tipo de poesía. Aldana, de modo más enfático a como lo hiciera en la poesía amorosa, combinó una obra religiosa tradicional —basada en la alabanza construida por medio de una estética sublimadora— con una línea heterodoxa más cercana a poetas como Baltasar del Alcázar, en la cual la experiencia religiosa individual del contacto con Dios se convierte en el centro del discurso poético y, al tiempo que deja de lado los convencionalismos del diálogo cristiano típico, se ofrece como una vía personal y libre de expresión de los sentimientos del alma respecto a la divinidad.

Aldana ofrece muestras de escrupulosidad en su tratamiento de temas dogmáticos, como en el “Parto de la Virgen”, donde la relación entre las personas de la Santísima Trinidad se presenta de manera ambigua, subrayando la imposibilidad de saber a ciencia

cierta cómo se da la misma; pero la introducción de elementos que el contexto poético humanista ofrecía, como el uso de personajes mitológicos paganos dentro del universo católico, hace que este tipo de poesía se renueve, ya que dichos seres no son únicamente traídos como remembranzas o comparaciones, sino que interactúan con los personajes cristianos, y aunque su presencia es secundaria, ésta refuerza la narración en dos sentidos: por una parte, la tradición griega y latina da prestigio a los acontecimientos de la historia cristiana, pues por la importancia que en el Renacimiento adquirieron las culturas mediterráneas de la Antigüedad clásica, su presencia en los relatos cristianos del siglo XVI acrecienta la importancia de la religión que se les sobrepone. Y por otro lado, la mitología grecolatina amplió el imaginario cultural y por ende artístico de la época, y permitió que la estética inherente a la tradición de los mitos se reflejara en las recreaciones de los poetas renacentistas, lo que en el caso de Aldana fue aprovechado para crear imágenes y prosopopeyas que dan un giro a poemas narrativos cuya temática había sido ya muy trabajada. El caso del “Parto de la Virgen”, con el despertar de Neptuno y la vuelta en u que Apolo da a su carro para seguir al arcángel, es paradigmático del fortalecimiento estético que la mitología de la Antigüedad dio al arte religioso renacentista.

La poesía religiosa de Aldana que sigue un sendero no tradicional y esquivando las limitaciones impuestas por el pudor cristiano pertenece a la tendencia que a partir de la segunda mitad del siglo XVI fue tomando fuerza en la literatura española. El rechazo al diálogo estereotipado que venía dándose hasta entonces —y que de hecho continuó utilizándose y es la raíz de la tradición de poesía religiosa convencional de los siglos posteriores— está emparentado a la reflexión filosófica sobre el papel de la individualidad en la relación con Dios, asunto principal en la Reforma protestante y en la actitud de los místicos católicos, que se aproximaban por su cuenta y riesgo a vías de encuentro con Dios

de cuyas consecuencias eran por entero responsables, por no pertenecer a la ortodoxia reguladora de los nexos creyente-Ser Supremo.

Desde luego que Aldana no practicó ni pretendió hacer una poesía mística, a la manera de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, pues su postura de libertad en la conversación con Jesucristo no pertenece, como los caminos seguidos por estos santos, a un grupo cerrado de elegidos, sino que se ofrece como una ruta practicable por una generalidad de fieles. Dicha búsqueda de libertad para el encuentro del hombre común —en el sentido de no elegido, al contrario de los místicos— con Dios es lo que convierte a esta poesía en revolucionaria por su enfrentamiento a las normas establecidas. Desde el punto de vista artístico, los logros que alcanza Aldana en su reelaboración de los tópicos de la Pasión de Cristo son relevantes, pues crea imágenes en las que los instrumentos de la tortura en el Calvario son reutilizados psicológicamente para amedrentar al mismo Redentor. Si bien Aldana no fue el primero en optar por la vertiente que renovaba la tradición religiosa, sus poemas impulsaron la consolidación de este tipo de poesía.

Ligada a sus textos sobre la religión, la poesía de empresas guerreras realizada por Aldana ha sido una de las tres líneas, junto a la amorosa y la metafísica, que la crítica ha señalado como trascendental por sus aportaciones a la tradición poética a la que pertenece. La unión de la religión y la temática bélica fue una constante en la época renacentista, y cobró relevancia en España debido al rol que jugaba en la Europa trastornada por la emergencia de la Reforma protestante el imperio español, visto como esperanza de la restauración de la unidad católica perdida. Aldana, por su papel de poeta soldado, participó de la corriente poética que, a través de los versos, arengaba al ejército español, y en específico a su rey, Felipe II, para que tomara acción ante el horizonte catastrófico que se vislumbraba. Aunque las “Octavas a Felipe II...”, el poema bélico más famoso de los que

escribiera Aldana, es parte de una larga tradición que se extiende antes y después de dicha obra, la presentación pormenorizada que Aldana hace de cada problema que enfrenta la España de la segunda mitad del siglo XVI lo convierte, más allá de su forma literaria, en una estrategia de guerra en verso que se estructura conforme a la situación geográfica que ocupan las amenazas que se ciernen sobre el reino ibérico.

A esta característica, que dota de realismo al poema al tiempo que ayuda al desarrollo narrativo de la situación de peligro, parece contraponerse la alegorización de todo el marco en que la estrategia de combate se presenta, pero en realidad los personajes de la Guerra y la Iglesia, que acuden al rey para prevenirlo y alentarle —y en ocasiones para reprocharle su inacción ante lo inminente del ataque extranjero—, cumplen la función de nivelar las partes del diálogo —que de hecho se ofrece como monólogo, aunque implícitamente se espere una respuesta del monarca—, y con esa nivelación entre los dialogantes se evita una lectura políticamente incorrecta de la situación planteada, pues aquéllos tienen categorías elevadas de similar grado. Aldana opta en estas octavas por una teatralización de la entrada y salida de los personajes alegóricos, elemento que no encontramos en sus otros poemas y que refuerza la urgencia que el tono del poema entero denota.

Una característica sobresaliente de la poesía bélica de Aldana es la exaltación que se hace de la muerte y el derramamiento de sangre en muchos de sus poemas. Además del realismo que se obtiene con este recurso, común a la poesía épica del momento y a la anterior al Renacimiento, no hay que olvidar que uno de los sentidos principales de estas obras, muchas veces el primero en importancia, era el político, que buscaba dar legitimación a las causas tratadas. Aldana, por el lugar social que ocupaba en la corte y el ejército de Felipe II, no fue ajeno a esta condicionante extraliteraria, por lo cual hay que

tomar en cuenta esos motivos al momento de hacer la lectura de los poemas bélicos que escribiera.

Aldana, al igual que Garcilaso y otros autores, incluyó en su poesía una crítica al mundo militar, lo que contradice las loas que realiza del mismo. No puede verse en esta contradicción un cambio de postura ante el problema ético de la guerra, pues los poemas que la critican no son posteriores a todos los que la alaban. Es decir que en la línea cronológica de las obras de Aldana aquéllos se ubican en medio de textos que hablan del honor de la vida del soldado. Este choque de visiones, más que señalar una insinceridad del autor al referir sus sentimientos sobre el tema, señalan la diversidad de perspectivas que en el Renacimiento había respecto al asunto bélico, y cómo la práctica reflexiva de Aldana en su poesía moral influyó en la percepción que tenía de sí mismo como hombre de guerra. Los cambios en apariencia irreconciliables de su postura pertenecen a distintas reflexiones, que unas veces se dirigen a la necesidad de la lucha por los ideales que se defienden y otras a la justicia fluctuante de los acontecimientos que se viven, donde no siempre prevalece la búsqueda del ideal, sino intereses un tanto más mezquinos, que conducen al poeta a ejercer una crítica sobre los resultados del combate y sobre el proceso que los produjo.

Esta misma ambivalencia la encontramos en la poesía moral de Aldana, donde diferentes niveles de espiritualidad son evaluados sin que se imponga uno de ellos como el más adecuado para todos los hombres. En efecto, en la poesía en que Aldana trata de las vías de perfeccionamiento del alma no existe una afirmación ni una negación totales de un estilo de vida meditativo, sino que las opciones que se presentan van dirigidas a grupos específicos o a personalidades bien definidas. No encontramos en Aldana constantes tan generales como en Fray Luis de León, quien presenta un estereotipo de la vida retirada muy particularizado, con elementos que se repiten a lo largo de sus poemas sobre el tema.

Aldana, en cambio, describe varios lugares de recogimiento como ideales, según sea el nivel espiritual que se busque alcanzar. Aunque el yo poético privilegia ciertas características, no desecha como inválidas otras, de ahí que podamos deducir que Aldana no ve la vida espiritual como una línea de estadios ascendentes, sino como un grupo de niveles que tienen un objetivo común, alcanzar la unión con Dios, aunque algunos tengan que conducirse por medio del sacrificio y otros lo hagan a través de la búsqueda de conocimiento.

Este último caso, que es el que tanto Aldana como su yo poético consideraron propicio para alcanzar su perfección espiritual, estaba inspirado en el ideal humanista del ser humano integral, es decir, universal, abarcador de las distintas facetas que, según la convención renacentista, un hombre sabio debía conocer y poseer. Una de las principales características de este tipo espiritual era la compañía amistosa que debía tener para lograr sus objetivos, pues el intercambio intelectual y la afinidad de intereses alentaban el conocimiento del universo. La tradición que está detrás de esta característica es la que parte de Horacio para asentarse en la poesía italiana del Renacimiento. En la concepción del *locus* meditativo preferido por el yo poético de Aldana hay, en cambio, elementos que no se encuentran en los otros poetas que, como Fray Luis, trataron el tema de la vida retirada. Si bien el entorno marítimo representaba la imperturbabilidad del alma ante los embates del mundo, Aldana da un nuevo sesgo a las imágenes de la vida marítima que introduce en la “Epístola a Arias Montano...”. Estos elementos del mar le sirven también al poeta para referir el proceso de investigación del universo y el encuentro de las verdades de la creación, que en su poesía metafísica es el fin último que el alma busca.

La característica de la poesía moral de Aldana que la lleva a acercarse a la metafísica es precisamente esa búsqueda que parte del examen interior pero también de la

indagación del mundo sensible, que es el acceso, el libro, que descifra el plan divino y la razón de ser del universo. Una muestra de esta ascensión a lo metafísico gracias a la observación del mundo físico son los versos de la “Carta a don Bernardino de Mendoza” en que Aldana expresa su deseo de volar espiritualmente en compañía de quien fuera su compañero en la investigación terrena, lo cual significa que ésta es el medio de preparación para la libertad espiritual. Aldana se aparta así de una postura inactiva para favorecer una contemplación diligente, que no sólo se postra ante las maravillas del universo, sino que escudriña en ellas la lección que contienen.

Aldana creó una poesía reflexiva que fue del ascetismo a la evaluación moral de las conductas, proponiendo en ambos casos como resultado necesario del camino emprendido un desapego de lo superficial para adentrarse en lo trascendente. La diferencia con otros poetas que también postularon esta separación es que para Aldana lo material no es siempre superfluo, sino un recurso para elevar el alma a través de su estudio.

Como hemos comprobado, la poesía de Aldana marcó distancia de algunas de las tradiciones en boga durante el siglo XVI español. Sin embargo, esa distancia se percibe en matices que Aldana fue dando a las características comunes a las obras de los poetas contemporáneos, escritas en los mismos géneros y sobre las mismas temáticas. Aldana no fue propiamente un revolucionario de las formas poéticas, pues no transformó de manera radical la herencia que recibió de la poesía italianista, aunque en sus poemas podamos reconocer elementos que apuntan ya a los cambios que a finales del primer Siglo de Oro modificarían la poesía española —como la presencia activa de la amada y las tonalidades oscuras en muchos de sus poemas.

Una de las prácticas renacentistas tradicionales que inevitablemente Aldana siguió fue, desde luego, la de la imitación de los clásicos. Aldana se decantó por la imitación

compuesta —consolidada como la tendencia general en la poesía renacentista española— en los poemas más ambiciosos de su corpus, como serían la “Fábula de Faetonte” y el “Parto de la Virgen”. El primero, por ejemplo, es una imitación de la “Favola di Faetonte” de Luigi Alamanni, pero en él encontramos fragmentos que se separan de esa fuente para seguir a Ovidio de forma más cercana a como lo hiciera el poeta toscano. Y, más allá, podemos comprobar también que Aldana hace una recreación libre al aportar elementos que no se encuentran en sus fuentes, lo que nos habla de un deseo de emulación, que evita la simple práctica imitativa para buscar la superación de sus modelos.

Aldana construyó su propio canon a través de esta imitación-emulación que las tendencias de la época le imponían. Y de la misma manera en que optó por la imitación ecléctica, eligió sus modelos tanto de los clásicos antiguos como de los clásicos modernos, combinando en sus obras las aportaciones de unos y otros. De los modernos, claro está, también prefirió seguir tanto a extranjeros como a nacionales. De manera muy general, podemos estructurar el canon de Aldana de la siguiente forma: entre los antiguos, Ovidio y Horacio constituirían sus fuentes principales, junto con los imprescindibles textos bíblicos; de los modernos extranjeros, como es de suponerse, todos ellos provenían de la península italiana, y serían —además de Petrarca— Varchi, Alamanni y Sannazaro los que dejaran una huella más profunda en su poesía; de los nacionales contemporáneos, luego de Garcilaso y Boscán, podemos mencionar a Diego Hurtado de Mendoza y muy probablemente a Fray Luis y Alcázar, según lo muestran las afinidades entre sus poesías de corte filosófico.

Aldana no participó, en cambio, de la corriente de autorreconocimiento como creadores que los poetas del siglo XVI fomentaron, pues por sus convicciones y dudas espirituales ejerció sobre su obra una autocrítica reprobadora que lo condujo finalmente a

una valoración negativa de la mayor parte de sus escritos, siendo únicamente apreciados por él aquellos que trataban de los asuntos más trascendentes según su juicio.

Por nuestra parte, consideramos que la poesía de Aldana debe ser valorada por todos los aciertos y hallazgos que realizara y que hemos señalado, pero de igual manera por otros logros que se encuentran presentes a lo largo de sus versos y que, por su recurrencia, también caracterizan su estilo. Muchos de los logros estéticos que podemos descubrir en su poesía no corresponden a un género en específico, sino que constituyen constantes que identifican sus versos. El más sobresaliente quizás sea la creación de imágenes en movimiento cuyas contundencia y apariencia de naturalidad capturan la belleza del instante narrado. Ejemplos de estas imágenes van desde los movimientos extensos del juego de lucha de Faetón con sus amigos en la “Fábula...” o el sobresalto del caballo en el campamento atacado de noche en la “Carta a Galanio...” hasta gestos muchos más cortos, concentrados en el rostro de los personajes, como la angustia de Faetón en su caída o el despertar de Neptuno en el “Parto de la Virgen”.

Por todo lo mencionado, se hace patente que, a causa de la riqueza temática y retórica de su obra, es necesario que Aldana reciba mayor atención de la crítica para que su estudio permita un reconocimiento más certero de la consolidación de la poesía italianista y de los inicios del cambio que en las últimas décadas del primer siglo áureo, el XVI, sufriera la poesía en lengua española, cambio del que Francisco de Aldana fue un impulsor en muchos sentidos, por su tratamiento de los tópicos heredados para ofrecer a través de ellos, al renovarlos, una nueva manera de expresión poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio (2003). *Los 1,001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios) (3ª. edición).
- Alatorre, Antonio (ed.) (2001). *Fiori di sonetti. Flores de sonetos*. México: Aldus-Paréntesis-El Colegio Nacional.
- Alcázar, Baltasar del (1910). *Poesías*. Madrid: Real Academia Española (Biblioteca Selecta de Autores Clásicos Españoles).
- Aldana, Francisco de (1946). *Epistolario poético completo*. Noticia preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid: Diputación Provincial de Badajoz.
- Aldana, Francisco de (1990). *Poesías castellanas completas*. Ed. de José Lara Garrido. México: Red Editorial Iberoamericana (Letras Hispánicas, 223).
- Alighieri, Dante (2006). *Divina comedia*. Ed. de Giorgio Petrocchi. Trad. y notas de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra (Letras Universales, 100).
- Angenot, Marc, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, (2002). *Teoría literaria*. Trad. de Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI Editores (2ª. Edición) (Lingüística y Teoría Literaria).
- Antología de la poesía en lengua española (siglos XVI y XVII)* (1971). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Introd., trad. y notas de Juan David García Bacca. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (2ª. edición) (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Bernáldez Bernáldez, Manuel Pedro (2007). “Desde las aguas del olvido: un rastro de la familia Aldana en Alcántara”, *Alcántara*, 7 (2007), 9-24.
- Biblia* (1988). Trad. de Sociedades Bíblicas Unidas. México: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Blázquez Mateos, Eduardo (2004). *Viajes al paraíso: la representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca-I. C. E.
- Boscán, Juan (1999). “A la duquesa de Soma”, en *Obra completa*, 115-120. Madrid: Cátedra.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de, y Abraham Madroñal (2010). “Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su bibliografía”, *Revista de Filología Española*, XC, 1 (Madrid, enero-junio de 2010), 9-45.
- Calonge García, Genoveva (1992). “El Teatro de los dioses de la gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 3, 159-170, (Madrid: Complutense).
- Castiglione, Baltasar de (1997). *El cortesano*. Trad. de Juan Boscán, presentación y notas de Sergio Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nuestros Clásicos, 78).
- Cernuda, Luis (1975). *Prosa completa*. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant (2007). *Diccionario de símbolos*. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.

- Cossío, José María de (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cruz, san Juan de la (1995). *Poesías completas*. Estudio preliminar de Luis Miguel Martín Santos. Madrid: M. E. Editores (Clásicos de Siempre, 47).
- Cruz, san Juan de la, y santa Teresa de Jesús (1999). *Poemas del amor divino*. Selección de Rafael Ramos. Madrid: Grijalbo Mondadori (Mitos Poesía, 34).
- Curtius, Ernst Robert (2004). *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios).
- Diccionario de la Lengua Española (2001), tomos I y II. Madrid: Real Academia Española (22ª. ed.).
- Dolezel, Lubomír (1997). *Historia breve de la poética*. Trad. de Luis Alburquerque. Madrid: Síntesis (Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 12).
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov (2003). Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Trad. de Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI Editores (22ª. ed.).
- Emerich, Coreth (1972). *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*. Barcelona: Herder (Biblioteca Herder, sección de Sagrada Escritura, 127).
- Fernández de Andrada, Andrés (2006). *Epístola moral a Fabio y otros escritos*. Ed., prólogo y notas de Dámaso Alonso, estudio preliminar de Juan F. Alcina y Francisco Rico. Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Gallego Morell, Antonio (1961). *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Anejos de Revista de Literatura, 18).
- García Galiano, Ángel (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Publicaciones de la Universidad de Deusto-Reichenberger (Problemata Literaria, 10).
- García Galiano, Ángel (1992). “Poética implícita en Juan Boscán”, *Actas*, XI (Madrid: Instituto Cervantes, 1992), 163-170.
- González Martínez, Óscar Javier (2013). “El discurso amoroso en la Carta a Galanio’ de Francisco de Aldana”, *Etiópicas*, 9 (2013), 55-74.
- Hauser, Arnold (1969). *Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama (Punto Omega, 39).
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Ed. de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 516).
- Herrera, Fernando de (2001). *Poesías*. Ed., introd. y notas de Victoriano Roncero López. Madrid: Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 5).
- Highet, Gilbert (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, t. I y II. Trad. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios).
- Higino (2009). *Fábulas mitológicas*. Trad., introd. y notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, Biblioteca Temática, 8307, Clásicos de Grecia y Roma).
- Homero (2008). *Ilíada*. Trad., prólogo y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 150).
- Iglesias, Ana Laura (2009). “El mito de Faetón: sobre el exceso, lo fugaz y la conducción. Reflexiones sobre el relato y su apropiación” [en línea: http://www.ffyh.unc.edu.ar/modernidades/IV/DEFINITIVOS/Articulo_Iglesias.htm, revisado el 19 de mayo de 2009].

- Jiménez, Alfonso Martín (1997). *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Valladolid.
- Jiménez Calvente, Teresa (2010). “Filología y filólogos en la Universidad de Alcalá: de Antonio de Nebrija a Benito Arias Montano”, en Antonio Alvar Ezquerra (coord.) (2010), *Historia de la Universidad de Alcalá (539-560)*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Jones, R. O. (2000). *Historia de la literatura española*, tomo II: *Siglo de Oro: prosa y poesía*. Trad. de Eduardo Vázquez. Barcelona: Ariel.
- Lapesa, Rafael (1968). *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lázaro Carreter, Fernando, y Evaristo Correa Calderón (2003). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra (35ª. ed., revisada y ampliada) (Crítica y Estudios Literarios).
- León, Fray Luis de (2001). *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*. Ed. de Cristóbal Cuevas. Madrid: Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 7).
- López Bueno, Begoña (ed.) (1991). *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO-Universidad de Córdoba.
- López Bueno, Begoña (ed.) (1997). *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Bueno, Begoña (dir.) (2008). *El canon poético en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- López Bueno, Begoña (coord.) (2006). *La renovación poética del Renacimiento al barroco*. Madrid: Síntesis (Historia de la Literatura Universal, Literatura Española, Géneros y Temas, 17).
- López Suárez, Mercedes (2009). *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*. Málaga: Universidad de Málaga (Textos Mínimos, 94).
- Lorenzo, Javier (2005). “Poética e ideología: la aristocratización del endecasílabo en la ‘Carta a la duquesa de Soma’”, *Hispanic Review*, 73, 1, (25-40) (University of Pennsylvania Press, invierno de 2005).
- Maillard, Chantal (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 67).
- Martí, Antonio (1972). *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías, 12).
- Martínez López, María José (1997). “La primera redacción de las ‘Octavas dirigidas a Felipe II’ de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa”, *Criticón*, 70 (1997), 31-70.
- Mateos Paramio, Alfredo (1990). “Francisco de Aldana: ¿un neoplatónico del amor humano?”, *Actas II* (1990), 657-662.
- Mena, Juan de (1994). *Laberinto de Fortuna y otros poemas*. Ed. de Carla de Nigris, estudio preliminar de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 14).
- Montoro Sánchez, Antonio (1949). *Poética española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Murray Turbayne, Colin (1974). *El mito de la metáfora*. Trad. de Celia Paschero, prólogos de Morse Peckham y Foster Tait, apéndice de Rolf Eberle. México: Fondo de Cultura Económica.

- Núñez Rivera, Valentín, y José Manuel Rico García (2004). “Sobre poesía del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión (1999-2002)”, *Etiópicas*, 1 (2004), 72-124.
- Orozco Díaz, Emilio (1981). *Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra.
- Ovidio (2007). *Metamorfosis*. Ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra (8ª. ed.) (Letras Universales, 228).
- Palmer, Richard E. (2002). *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Trad. de Beatriz Domínguez Parra. Madrid: Arco/Libros (Perspectivas).
- Paz, Octavio (1999). *Obras completas*, t. I: *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Ed. del autor. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica (2ª. ed.).
- Platón (1979). “Cratilo, o de la exactitud de las palabras”, en *Obras completas*, (497-552). Trad. de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar (Grandes Culturas).
- Prieto, Antonio (1991). *La poesía española del siglo XVI*, t. I: *Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios).
- Reyes Cano, José-María (2010). *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra (Crítica y Estudios Literarios).
- Rico, Francisco (1999). *Historia y crítica de la literatura española*, t. II: *Siglos de Oro. Renacimiento*. Ed. de Francisco López Estrada. Barcelona: Crítica.
- Romojaro, Rosa (1998). *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos Editorial (Biblioteca A, Artes-Literatura, 30).
- Ruiz Pérez, Pedro (2003). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Literatura, Fastiginia, 1).
- Ruiz Pérez, Pedro (2003). *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*. Madrid: Castalia (Castalia Universidad, 2).
- Sánchez, José (1961). *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- Segura Covarsi, E. (1949). *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Shepard, Sanford (1962). *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos).
- Torri, Julio (1974). *La literatura española*. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 56).
- Vega, Garcilaso de la (1979). *Obras*. Prólogo de Antonio Marichalar. Madrid: Espasa-Calpe (12ª. ed.) (Austral, 63).
- Vega, Garcilaso de la (2001). *Poesías castellanas completas*. Ed., introd. y notas de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia (Biblioteca Clásica Castalia, 5).
- Velázquez, Luis Josef (1797). *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Herederos de d. Francisco Martínez de Aguilar (2ª. ed.).
- Wellek, René, y Austin Warren (2002). *Teoría literaria*. Trad. de José Ma. Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos (4ª. ed.) (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías, 2).
- Xirau, Ramón (2007). *Introducción a la historia de la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (13ª. ed.) (Textos Universitarios).