



El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco de Aldana

José M^a Suárez Díez
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

En este trabajo pretendo hacer un acercamiento a la crisis y decadencia del Renacimiento a través de la poética de madurez de Francisco de Aldana. A partir de cuatro de sus sonetos podemos observar la atenuación del modelo retórico petrarquista y el auge del misticismo y desengaño vital que desembocarán en una nueva retórica barroca mediante el mito del otoño y de la caída.

ABSTRACT:

In this work, I pretend to make an approach to the crisis and decadence of Renaissance through Francisco de Aldana's maturity poetic work. From four of his sonets, we could see the petrarquist rethoric model atenuation, and the rise of mysticism and metaphysical disappointment that will end on a new Baroque rethoric by the images of fall.

El estudio crítico de la poesía de Francisco de Aldana reviste una serie de dificultades tanto por sus aspectos estéticos —una poética rica que oscila entre el neoplatonismo, el misticismo y erotismo renacentistas, los códigos petrarquistas y el manierismo— como por sus aspectos textuales —la edición más completa de su poesía no apareció hasta 1997 de la mano de Lara Garrido. Incluso hoy día existen lagunas en su biografía, a pesar de los estudios con los que contamos de Lefebvre (1953) y de Rivers (1955), debido a una vida consagrada a la milicia que lo condujo desde Flandes hasta el Norte de África. Aun así, el capitán Aldana ha sido ciertamente reconocido, por encima incluso de Garcilaso, como el auténtico «símbolo humano del Renacimiento español» (Díaz-Plaja, 1948:104). Como digo, las dificultades que recubren su poética son muchas y variadas, aunque son muy útiles para ello los estudios que sobre la imagen poética realizó Dolores González (1995) y el estudio monográfico que Ruiz Silva (1981) dedicó a nuestro *Divino*. No faltan tampoco ediciones que proponen un acercamiento desde una poética de la experiencia, como la de Cernuda (1994) y Vossler (1946).

Así, debido precisamente a problemas de carácter biográfico y bibliográfico, el estudio de sus obras ha sido muy escalonado e interrumpido. La *Epístola a Arias Montano* es uno de los textos de Francisco de Aldana más conocidos y reputados. Incluso sus poesías eróticas y aquellas de estilo más satírico han sido muy comentadas y discutidas. Sin embargo, creo que son sus sonetos de madurez (muy desconocidos hoy) los que, mediante una mirada retrospectiva y reflexiva, mejor nos detallan y describen la auténtica personalidad aldaniana. Acogiéndome a esta mirada, quisiera comentar y apuntar algunas notas acerca de cuatro de sus sonetos. Precisamente, son aquellos menos estudiados —incomprensiblemente— y en los que aparece «the presence of doubts and crisis», como ya destaca Walters (1988:117). Así pues, este análisis intenta ser un acercamiento personal a través de un método crítico, por lo que mi intención última ha sido descubrir al poeta que late tras los versos. La ordenación y numeración de los sonetos está extraída de la edición de Lara Garrido (1997).

P. LV

Mil veces callo que romper deseo
el cielo a gritos, y otras tantas tiento
dar a mi lengua voz y movimiento
que en silencio mortal yacer la veo.

Anda cual velocísimo correo
por dentro al alma, el suelto pensamiento,
con alto y de dolor lloroso acento
casi en sombra de muerte un nuevo Orfeo.

No halla la memoria o la esperanza
rastros de imagen dulce y deleitable
con que la voluntad viva segura.

Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza,
muerte que tarda, llanto inconsolable,
desdén del cielo, error de la ventura.

Soneto cuya fuerza estética absorbe toda la potencia semántica para recrear un poema de una belleza dionisiaca diferente al resto de la obra poética de Aldana. Si en otros sonetos la belleza sensual parece verse en erotismo o en sarcasmo, en este poema el patetismo avanza entre un *ethos* heroico y un *mithos* frenético que sacuden tanto la escritura como al poeta. Ese primer verso inicial («Mil veces callo que romper deseo») resulta una apología reflexiva e introspectiva sobre el acto dionisiaco, recrudescido por una hipérbole extraída del registro oral. Asimismo, es precisamente la heroicidad de su forma, que contrasta con el patetismo de su sentido, la que arrastra y conduce el significado del poema. La belleza estética del soneto —pues este poema sólo puede ser caracterizado de trágicamente bello— aparece sujeta a la fuerza contrastiva que intenta transmitir el poeta mediante los verbos más significativos: «callar», «romper», «mover», «yacer», «hallar». Todos ellos son verbos que nos muestran un eterno conflicto entre movimiento y paz, una lucha, y un viaje, determinados por ese objetivo de búsqueda que no llegará hasta los tercetos, en los cuales lo hallado (o, mejor dicho, lo no hallado) nos confirma la voluntad anquiladora y articuladora de «Romper» y de «Yacer». Los verbos aparecen así trabados

en un continuo vaivén destructor, donde movimiento es sinónimo de conflicto. La violencia se vuelve de esta forma inherente e inevitable al conformar estos verbos un trasfondo de búsqueda metafísica donde este impulso violento se dirige contra la incertidumbre psicológica de la propia identidad. Del mismo modo, la violencia se hace presente y late con rigor atravesando cual filo de la espada toda la estructura métrica: una escritura decididamente ofensiva y violenta que invade todo el espacio discursivo mediante los continuos embates entre imágenes apolíneas y dionisiacas.

La conciencia ordenadora del verso otorga varios niveles de exploración, ocupados todos ellos por la palabra que intenta transmitir algo más de lo que dice, pero que no consigue lograrlo. La palabra cuya expresión no alcanza su objetivo plantea, en último término, el problema de la inserción de lo Ideal en el Todo, su escisión inevitable y trágica. Y es precisamente en este espacio entre el silencio y el discurso —entre la vida y la muerte— donde se desarrolla la acción del poema. Un espacio metafísico, de corte neoplatónico, que desvela una crisis ética ante la carencia de sentirse lleno de la palabra divina, del *verbum* latinocristiano. Es por ello que en cada verso se traza una línea entre la materialidad —como carencia de espiritualidad— y entre la mortalidad —como silencio último en el que se sume la palabra poética.

Ahora bien, ¿en qué términos se desarrolla esta acción poemática? Podríamos decir que se percibe una lucha interior del poeta entre el impulso atávico por la supervivencia y la voluntad apolínea, aunque terrible, de la muerte. El continuo movimiento de los primeros versos se ve contrastado por una voluntad férrea, una resignación, ante el mutismo de los últimos versos, hacia la inmovilidad; este contraste se ve acentuado al percibir el miedo latente en el poeta ante este mutismo predecesor de la muerte.

En cuanto a la estructura poemática, en los dos cuartetos las palabras están connotadas negativamente, con un cierto patetismo épico que se revuelve contra una parte del yo narrativo, percibiéndose así un trasunto de lucha contra una parte del propio poeta. ¿Podríamos postular entonces la existencia de dos yoidades en el escritor? El neoplatonismo inserto en esta ideología aldaniana, en esa unión accidental de alma y pensamiento, desvela una división tajante entre una parte sensitiva, simbólicamente lunar (guiada por lo dionisiaco) y una parte cognoscitiva, simbólicamente solar (conducida por lo apolíneo). En el primer cuarteto se describe ese impulso de la parte sensitiva, frenéticamente dionisiaca, mediante una intención por «romper el cielo a gritos», es decir, el movimiento frenético, el deseo que estalla ante la palabra telúrica como destructora de realidades. Pero no olvidemos que ese yo poético no pronuncia la palabra sino que le impone un límite articulador a su propia destrucción. La proyección ascensional contra el cielo impone esa imagen lunar, peyorativa. No obstante, también aparece descrito en la misma estrofa un intento de la parte cognoscitiva, ordenadoramente apolínea, por sentirse vivo, por «dar voz y movimiento», *id est*, un descenso a la motricidad más instintiva. Se traban así los impulsos apolíneos y dionisiacos que parecen buscar un orden contra y para la muerte. Un ansia de muerte contra la que se rebela nuestro yo cognoscitivo. Una muerte ansiada y evitada que desvela el conflicto entre lo metafísico —lo oculto por el velo de la fe, instintivo— y lo psicológico —lo mostrado por el ojo de la razón.

Ese «romper el cielo a gritos» funciona como la expresión mediante la cual el poeta intenta escapar de sí, enajenarse y disolverse en la otredad; mientras que «tentar a mover

la lengua» funciona como la toma de conciencia de la propia *yoidad*, el descenso a lo tangible, a lo corpóreo de la escritura y de la persona. La fuerza trágica aparece así conducida y enfrentada por ese «mil veces callo», la contención de uno mismo ante el deseo contrario, el cauce de una nueva expresión derivada de la oralidad. La palabra se convertirá, en esta nueva expresión, en el medio para escapar de la forma, en el intento terriblemente humano de la disolución del conflicto del hombre que intenta salir de sí mismo para abarcar algo más.

En el segundo cuarteto, el pensamiento aparece supeditado al alma, lo metafísico se concibe como el cauce para lo psicológico. El pensamiento será así un descenso al infierno de la conciencia, pues si antes el poeta intentaba enajenarse de sí mismo, ahora intentará ahondar en la propia interioridad, en un viaje que se hunde en las entrañas donde la dominante digestiva (ese vientre simbólico) se ensambla de forma perfecta con un infierno. Es un «nuevo Orfeo» que desciende al Hades *entrañal* para rescatar algo de la identidad propia, sabiendo que, al igual que el mito, está condenado a fracasar y hundirse en los infiernos. No obstante este fracaso (y al igual también que el mito de Sísifo), la infalibilidad trágica de lo imposible genera la inaceptabilidad de la derrota, con lo que se produce una acción devenida circular de la cual sólo resta el testimonio de la palabra. Así, este cuarteto se corresponde con un ahondamiento en la propia esencia del poeta, con la búsqueda, fracasada de antemano, de un silencio capaz de desvelar algo más del yo poético.

Los dos cuartetos están circunscritos simplemente al poeta, a la identidad como totalizadora del hombre en su despliegue pleno de *yoidad* en la naturaleza mediante la voz discursiva. No hay casi referencia al exterior sino en cuanto referido a ese yo poético. Se transmite así una diferencia entre la concepción metafísica del yo contrastada con una concepción psicológica. Los dos cuartetos nos refieren un viaje de ida y vuelta: el poeta grita, se evade de sí mismo desplegándose en la naturaleza para después hundirse con más fuerza en esa búsqueda interior del yo metafísico. Un viaje con una cierta connotación trágica —pues trata acerca de la imposibilidad— y órfica —delineando esa frontera entre la vida y la muerte de la escritura. Hay un vocabulario que recorre el *ethos* heroico, circunscribiendo el poema a una lucha interior y exterior cuyo enemigo es el propio poeta.

El poema cabalga en el primer verso hacia la sima de la altura, se eleva en eterno vuelo (sensación provocada por la aliteración de alófonos líquidos, es decir, la disolución de la cadena fónica articulada) mediante esa imposibilidad —o voluntad— de gritar; para descender súbitamente (mediante la plasticidad o materialidad del alófono dental sordo /t/) al infierno conciential del poeta, a su lengua, a la muerte del discurso. Este contraste en tan pocos versos no sólo manifiesta una heroica dialéctica entre términos dionisiacos («romper deseo/el cielo a gritos») y términos apolíneos («en mortal silencio yacer la ve»), sino que otorga una imagen globalizadora en la fusión entre poeta y naturaleza.

Percibimos así cierto miedo a vivir plenamente, un miedo a «gritar», a sentirse vivo y capaz de quebrar el cielo en su favor; pero también cierto miedo a morir, a ese «silencio mortal», miedo a esa «sombra de muerte» que se percibe en la interioridad del espíritu. Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se van fraguando en esa búsqueda de un destino, que será la meta del discurso y del escritor. Así la palabra se conforma espada de Damocles, pues el conflicto lo mantiene como expresión desoladora de lo que está vivo pero mortal, y, consecuentemente, el silencio será la muerte de la palabra poética y de la identidad.

Ya en los tercetos se explican y despliegan los motivos que generan esta búsqueda. Nada queda en el poeta que lo haga perdurar. Se produce por ello esta búsqueda y evasión terrible de la muerte. Como diría Lamartine, es un «dios caído que se acuerda del cielo». La primera estrofa contrasta con la última, pues en esta última ya no hay miedo ante la muerte sólo deseo terriblemente humano de ella. La cercanía del Aldana/soldado a la muerte por medio de la violencia en batalla es la que proporciona en él este estigma, este abandono de Dios, pues sólo ve lo que ocasiona la violencia, la muerte. La belleza trágica articula el sentido del fondo a través de un *ethos* heroico y épico. El *mithos* parece estructurar el *pathos*, pues, ante la potencia dionisiaca del sentido que encauza la belleza estética, se genera una belleza ordenadora mediante la fuerza apolínea que sutura ambos forma y fondo, escritura y representación, soldado y poeta.

P. LXI

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo
 tras tanto variar vida y destino,
 tras tanto, de uno en otro desatino,
 pensar todo apretar nada cogiendo,

 tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
 cual sin aliento inútil peregrino,
 ¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino
 yo mismo de mi mal ministro siendo,

 hallo en fin que ser muerto en la memoria
 del mundo es lo mejor que en él se asconde,
 pues es la paga dél muerte y olvido,

 y en un rincón vivir con la vitoria
 de sí, puesto el querer tan sólo adonde
 es premio el mismo Dios de lo servido.

Este soneto demuestra la culminación de la gran potencia épica de que se valía Aldana a resultas de su vida militar y de su reflexión como humanista. Este registro épico, que goza de una gran veta aórgica en el poema, se produce mediante la confrontación de un tono patético, expresado mediante las anáforas «tras tanto», y de un tono metafórico, que, conjuntamente, ofrecen una imagen en cierto modo idealista. Si observamos bien el poema, veremos que el único punto ortográfico existente es el último. Es decir, que quizá se nos ofrezca un trasunto de contemplación, reflexión y conclusión enlazadas directamente en una cadena de causa y efecto hasta su última derivación posible, Dios. De otra forma, el comienzo del soneto parece confirmar esta visión: un comienzo extraído, de nuevo, del registro oral. Una locución («en fin») que expresa la reflexión tras un discurso previo, así como su conclusión o colofón, pues de esta forma podría ser interpretado este poema, el colofón a toda una vida, el resumen preclaro de una desdicha basada en el movimiento sin meta, un dionisismo desordenado cuya apariencia frenética encubre un vacío existencial. Este «testamento» literario, parejo a la *Epístola a Arias Montano*, nos ofrece, como decía, una contemplación y reflexión de la propia vida del poeta. Los verbos consiguientes, «andar muriendo», «variar», nos otorgan la conciencia de una acción perenne (mediante el uso de la anáfora «tras tanto») pero cuya meta parece no llegar, cuya búsqueda se vuelve

infructuosa. La connotación negativa del verbo «muriendo» encubre y absorbe la derivación del verbo andar, lo denota como un proceso terrible y continuado –pues parece no tener fin. A la cuestión de la fama, de la autoinmortalización, ese «pensar todo apretar», sigue una crítica a lo efímero de estos conceptos. La impresión de movimiento sujeta a la expresión del soneto parece indicarnos esa búsqueda tan común de la fama, de la gloria. Ciertamente, es la contemplación y exposición de su juventud ya pasada. Una vida que, debido a su calidad de militar, ha viajado por el mundo (variando vida y destino, acá y allá yendo y viniendo), precisamente en esa búsqueda de la gloria. No será hasta la reflexión de la segunda cuarteta que Aldana reconozca su culpa, pasada la contemplación, y dis-cierna el «buen camino» del «malo».

Ahora bien, esta escritura *a posteriori*, esta reflexión de madurez, nos aporta esa mirada *entrañal*, tan común en la mística de San Juan de la Cruz, que nos conduce a un idealismo no tanto trágico como lírico y heroico. Como ya he indicado, el *pathos* fundamental del soneto, el sentimiento de vacío que conduce la acción, su búsqueda, concluye con un verbo, «hallo». Tras la mirada exterior que traza el poeta en las dos primeras estrofas, éste vuelve para mirar dentro de sí y encontrar ese «interior hombre» de que ya nos habla la *Epístola a Arias Montano*. Ese «rincón» de la cuarta estrofa no es sino el recuerdo que anida en él tras toda una vida de acción, que ahora torna a su remanso de paz. Este juego de la mirada se compone de un binomio entre movimiento y quietud que, retomando las vías tomistas, nos ofrece el retorno de la vida a la muerte, el retorno del movimiento a su motor, el retorno del poeta a Dios.

Como he indicado al principio, el poema, al carecer de puntos, podría interpretarse como una oración completa. En este sentido, los dos primeros cuartetos ejercerían el papel de un complemento temporal, cuya función semántica radica en el recuerdo. La primacía de la acción continua, mediante el uso de locuciones y gerundios, arrastra la mirada hacia el pasado mientras el sentido del tiempo se torna circular, un uso verbal que podría insertarse en el concepto de proceso, de *energeia*. Así visto, se establece una división temporal con una matriz moral, la cual identifica el pasado con el desorden, con el movimiento caótico cuyo objetivo no parece llegar nunca. Un tiempo de disfrute y de búsqueda gloriosa que deja, indefectiblemente, insatisfecho al yo poético. El tiempo de andadura, jornada de aprendizaje, se fragua como un *bildungsroman* al percibir el lector la connotación negativa que desata cada palabra intuida como movimiento: ese inútil peregrino, el error del buen camino (con sentido de errarlo, equivocarlo).

La voluntad del yo aparece así a la vez conformada y enajenada, pues, si el objeto de búsqueda podría ser noble, no así su perdurabilidad. Lo efímero y pasajero del viaje se adueñan de la yoidad presente en el poema, dejándolo exhausto. Es por ello que la fonética del verso tiene la impresión de un deslizamiento. La expresión de cada verso, su estética, no se advierte poderosa sino sutil. Así, por ejemplo, tanto la locución «en fin», que aparece tres veces, y la locución «tras tanto», que aparece cuatro veces, nos ofrecen la sensación, si bien de un tiempo pasado, también de un cansancio existencial, el lector parece necesitar suspirar para declamar el verso. Y es esta calidad del suspiro la que otorga la reflexividad a la expresión de la forma. La voluntad articuladora, que no ejercerá su presencia hasta los últimos tercetos, aparece ahora abandonada, como sujeta a un devenir cuyo control le es ajeno.

Ya en la oración principal del poema, en los dos tercetos, el verbo hallar y los presentes que lo acompañan inmovilizan el movimiento caótico e informe que tenía lugar en los cuartetos. La acción se queda paralizada, aprisionada, ante la presencia de lo hallado: la muerte en la memoria, el ansia de olvido. Este verso ejerce una vital importancia no sólo para el poema que lo conforma sino para la tradición literaria española, pues, si ochenta años antes Garcilaso había proclamado su canto de inmortalidad, la autosacralización del poeta, esa «voz que hará parar las aguas del olvido», ahora Aldana, y quizás como magnífico antecedente al Barroco, no ansía la inmortalidad sino el retorno al Creador. No busca el reconocimiento de sus hechos en el futuro sino la paz de su espíritu atormentado por la guerra, pues ya sabe lo que otorga el mundo: la muerte y el olvido.

De otra forma, el ensamblaje de los versos y su discurrir se efectúa de manera perfecta. Las tres palabras clave, y que retoman esa mirada entrañal que dije antes, son «memoria», «esconder» y «rincón». Tres conceptos que nos remiten quizá a esa cárcel donde San Juan escribió su *Cántico*, y cuyo destino y origen son el mismo Dios. Se nos ofrece así un espacio donde la fuerza ordenadora consigue triunfar sobre el movimiento como representación del libre albedrío, del cansancio existencial que sacude a nuestro Divino. Lo apolíneo cobra forma en ese ansia de muerte, y es precisamente este impulso apolíneo el que otorga la heroicidad al resto del poema.

P. LVI

¡Ay, que considerar el bajo punto
del estado mortal al alma hierie!,
mas de tal peso alienta y la requiere
alta contemplación de su trasunto;

pero con esto el gran rector conjunto
aquel tributo contrapuesto infiere
do, no con celo, tanto el bien se quiere
cuanto a la humana parte el mal va junto.

No sé si, al sostener la fatigosa
vida, fuera mejor falto juicio,
con que el dolor se engaña y no se siente,

o si sentir en todo toda cosa,
con tal daño del alma y perjuicio,
es más alivio a la pasión doliente.

Este soneto, cuya estética camina entre la tragedia y el sarcasmo, expresa una de las formas preferidas de Aldana, la ingenuidad. Si el asunto del poema, la búsqueda del «trasunto» de la vida, aparece expresado al principio como una queja lírico-trágica, la voluntad articuladora del poeta lo afronta con una actitud crítica que roza lo irónico. Esa «alta contemplación» conjugada con la herida existencial —provocada por la condición mortal— nos confiere una paradoja terrible y gozosa a la vez: esa sabiduría que entraña dolor. La sublimidad de la tragedia, basada en la totalización e imposición de los extremos, aparece reducida, o al menos relajada, mediante la reflexión y posterior relativización de los mismos extremos. Es precisamente esta concepción de lo relativo lo que confiere cierta ironía al asunto.

Ahora bien, si la tragedia es imposición infalible, como es ese «bajo punto/del estado mortal», y la ironía es relativizar lo impuesto mediante su negación, es decir, contrastar, comparar, entonces se nos ofrece, tras la contemplación de una tragedia, su análisis y aceptación a través del contraste. Las antítesis presentes (peso y alivio; bien y mal; dolor y no se siente; alivio y pasión doliente) conforman en el poema esta estética de lo relativo, la articulación de lo dionisiaco en favor de lo apolíneo, y la estética del juego poético.

De otra forma, debemos considerar si en el poema hay acción poética o simplemente reflexión. El final del soneto, que deja abierta la puerta a la decisión, nos otorga un campo de estudio al desplegar no ya una acción material sino una acción intelectual, es decir, el desarrollo del auténtico trasunto existencial: no preguntarnos qué es la vida sino el mejor modo de vivirla. Y para llegar hasta este punto, es necesaria una experiencia vital como objeto de reflexión. La imbricación entre vida y escritura es una de las claves en la poética de Aldana, al igual que en la estética barroca, y este soneto es una muestra clara de ello. Sólo debemos recordar aquel «quien lo probó lo sabe» de Lope de Vega para ver en este soneto de Aldana y en su poema XIV, cuyo verso final «¿quién sabrá qué cosa es vida?»¹ es otra muestra de esta imbricación, magníficos precedentes de esa poética barroca.

La vida amorosa y militar del Capitán Aldana podrían encontrar aquí una horma de expresión idónea para el juego retórico, que es, a fin de cuentas, lo que constituye este soneto, un juego retórico que combina en su perfección la estética y la ética.

La estructuración del poema aparece establecida como un planteamiento en los dos cuartetos, y en una resolución, que en este caso es una resolución ficticia o aparente, latente en los dos tercetos.

El primer cuarteto comienza con una queja cuya sombra se extiende sobre el resto del poema. Esta queja, cuyo motivo es el lamento por la mortalidad del hombre (la sujeción del alma a su cárcel mortal), parece teñir el soneto de una sombra trágica, pero, no bien avanza el verso, nos encontramos con una oración adversativa, donde nos incluye el desarrollo de la acción: la contemplación y reflexión que derivarán la acción intelectual. La problemática planteada no deriva de nuestra calidad de mortales sino de la paradoja moral de elegir entre la sensualidad — como satisfacción material — y la mística — como encuentro pleno de lo espiritual. Todo el poema se va desgranando en esta estética de contrarios, pues no sabemos si es mejor la ignorancia del estado mortal o la sabiduría que entraña dolor; si el pesimismo alarmista o el optimismo ingenuo. Como decía al principio, la ingenuidad otorga un lirismo al poema que, irónicamente, le impide caer en el entusiasmo fácil o en la melancolía lacrimógena. Es la ingenuidad de la expresión la que asimismo aporta esa serena majestuosidad.

Los dos tercetos conforman la ya mencionada dialéctica entre la ignorancia, y por lo tanto ausencia de dolor, o la sabiduría, y por tanto condenación. Prosiguen las antítesis, aunque esta vez parecen referirse a un concepto amoroso, esa «pasión doliente» del último verso. Es decir, el soneto parece haber evolucionado desde una temática existencial hacia una ingenuidad lírica amorosa. Ahora bien, tras las antítesis parece moverse un trasfondo donde se traban la ironía, como expresión de la locura y de la alienación (ese «falta juicio»), y la tragedia, como expresión de la muerte. Los dos últimos versos nos

1.- *Vid.* ed. de Lara Garrido, 1997.

podrían conferir una lectura parcial del suicidio, pues por ello es un perjuicio para el alma aunque también un alivio al dolor, pero también, y quizá de forma más contundente, podría corresponderse con una lectura de la aceptación estoica del destino.

Todo indica un punto intermedio entre ironía y tragedia que no termina de disolverse. La expresión del soneto se corresponde con una *energeia*, con un proceso de contemplación y reflexión que parece no concluir. Como ya dijo Rafael Argullol, «la comprensión de lo limitado de la condición humana deviene resignación o nihilismo si no está acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado» (1990:13). Precisamente este soneto se mueve entre resignación y heroicidad. El gran hombre renacentista, ese héroe titánico que afronta el dolor y el olvido con su voluntad y escritura, se va diluyendo mediante la impotencia, terriblemente humana, para afrontar su destino.

P. LVII

El ímpetu cruel de mi destino,
¡cómo me arroja miserablemente
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!

¡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;

¡oh, qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas, sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!

Este soneto nos muestra de nuevo esa estética de la violencia, siempre ajena al poeta pero ejerciendo su peso sobre él, que parece retomar los motivos de los tres sonetos anteriores. Observamos el mismo trazado heroicamente decidido en el soneto «Mil veces cello que romper deseo»; el lirismo trágico y demudado en «En fin, en fin, tras tanto andar muriendo»; y la ingenuidad apolínea del poema de «¡Ay, que considerar el bajo punto». Nuestro soneto aborda el frenesí dionisiaco, el movimiento caótico de la primera estrofa, para alzar después el vuelo hacia la sima neoplatónica y cristiana del paraíso a través del lirismo platónico de la unión del alma con el cuerpo. La violencia exterior, ese «ímpetu cruel», tiene su correlato en la ruptura del «velo mísero y doliente», una estética ofensivamente apolínea que intenta superar las huellas del texto, y de la realidad, para hallar el descanso de ese caos en movimiento que representa la vida, su vida. De nuevo imágenes trabadas, que esta vez encuentran la superación mediante la ingenuidad lírica que nos ofrece esa visión del futuro sesgada por la compañía fructífera de una persona amada, un amigo.

Los tres estadios que hemos visto en los poemas analizados obtienen su desarrollo completo y final en este soneto. Para empezar, la denotación ciertamente negativa del primer verso unida a su significación inmediata como quietud en movimiento —pues no es el poeta quien se mueve sino su destino quien lo empuja—, nos trasladan al continuo

autobiografismo presente en la poética de Aldana. Una relación biográfica que rompe el idealismo ficticio del petrarquismo² y que hace del mismo Aldana un poeta de la experiencia *ante litteram*. Además, la violencia del primer cuarteto, asociada a la tierra como símbolo de la naturaleza en un proceso cíclico violento, y a la gente como espejo de su vida militar, aparece respondida por una nueva tierra, el «cielo», y por una nueva gente, un «amigo». Si en el soneto LV el poeta era el propio espacio de la violencia, el *tópos* en conflicto perpetuo debido a esa mirada que no «halla» (pues se dirige al pasado y al presente), nos encontramos ahora con un espacio en quietud debido a una mirada que otea el futuro, su posibilidad.

De otra forma, el soneto LXI, que postulaba esa «muerte en la memoria», un lirismo trágico, aparece ahora respondido con el lirismo idealista de su propia satisfacción. Ese encuentro con quien hizo «común acá mi suerte» se enfrenta al «pensar todo apretar» y su «mal ministro» del poema aludido. La compañía del olvido se transforma en una compañía amena y agradable, pues ha desaparecido su visión de la pena y del castigo por su «error del buen camino». El patetismo catastrofista se diluye en la sencillez de la amistad, otorgando ese rincón deseado para el poeta.

Y ya por fin nos encontramos con la última mirada, ese anhelo del alma por romper su velo y su cárcel, ese «bajo punto» del soneto LVII que aparece por fin quebrado. La voluntad poética, libre ya del «estado mortal», alcanza así la plenitud mediante la expansión en su espacio propicio, la plenitud que gozan las almas cristianas en el cielo. Parece que asistimos, definitivamente, a una poética de la superación.

Si comentásemos su estructura, el primer cuarteto inicia el ya aludido proceso de quietud en movimiento. Como en otros poemas mencionados, observamos un yo poético alienado, sin control de sus acciones, con un devenir que le es ajeno. La propia fonía del texto nos otorga ese sentido de vaivén mediante las aliteraciones del sonido lateral y del sonido glotal vibrantes (/r/ y /x/). Al igual que en el soneto LV, el poeta se siente maltratado por una realidad que lo desborda (allí era un «desdén del cielo», aquí es algo «arrojado»). Observamos continuamente esta estética violenta y, en este caso, decididamente defensiva, una épica de la intimidad que se despliega en su léxico. El verbo en presente nos concede esa visión de la simultaneidad que se quebrará más adelante, a lo largo del discurso.

Así, la acción en proceso, cuyo agente es el destino, nos traslada al concepto de movimiento como sinónimo de conflicto. La connotación negativa de este «ser arrojado» parece relacionarse, mediante su significación violenta, con la guerra, aunque también desborda este sentido para englobar, y enfrentar en dialéctica, la acción activa desligada de la acción intelectual, la contemplación propia de la madurez. Tras estas palabras parece esconderse la orden del rey Felipe II al propio Aldana para que se pusiera a las órdenes del rey portugués, Sebastián, en la campaña africana. El mismo poeta había pedido al rey su retirada como soldado, su afán por descansar. Y en este soneto no vemos reflejado sino ese mismo anhelo por llevar una vida contemplativa, alejada de la corte —tan criticada por él— y de la guerra —como ya declara³. Es su gran personalidad mística la que nos ofrece

2.- Vid. Ruiz Silva, 1981.

3.- Para estos testimonios, Vid. la crítica que hace de la corte en el poema XXXVIII («Mientras estáis allá con tierno celo»), o el poema XLV («Otro aquí no se ve que, frente a frente») en el que hace una descripción realista y grotesca de la guerra. No me meteré en asuntos sobre si critica la guerra o la defiende, sólo destacar su descripción, insólita para el ideal

este sentimiento de desgarramiento interior, cuyos efectos sobre el poeta parecen ser la disolución al entrar en contacto con otros espacios y con otras personas («de tierra en tierra, de una en otra gente»).

El segundo cuarteto postula ya el resultado de esta disolución, la vía unitiva por la que el alma vuelve a Dios. El verbo en subjuntivo nos recuerda el sentimiento platónico mediante esa vuelta, el retorno. Se genera así un discurso místico acerca de los orígenes. No existe aquella Edad de Oro, sólo el regreso al hogar celestial tras este *lacrimarum valle*. Esas palabras que cita, «tras tanto mal, grave y continuo», pueden ir referidas de nuevo a ese concepto crítico de la guerra. Se sucede así una apuesta donde la dialéctica tierra/cielo y cuerpo/alma pueden recuperar su equilibrio original mediante el retorno, que implica la muerte y la disolución. Y de nuevo, como ya vemos en San Juan y en fray Luis, observamos ese proceso ascensional, ese «vuelo diligente», que liga la escritura con la mística, y, tras ella, al hombre con Dios.

Como se puede ver, en los cuartetos se traza el camino desde el movimiento brutal, arraigado a la tierra, hacia un sensual movimiento (sensualidad enraizada en la propia fonía) que lo conduce mediante la vía unitiva a Dios, a otra tierra, el cielo, la «región de donde vino».

Ya en los tercetos se nos describe esta situación paradisíaca. Si en la *Epístola a Arias Montano* nos cuenta Aldana ese «platicar en él mi interior hombre», observamos ahora una «plática amena» con un amigo, con una persona que compartió su ventura. Es, además, un diálogo fuera ya de todas las tribulaciones y maquinaciones mundanas, una conversación alejada de las molestias cortesanas («de fortuna, de amor») y de los peligros de la guerra («de tiempo y muerte»). Aun así, sigue presente en el poema la vertebración lírica y trágica propia de Aldana mediante los verbos en condicional: «iríame», «le diría». Como bien dice Cernuda, «la belleza de sus versos no es conceptual ni formal, sino que pensamiento y expresión forman en ellos un todo inseparable» (1994:511). Este soneto de Aldana solamente puede cobrar realidad como condición de la muerte, como esperanza, como sueño místico perfecto e ideal donde la ingenuidad puede soportar los embates crueles del destino, de la corte y de la guerra.

Tras todo este análisis de la poética de madurez de Aldana, quisiera comentarlo globalmente para poder entrever un trasfondo general que dé cuerpo a sus aspiraciones como poeta, místico y soldado, como hombre inserto en una época casi moribunda. Precisamente si he analizado estos cuatro sonetos, propios de su época de madurez, es porque creo que una mirada retrospectiva (desde este análisis hasta sus primeros poemas) puede ayudar a entender mejor ese trasfondo que parece desvelarse tras el discurso de toda una vida.

La poética de Aldana parece estéticamente cubierta de un juego entre el movimiento y la luz. Fuera ya de toda disquisición general por intentar equiparar el símbolo del Sol con Dios, la luz en nuestro Divino es quizá un anhelo en la búsqueda por la lucidez de la razón poética y mística. Hay una predominancia de tonos dorados, de sonidos metálicos y cobrizos que nos trasladan a un paraje poético donde la juventud parece marchitarse, donde el idealismo renacentista parece envejecer. El ansia de muerte en Aldana, que ya destacó

como presente en sus sonetos, es quizá una metonimia del espíritu de una época y de la apertura hacia una nueva. Quizá por ello algunos críticos han tildado a Aldana de manierista⁴. Pero más allá de la visión de nuestro poeta como perfecto antecedente barroco (aseveración que no niego), observamos en él conflictos que, aunque propios de la época siguiente, se nos muestran con toda su majestuosidad y terribilidad. Aldana describe una sociedad en crisis mediante el despliegue de sus propias dudas, nos representa la muerte de la luz clásica en la *Fábula de Faetonte*, el misterio terrible de la guerra en ese poema XLV, la derrota del sistema cortesano como espacio para el perfecto poeta/soldado. Si al principio de su vida la sensualidad abarcaba un gran espacio quizá como juego retórico y como evasión mundana, al final vemos la evasión hacia Dios, vemos cómo Aldana aparta la mirada del antropocentrismo para fijarla en el teocentrismo, para describir la caída del hombre y la llegada del otoño para el hombre renacentista.

Además, luchando precisamente contra esta poética renacentista, nos encontramos con un discurso basado en la experiencia, en el biografismo. Todo el petrarquismo poético parece diluirse en el campo de la memoria y del recuerdo. Es precisamente esta luz que ilumina en el tiempo, siempre con ciertos tintes dolorosos, de la que se extrae esta conjugación de sensualidad y misticismo propia del neoplatonismo. Aldana no la recoge solamente para perpetuarla sino también para superarla. Un nuevo lenguaje surge, donde *ethos* y *pathos* aparecen en perfecta evolución y conjunción. La expresión se torna, entonces, como cima estética donde lo expresado es imagen perfecta de su expresión, así los símbolos de la esponja y el agua, de la rosa y su licor, el símbolo de Orfeo —de nuevo una caída— y el de Eco —la acción pasiva. A través de la satisfacción expresiva, el poeta llega a la pura satisfacción estética donde el mito y su referente encuentran su simbiosis en perfecta convivencia. No hablaré del mito como narración clásica que camina en el tiempo sino como arquetipo común que liga la experiencia humana a la colectiva mediante el rito poético.

De este modo, nos encontramos, como ya dije, con el arquetipo del otoño en sus tres tonos fundamentales: el idealismo, el sarcasmo y la tragedia⁵. En la conjugación de estos elementos con el lirismo, la ingenuidad o la épica parece residir la gran tópica aldanesca. Los tres nos hablan en todo momento del mito de la caída, contagiando al lector de una inquietud que ya sufrió nuestro poeta. La juventud perdida, como representación de esa luz renacentista que muere, aparece expresada como un yo trasladado al caos de la experiencia donde la sensualidad y la violencia ejercen su influjo terrible y gozoso a la vez. En Aldana hay una reflexión *demasiado* humana, si se me permite la expresión, acerca del pecado o falta del hombre, ese «error del buen camino». Es de esta reflexión de donde surge su sentimiento religioso, esa búsqueda que anhela el descanso tras la algarabía de la vida; la paz y la quietud como encuentro contemplativo de doble sesgo: el encuentro con uno mismo —con el «interior hombre»—, y el encuentro con Dios. Así, ascética y mística parecen unirse en Aldana, quien consigue desplegar su yo en la naturaleza para poder abarcar toda su interioridad, una mirada entrañal que surca lo exterior para después ahondar en lo interior.

4.- Vid. edición de Raúl Ruiz, 1983.

5.- Vid. Frye, 1990.

Ese arquetipo de la caída, que ya Aldana nos expresa mediante su *imitatio* de la *Fábula de Faetonte*, se relaciona muy de cerca con el mito de Lucifer. La luz más brillante que se corrompe y cae, el orgullo que intenta abarcar el cielo para caer en la muerte. Son todas imágenes de proyección vertical con una tendencia ascensional que terminan en el subsuelo. Y esa es quizá la mejor poética de Aldana, su intento de elevarse sobre la palabra carente de sentido (la palabra idealizada pero vacía) para abarcar la palabra totalizadora, plagada de exterioridad e interioridad. No hay en Aldana palabra que no sea veraz, real, trágica e ingenua a la vez. Desde aquellos «muslos» del poema de Medoro y Angélica hasta su concepción de la memoria, del olvido, del hombre, a fin de cuentas.

Aldana es, en mi opinión, un poeta que expresa el sacrificio en todas sus vertientes. Sublimando el sentimiento amoroso petrarquista mediante el sacrificio de la palabra, otorga un placer insólito a la estética como nueva unión de significado y significante. Sacrifica el sentimiento bélico y cortesano en aras de un realismo grotesco, trágico y, aun así, terriblemente bello. Se sacrifica a sí mismo, como soldado en África, y como poeta en su propia condenación, su realidad destructora. Y, ciertamente, Aldana es un poeta, un soldado y un hombre redimidos mediante ese sacrificio.

Bibliografía

- ALDANA, Francisco de (1997). *Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido. Madrid: Cátedra.
- (1966). *Poesías*, ed. de E. Rivers. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1983). *Sonetos*, ed. de R. Ruiz. Madrid: Hiperión.
- ARGULLOL, Rafael (1991). *El héroe y el único*. Barcelona: Destino.
- CERNUDA, Luis (1994). «Tres poetas metafísicos» en *Obra Completa*. Madrid: Siruela.
- CROCE, Benedetto (1990). *Estética*. Milano: Delphi.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1948). *Historia de la poesía lírica española*. Barcelona: Labor.
- DURAND, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- ELIADE, Mircea (1979). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- FERRATÉ, Joan (1957). *Teoría del poema*. Barcelona: Seix Barral.
- FRYE, Northrop (1990). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores (1995). *La poesía de Francisco de Aldana: introducción al estudio de la imagen*. Lleida: Universitat de Lleida.
- LEFEBVRE, Alfredo (1953). *La poesía del capitán Aldana*. Concepción: Universidad de Concepción.
- RIVERS, Elias (1955). *Francisco de Aldana, el divino capitán*. Badajoz: I.S.C.
- RUIZ SILVA, Carlos (1981). *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VOSSLER, Kart (1946). *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires: Losada.
- (1947). *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires: Losada.
- WALTERS, D. Gareth (1988). *The poetry of Francisco de Aldana*. London: Tamesis Books Limited.

