



**Universidad**  
**Zaragoza**

## Trabajo Fin de Grado

# **La crisis del sujeto poético en Francisco de Aldana: desengaño del mundo y contemplación de Dios**

Autora

**Claudia Sánchez Mairal**

Director

**Dr. Alberto Montaner Frutos**

Filosofía y Letras / Filología hispánica  
2014

# ÍNDICE

<b>1. RESUMEN</b>	<b>2</b>
<b>2. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>3</b>
<b>3. LOS SONETOS SOBRE LA CONDICIÓN HUMANA</b>	<b>7</b>
<b>4. EL TEMA BÉLICO: EL IDEAL GUERRERO FRENTE AL HORROR DE LA BATALLA</b>	<b>21</b>
<b>4.1. El desengaño de la guerra</b>	<b>21</b>
<b>4.2. La guerra como fuente de honor</b>	<b>25</b>
<b>4.3. El repudio de la guerra desde el horacianismo</b>	<b>28</b>
<b>4.4. La queja burlona del soldado</b>	<b>32</b>
<b>4.5. La exaltación del Imperio</b>	<b>37</b>
<b>5. EL TEMA AMOROSO</b>	<b>39</b>
<b>5.1. La presencia del amor</b>	<b>39</b>
<b>5.2. Neoplatonismo y sensualismo</b>	<b>41</b>
<b>5.3. La huida del «amoroso infierno»</b>	<b>46</b>
<b>5.4. La perspectiva de madurez: el amor humano y el divino</b>	<b>48</b>
<b>6. LA RESOLUCIÓN DE LA CRISIS: EL DESENGAÑO DEL MUNDO Y LA CONTEMPLACIÓN DE DIOS</b>	<b>51</b>
<b>7. CONCLUSIONES</b>	<b>58</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>61</b>

## **1. RESUMEN**

Este trabajo plantea la reconstrucción de una biografía anímica coherente del sujeto lírico en la poesía de Aldana, cuya trayectoria discurre a grandes rasgos desde lo amoroso y cortesano hacia las cuestiones religiosas y existenciales. A lo largo de la obra poética de Aldana vamos advirtiendo una creciente tendencia hacia la religiosidad y la preocupación por la condición humana que desencadenará una profunda crisis interior del sujeto poético, resuelta finalmente en el desencanto del mundo y la aspiración a la vida retirada en contemplación de Dios.

## 2. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA CUESTIÓN

Situada en una época ya de transición hacia el Barroco, la obra de Francisco de Aldana discurre desde lo amoroso y cortesano, teñido de lo que Miguel Ángel García (2010) llamará «animismo laico», hacia lo religioso y hacia las cuestiones existenciales: el tiempo, la fatuidad del mundo terreno, la mudanza de la fortuna, la vida terrestre como condición miserable, etc. A lo largo de la producción poética de Aldana vamos apreciando una mayor preocupación por el paso del tiempo y la condición vital que dará lugar a una crisis interior del yo poético, perfilada en ciertos poemas y luego plasmada con rotundidad en la idea de desengaño del mundo. Este proceso culmina, finalmente, en la aspiración a la vida retirada y a la contemplación de Dios (cuestión bastante tratada por la crítica).

Antes de avanzar en este planteamiento conviene aclarar que no se pretende mostrar la producción de Aldana como una autobiografía poética exhaustiva que dé cuenta del carácter del autor (vitalidad juvenil que se transforma en reflexión en la madurez) y de las vicisitudes vitales concretas que le llevan a desarrollar en sus poemas las ideas de angustia vital, desengaño del mundo, sentimiento del paso del tiempo y alejamiento del mundo hacia la religiosidad. No hace falta detenernos en la diferencia, largamente estudiada por la crítica, entre el yo poético y el autor<sup>1</sup>. En cualquier caso, abordar esta tarea resultaría muy complicado, si no imposible (y, por supuesto, sin garantías de encontrarnos ante un reflejo de la biografía de Aldana), ya que implicaría establecer una correlación exacta entre cada poema y la situación vital concreta del autor en el momento de su escritura, para lo cual no tenemos datos suficientes. Desconocemos cuándo se escribió la mayor parte de su obra poética, salvo algunos poemas fechados por el autor y otros con referencias que pueden señalar una fecha aproximada de escritura (sobre todo en las epístolas, género que además se presta especialmente al contenido autobiográfico). Además, en las ediciones que publicó su hermano Cosme de Aldana de su obra poética, que Rivers (1956:569) considera «base principal de cualquier edición moderna» al encontrarse en ellas «casi todas sus poesías supérstites», Cosme cuenta que faltan en ellas muchas obras que se han perdido por llevarlas Francisco siempre consigo

---

<sup>1</sup> Ya Rivers toca esta cuestión en relación con unas octavas sobre Medoro y Angélica que Lara Garrido incluye en la sección de *Poemas atribuidos* (I) y que expone como ejemplo de sensualidad amorosa en su primera producción: «No es, por supuesto, autobiografía, sino poesía; debe reflejar, sin embargo, cierto aspecto de la juventud de Aldana, aunque sea tan solo un mundo completamente interior de ensueños eróticos». Reflexiona (en nota) sobre la distinción necesaria entre biografía y poesía, que no obstante no puede clarificarse completamente: «Dándose, pues, por supuesto que desde el punto de vista estrictamente literario el valor de la biografía es solo auxiliar, exegético a lo sumo, es igualmente evidente que desde el punto de vista biográfico tendrá la literatura ciertos valores históricos, dependientes quizá del modo de crearse la ficción. En ningún caso carece un poema por completo de significado en la vida de su autor; cuando menos, estuvo este cierto tiempo, cierta porción de su vida, componiéndolo.» [...] Lo que queda sumamente problemático es esta cuestión: ¿Hasta qué punto influye o refleja un poema dado las acciones externas de su autor?» (Elías L. Rivers, 1956, «Francisco de Aldana, el Divino Capitán», en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, IX, pp. 451-635; 486)

a la guerra, como disertaciones en prosa sobre el Santísimo Sacramento, sobre la Verdad de la Fe y sobre el amor platónico; un diálogo en prosa y verso acerca de unos caballeros retirados en la isla de Chipre, titulado *Ciprigna*; «infinitas octavas» sobre el Génesis, así como versos dirigidos a la Virgen; traducciones de las *Epístolas* de Ovidio; etc.<sup>2</sup>. Así pues, no podemos acceder al corpus completo de la obra de Francisco de Aldana ni situar cronológicamente sus composiciones de manera exacta, lo que impide en cualquier caso, como decíamos, intentar encontrar en los textos un reflejo biográfico de su autor. Dicho esto, sí encontramos, evidentemente, muchas correspondencias entre su obra y sus experiencias vitales: la nostalgia por la vida florentina y los sentimientos familiares en la *Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes* (XXXV), la temática bélica propia de su oficio militar (que, como veremos, conecta con la exaltación de la guerra y del imperialismo español, pero también con el desengaño y el deseo de retiro), etc. No obstante, estos datos pueden resultar complementarios para la interpretación de algunos poemas, pero nunca determinantes.

José Lara Garrido (1985:14) reflexiona sobre las explicaciones que se han hecho de la obra de Aldana desde la perspectiva de su biografía, especialmente porque su temprana muerte en combate ha llevado a la crítica a «interpretaciones afectivas» que aportan una visión sesgada. Señala, así, el calado que en la crítica sobre la poesía de Aldana ha tenido, ya desde los escritos de su hermano Cosme (que edita sus poemas y desarrolla en los suyos el lamento por la muerte prematura de Francisco), la visión de la obra del poeta como proceso interrumpido, que deriva en otras interpretaciones también viciadas:

El obsesivo enmarcamento de aquella vida interrumpida entre presentimiento y destino, con su correlato de naufragio que afecta a lo creado (obra desaparecida o incompleta y poesía no escrita, pero adivinada en su grandeza) marcan desde los rimados de Cosme una lectura afectiva de la que es difícil desprenderse. Nada resulta, sin embargo, tan imprescindible [...] como el abandono de tal falacia patética, dado que con las connotaciones propias de su malditismo, el discurso crítico cernudiano incide en similar perspectiva y tiende a imponernos, de forma definitiva, la imagen del poeta dominado por una "voluntad de aniquilación" que "encadena misteriosamente su sino, llevándole a la desaparición final en Alzarquivir y a la pérdida de la mayor parte de cuanto escribiera.

Al margen de esta interpretación, la crítica ha apreciado muchos rasgos autobiográficos en la voz poética plasmada por Aldana en sus composiciones, pese a esa dificultad de situarlos en un

---

<sup>2</sup> La crítica hace referencia a estas cuestiones desde el principio. Antonio Rodríguez-Moñino (1935, Tomo 1, núms. 35, 36, 37, 39 y 40) y Bartolomé José Gallardo (1863, Tomo 1, núms. 107-111) presentan en sus respectivos trabajos una descripción minuciosa de los cinco tomos editados por Cosme de Aldana, que constituyen realmente dos libros (la primera y la segunda parte de la obra total conservada) y un tercero que recoge todas las obras. Así lo confirman otros investigadores como Vossler (2000-1941:178) o Rivers (1956: 169-170) que, a partir de los estudios de Rodríguez-Moñino y Gallardo explica que encontramos un volumen titulado *Primera parte (de las obras que hasta ahora se han podido hallar del capitán... Ahora nuevamente puestas en luz por su hermano Cosme de Aldana)* que «se imprimió en Milán con dedicatoria a Felipe II, fechada en 1589». El tomo termina «abruptamente y sin explicación, en medio del largo [...] *Parto de la Virgen*; por ello es de suponer que se interrumpió inesperadamente la impresión de la primera edición y que a esta edición truncada se le puso el título de *Primera parte*». «En 1591 se publicó en Madrid [...] la *Segunda parte*, que empieza de nuevo con el *Parto de la Virgen*». Por último, «en 1593 se volvió a imprimir en Madrid el tomo milanés, poniéndosele el nuevo título de *Todas las obras (que hasta ahora se han podido hallar...)*».

punto concreto de su trayectoria vital. Rosa Navarro (1994:IX) afirma que «los versos de Francisco de Aldana perfilan a veces su auténtico retrato. Su yo poético se funde con su yo real, y en sus propias palabras se esboza la figura del poeta soldado, que vive su juventud en Florencia y muere a los cuarenta y un años en África, arrastrado por la loca empresa del visionario rey portugués don Sebastián». Raúl Ruiz (1984:13), por su parte, señala la derrota española en el sitio de Alkmaar<sup>3</sup>, donde además Aldana fue herido, como un momento de inflexión en la vida y la visión del mundo del poeta, que se plasmará en sus composiciones:

«Su intención –según reza una carta dirigida a don Luis de Recasséns, nuevo gobernador de los Países Bajos– es dejar la milicia por «otro hábito de más seguridad». Cuál iba a ser este hábito no ha podido determinarse, pero el caso es que Aldana había sufrido una crisis que bien pudiéramos llamar existencial. Ya no es el joven galante de la corte de los Medici, ya no es el patriótico guerrero de su primera época en Flandes. Se le han quebrado –o enturbiado– una serie de ideales: el mundo no es bello por sí mismo ni el ansia tiene sentido desde una óptica puramente mundana».

Este tipo de interpretaciones de la obra de Aldana en clave más o menos biográfica (o el mayor o menor deseo de encontrar esa conexión entre vida y poesía) conduce a diversas opciones a la hora de organizar sus poemas. Reconociendo la dificultad de ordenar la obra poética de Aldana siguiendo criterios biográficos, algunos críticos han hablado, más que de una evolución determinada, de un Aldana variado, con diferentes (e incluso contradictorios) valores y aspiraciones. Así, dice Antonio Rodríguez-Moñino (1946: 17-18):

Por lo que respecta al contenido poético, es muy difícil hacer una clasificación acertada. Y no ciertamente por lo extraño de su temario, sino por la complejidad de armonizar composiciones aparentemente opuestas en derrotero. La primera lectura íntegra de su obra conservada desconcierta al estudioso por lo dispar de sus tendencias. ¿Cómo es posible que en una sola persona se alíen sentimientos tan discordantes como la impetuosidad bélica, patentizada en sus obras de exaltación patriótica, en las que sugiere orientaciones al imperialismo español [...], con aquellas otras puramente ascéticas y contemplativas, que arrancan a su alma furiosas execraciones de toda actividad, de todo aquello que no sea aspirar a Dios...? [...] Si pudiésemos rellenar los profundos huecos que han abierto las pérdidas en la obra de Aldana, fácil nos sería diseñar la escala que recorrió su espíritu y la concatenación de unos estados anímicos con otros.

Por eso, en su edición del *Epistolario poético* de Aldana se decanta por una clasificación temática que comprende «fábulas mitológicas», «obras de apología y descripción del estado militar» y «composiciones en las que exalta el bien de la vida retirada»<sup>4</sup>.

No obstante, parte de la crítica ha tratado, pese a reconocer sus enormes dificultades, de descubrir una trayectoria vital reflejada en la obra poética de Aldana. Afirma, así, Raúl Ruiz (1984:26, 28) que «toda división que se haga de la obra de Aldana es pura elucubración de erudito y, obviamente, puede caer en el yerro»; y pese a ello, sostiene que la ordenación de poemas en su

---

<sup>3</sup> Según otras fuentes fue en el sitio de Haarlem, en el que también participó. La crítica ha relacionado este momento de inflexión con el *Diálogo entre cabeza y pie* (LIV), que luego veremos, a propósito del cual comenta Lara Garrido (p. 385) que en las ediciones de 1589 (*Primera parte...*) y 1593 (*Todas las obras...*) aparece (a continuación del que figura en el encabezamiento del texto) el título «Del mismo capitán Aldana siendo herido de un mosquetazo en un pie sobre Arlen [=Haarlem] en Flandes, sirviendo el oficio de General de la Artillería», mientras que en el último de los cinco ejemplares mencionados en la nota 4, «falto de portada y sin indicación de lugar, impresor ni año [...], posiblemente editado en Bruselas» (p. 108), encontramos la variante «sobre Alquemar [=Alkmaar]».

<sup>4</sup> pp. 18, 19 y 24

edición de los *Sonetos* de Aldana responde («de una manera híbrida», no obstante) «tanto a una disposición temática como a una aproximada disposición cronológica», según la cual distingue sonetos «amorosos y galantes», «circunstanciales, ocasionales o dirigidos a personas», «religiosos» y «existenciales», afirmando que «este es el proceso cronológico de su obra, pues si bien tiene poemas religiosos o circunstanciales que corresponden a la primera época de su vida, no hay ni un solo poema amoroso en la última... ni tan profundamente -o altamente- existencial en la primera», de manera que esta ordenación pretende ser «el trasunto de lo que creo fue el recorrido espiritual y literario del Aldana».

Consideramos, sin embargo, que este razonamiento incurre en un apriorismo imposible de verificar, porque se basa en un argumento circular: al Aldana maduro ya no le interesa escribir sobre el amor, por lo que los poemas amorosos no pueden ser del Aldana maduro (y lo mismo vale para los poemas «existenciales»). No pretendemos afirmar que, visto el panorama general, no sea probable que el Aldana maduro ya no escribiese poemas amorosos, pero se trata de una cuestión indemostrable. Y más dudoso resulta que el Aldana juvenil no escribiese en ocasiones poemas graves o desengañados.

En su edición de las *Poesías castellanas completas* de Aldana, Lara Garrido (1985: 112) rechaza la ordenación a partir de un criterio formal como el género, ya que «con ello queda neutralizada toda discursividad, convirtiendo el texto en un conjunto plano donde aparecen composiciones de tan distinta cronología y sentido como la *Epístola a Arias Montano* y el fragmento de *Medoro y Angélica*». Este rechazo categórico de la ordenación por géneros se fundamenta en el deseo de Lara Garrido de establecer una cronología aproximada de la redacción de los textos (siguiendo una serie de criterios que veremos a continuación) que dé lugar a una clasificación más significativa para la interpretación que la mera clasificación genérica. Sin embargo, a nuestro modo de ver, esta visión no puede llevarse hasta el extremo de negar todo el sentido a una clasificación genérica desde el momento en que en una parte importantísima de las ediciones poéticas del Siglo de Oro los poemas se disponían ordenados por géneros (o más bien por una combinación diversa de grupos temáticos y estróficos), empezando por el mismo Garcilaso. En cualquier caso, Lara Garrido fundamenta la ordenación de los textos en la «cronología compositiva de los poemas de Aldana en los distintos grados que la determinan», distinguiendo entre poemas «fechados» (XXV), «con datos explícitos para una fechación segura o muy aproximativa» (XXIV) y «con elementos cuya exégesis permite fechar con exactitud o variaciones mínimas» (XXXVIII). A partir de estos poemas establece una «cronología relativa» que divide en dos series, separadas por la marcha del poeta a Flandes, el resto de composiciones (atendiendo a criterios temáticos y estilísticos), si bien hay que tener en cuenta «la existencia de retroacciones temáticas» y la capacidad del poeta para «reelaborar a distancia un mismo esquema figurativo» (p. 113). Esta

ordenación parte, no obstante, de una reflexión sobre el «escollo» que supone la interpretación de la poesía como reflejo de las experiencias o el carácter de Aldana, por lo que critica la visión de Rivers (1956: 635), que habla de «leer y releer la poesía de Aldana, cada vez más fascinados por la personalidad del poeta». Para Lara Garrido (1985: 18-19), «no nos proponemos como tarea crítica la de reconstruir un sujeto». No obstante, «el esquema sumario que crea la serie de datos sobre la vida de Aldana [...] proporciona unas claves genéricas y establece unos pocos -muy pocos- hitos concretos a la creación». No debe, por ello, ignorarse, sino servir de «esqueleto desde el cual, establecido con arbitrariedad el grado de isocronía que en cada momento pudieron mantener poeta y poesía, encarnar el sentido posible del *corpus* lírico figurando una vida inexistente».

A nuestro modo de entender, conocer la biografía de Aldana puede ser útil como información complementaria a los textos, especialmente si nos ayuda a conocer su fecha de escritura y, de este modo, a organizarlos cronológicamente; pero la conexión entre la poesía y la biografía del poeta no es una cuestión central ni mucho menos necesaria para justificar y desarrollar el análisis del sujeto poético que en ellos se manifiesta. Es perfectamente posible acercarnos al análisis y evolución de un yo lírico sin conocer la biografía de quien lo formuló en el poema, que, si bien puede ser clarificadora de ciertos aspectos, no deja de ser una cuestión extraliteraria. En definitiva, nuestra intención es reconstruir una biografía anímica coherente del yo lírico de la poesía de Aldana, y no de Aldana mismo, y solo en este sentido analizaremos ese «recorrido espiritual y literario» que la crítica ha trazado de manera aproximada, pero coincidiendo en establecer una progresión desde la poesía amorosa hacia la religiosa y existencial (en un sentido amplio de la palabra) y culminando en la *Carta para Arias Montano*. Esta trayectoria aproximada nos sirve simplemente de guía para plantear la crisis de desencanto que sufre un sujeto poético, si bien podemos encontrar matices autobiográficos en muchas composiciones.

### 3. LOS SONETOS SOBRE LA CONDICIÓN HUMANA

Encontramos en la obra de Aldana cuatro sonetos (LV, LVI, LVII y LXI en la edición de Lara Garrido), situados por la crítica en su época de madurez, que representan el punto álgido de una crisis vital que culminará en el desencanto del mundo. En todos ellos encontramos a un yo poético abatido, desencantado de su propia trayectoria vital, que concibe la vida como estado fatigoso, caracterizado por el movimiento constante, la agitación, el caos y la transitoriedad. El paso del hombre por el mundo es fugaz y no cabe aferrarse a nada, ya que todo es mudanza y se resuelve en la muerte. Lo material se revela, así, como gran mentira, contingencia y vanidad, y desde su velo mortal, el alma, consciente de la incapacidad de conseguir ninguna felicidad, aspira a alcanzar un estado pleno, verdadero y definitivo en Dios, concebido como retorno al origen a la manera



platónica. Apreciamos, pues, en estos poemas un carácter ya prebarroco, alejado de sus primeras poesías (en la línea del neoplatonismo renacentista y la imitación de Ovidio y Horacio), que presenta la existencia como gran contradicción de elementos que se oponen y complementan, girando siempre en ese movimiento perpetuo: vida/muerte, movimiento/quietud, ignorancia/conocimiento, dolor terreno / felicidad celestial, etc.

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.

Este soneto es posiblemente el poema más pesimista de la obra de Aldana. Representa para muchos críticos el clímax de la crisis, el momento de mayor angustia y desesperación ante una realidad hostil e incapaz de proporcionar ningún tipo de consuelo. El yo lírico sufre una desolación tan intensa que, por mucho que lo intente, le resulta imposible expresarla. Este silencio externo se contrapone a su profunda agitación interna, plasmada a través de la imagen del pensamiento moviéndose por el alma. Para entender esta idea y el planteamiento del soneto en general, debemos tener en cuenta que se apoya en la concepción tomista de las tres potencias del alma: memoria, entendimiento (o pensamiento, en este caso) y voluntad.

Comienza con gran fuerza expresiva, oponiendo lo que Miguel Ángel García (2010:556) llama «silencio voluntario» («cuando se desea gritar») y «silencio obligado y mortal cuando se desea hablar». Para Rivers (1956:604), «el poeta expresa lo frustrado que se siente al no poder manifestar su desesperanza; y esta impotencia, a su vez, le hace más desesperado». Es, pues un yo lírico que se debate en una contradicción angustiosa e insalvable, agravada por la incapacidad de expresar tanto dolor. Ya aquí apreciamos la sensación de movimiento constante que domina todo el soneto, en este caso, referido a la agitación interior: la angustia y la frustración se presentan como proceso repetido una y otra vez a través de la hipérbole «mil veces» y luego «otras tantas», que proporcionan gran intensidad expresiva<sup>5</sup>. Este movimiento continuo es también el de la búsqueda frustrante de algún tipo de felicidad o consuelo en el mundo, que se irá perfilando en los versos

---

<sup>5</sup> Acerca de esta expresividad de este primer cuarteto, Rivers (1956:604-605) reflexiona sobre el «estilo coloquial y, al mismo tiempo, expresivo» que aportan el encabalgamiento y el léxico. Comenta que «son muy tensos los verbos suspendidos por el encabalgamiento final de los dos primeros versos; las frases rotas y la repetición de la “t” (“gritos, y otras tantas tiento”) expresan una rotura espiritual y un esfuerzo repetido».

siguientes. En el segundo cuarteto, el «suelto pensamiento» se compara con un «velocísimo correo», a su vez comparado con Orfeo en «sombra de muerte», de manera que se plantea la indagación interior como un descenso *ad inferos*. Esta idea, junto con la del silencio del primer cuarteto, «confluyen», afirma Lara Garrido (p. 389), «en la imagen de Orfeo como símil del “interior hombre” [...] donde proyectar la situación próxima a la que se llama en la Santa Escritura “sombra de muerte”. Seguramente se refiere a un pasaje de los Salmos (23:4): «Aunque camine por el valle de la sombra de muerte, nada temo, porque tú vas conmigo; tu vara y tu cayado me infunden fuerzas». La «sombra de muerte» es, pues, una metáfora de la desazón interior o de las dificultades vitales que angustian al ser humano. Encontramos otra referencia en el Libro de Job (38:17 «¿Te han sido descubiertas las puertas de la muerte, y has visto las puertas de la sombra de muerte?»), que, como luego veremos, aporta una influencia fundamental a este soneto.

El símil del pensamiento como «velocísimo correo» que «anda [...] / por dentro al alma» explicita de manera casi plástica esa agitación interior, convirtiéndola en un movimiento frenético, lo que acentúa la idea de angustia ante un proceso doloroso y frustrante que se repite sin cesar. En definitiva, no cabe consuelo, ni mediante la expresión exterior por medio de la palabra, ni mediante la reflexión interior. Ante esta situación, solo queda la aspiración frustrada del alma, que se debate en la desesperación sin hallar nada a lo que aferrarse, sumida en un auténtico infierno.

El primer terceto es de desolación total. No hay nada en el mundo que pueda proporcionar ningún tipo de felicidad, ningún «rastro de imagen dulce y deleitable», a un alma torturada por la existencia, lo que produce una angustia proyectada hacia el pasado (memoria) y el futuro (esperanza, combinación de pensamiento y voluntad). La aspiración del alma del sujeto lírico a la felicidad es irrealizable, por lo que la conclusión del último terceto es de honda desesperanza: el yo poético se encuentra rodeado únicamente de elementos negativos, presentados a través de una enumeración paralelística, que resultan demoledores por su rotundidad y crudeza («maldición que alcanza», «desdén del cielo», etc.) y se intensifican por acumulación. Refuerzan además la idea de la vida como movimiento de carácter angustioso, como agitación constante y como tránsito por el mundo. Así, la «maldición que alcanza» y la «muerte que tarda» se contemplan desde un punto determinado del camino vital como presencias que se extienden desde el pasado o el futuro hacia la conciencia del yo presente: no se puede seguir viviendo, ya que no se puede seguir huyendo de esa «maldición» en que se ha convertido la vida; por tanto, se desea una muerte que, si bien es un hecho definitivo e insalvable, «tarda» en llegar para un yo desesperado por apartarse del camino tormentoso de la existencia, un tópico literario que, como veremos, tiene raíz bíblica. A esta misma idea de proyección temporal responden los elementos del último verso, que añaden el matiz de la fortuna variable, en este caso, adversa («error de la ventura»). El «desdén del cielo» que el yo poético siente acaba de perfilar este sentido pesimista de la existencia: en este soneto, ni siquiera la

aspiración a Dios puede consolarlo de sus males mundanos porque no encuentra más respuesta que el «desdén». Esta es una afirmación muy dura, y más cuando no encontramos esta actitud en los muchos otros textos de Aldana que contienen referencias religiosas, pero no implica en ningún caso descreimiento; más bien, la actitud del yo lírico se asemeja a la de Job cuando, desesperado por su sufrimiento, maldice el día en que nació y se pregunta por qué Dios da vida al hombre para que viva en un mundo desdichado y miserable:

3:20 ¿Por qué se da a luz al que sufre, y vida a los de ánimo amargado 3:21 Que esperan la muerte, y ella no llega aunque la buscan más que tesoros; 3:22 Que se alegran sobremanera y se gozan cuando hallan el sepulcro? 3:23 ¿Por qué se da vida al hombre que no sabe por dónde ha de ir, y a quien Dios ha encerrado?

Como podemos observar, en este pasaje, junto con el «desdén del cielo» encontramos ya también esta idea de la «muerte que tarda» en llegar a quien la busca (3:21,22).

Así pues, este soneto se centra en el momento más intenso de esta crisis de desencanto, que es el momento de mayor angustia: no hay nada en el mundo que pueda aportarle felicidad o al menos calmar el dolor propio de una existencia en tránsito angustioso por el mundo. Mientras el alma se encuentre atrapada en este estado, no cabe consuelo, ni siquiera en Dios; por tanto, se desea la muerte como única manera de liberación (sin concretar ninguna esperanza; aquí todo es negativo). La crítica ha señalado la importancia de esa sensación de movimiento interior (en el sentido de agitación anímica) que domina el poema, la búsqueda angustiosa del alma, que no se resuelve más que en desesperación. Rivers (1956:605) comenta, por ejemplo, en los tercetos, que «el concepto central es lo *suelto* del pensamiento: la voluntad no tiene en qué fijarse. En vez de meta segura, no halla más que maldición, muerte, llanto, etcétera». No obstante, más que esta «soltura» del pensamiento, opinamos que el concepto central es la sensación de desolación espiritual que motiva la agitación y que afecta no solo al pensamiento sino también a las otras potencias del alma, como observamos en los tercetos.

Posteriormente, dirá Suárez Díez (2009: 178-179) que «llamar», «romper», «mover», «yacer», «hallar» 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 aniquiladora y articuladora de “Romper” y de “Yacer”. Los verbos aparecen así trabados en un continuo vaivén destructor, donde movimiento es sinónimo de conflicto». Desde nuestro punto de vista, la sensación de movimiento se refiere a la agitación del alma, si bien en otros poemas adquiere un significado más pleno e independiente (movimiento vital), y no se presenta aquí como una fuerza totalizadora, «sinónimo de conflicto», sino como parte del conflicto que se da en el alma. Así, el movimiento interior del pensamiento contrasta en primer lugar con la inmovilidad de la lengua, que yace «en silencio

mortal», incapaz de expresar tanto dolor; luego, también con la inmovilidad de la voluntad, que no encuentra impulso alguno ante el desconsuelo que la memoria y la esperanza le ofrecen. Además, no advertimos ese «eterno conflicto entre movimiento y paz» entre los verbos mencionados por Suárez Díez, ya que todos ellos están connotados negativamente desde el momento en que la oposición entre acción e inmovilidad de la que hablábamos se presenta como conflicto irresoluble y frustrante: callar y querer gritar, moverse el pensamiento y paralizarse la voluntad.

La idea de desesperanza como conclusión de cualquier búsqueda existencial sigue desarrollándose en el soneto siguiente, si bien con un matiz diferente, mucho menos amargo: el alma se encuentra atrapada en la carne mortal, pero puede aspirar al cielo, aunque esa aspiración sea inalcanzable en vida:

LVI

¡Ay, que considerar el bajo punto  
del estado mortal al alma hiera!,  
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.

Si en el soneto anterior el yo lírico se presenta inmerso en una insalvable contradicción interna, en este la contradicción atañe al mundo exterior, regido por la dualidad materia/espíritu, de manera que el alma aspira, desde la «fatigosa vida» terrenal, a retornar al mundo espiritual. Esta aspiración resulta irrealizable en vida y produce frustración al alma encerrada en el mundo material, por lo que el yo se pregunta cuál es la mejor manera (o la menos dolorosa) de sobrellevar el problema, la ignorancia o el conocimiento, es decir, el cerrar los ojos ante esta cuestión para no sufrir ante la presencia del velo material que impide alcanzar la aspiración a Dios o, por el contrario, el tratar de acercarse a ella, aliviándose en la esperanza divina aunque resulte dolorosamente inalcanzable. No hay respuesta, en cualquier caso, ya que ambas opciones implican un alivio incompleto (la situación es la misma: «el bajo punto del estado mortal», «la fatigosa vida» que hay que sostener mientras dure la existencia terrena). Esta actitud recuerda al radical escepticismo del Eclesiastés y su *vanitas vanitatum*, si bien aquí, precisamente por esta idea de que todo es vanidad, se prefiere la ignorancia:

1:18 Porque en la mucha sabiduría hay mucha molestia; y quien añade ciencia, añade dolor. [...] 2:14 El sabio tiene sus ojos en su cabeza, mas el necio anda en tinieblas; pero también entendí yo que un mismo suceso acontecerá al uno

como al otro. 2:15 Entonces dije yo en mi corazón: Como sucederá al necio, me sucederá también a mí. ¿Para qué, pues, he trabajado hasta ahora por hacerme más sabio? Y dije en mi corazón que también esto era vanidad.

Así pues, si en el soneto LV se expone el sentimiento de crisis y desesperanza en toda su crudeza, pero sin apuntar ninguna causa concreta, en este sí aparece un motivo explícito de tanto dolor, el sufrimiento que experimenta el alma en el mundo terreno. No se trata, pues, como en el soneto anterior, de un sufrimiento absoluto e insuperable, sino que aquí se adscribe a un estadio transitorio del espíritu humano y cabe, por tanto, la esperanza (si bien no exenta, como hemos dicho, de dolor).

Se parte, pues del neoplatonismo cristiano, que concibe al alma como verdadera esencia del hombre, de carácter inmaterial y origen divino, pero encerrada temporalmente en el velo mortal del cuerpo. Sin embargo, no es solo la condición de alma encerrada en su velo mortal la que produce el sufrimiento del yo poético, sino que la conciencia de esta situación genera en el alma un deseo de zafarse del «peso» corporal para retornar al origen divino que la «alienta» y «requiere». Esto produce entonces una profunda contradicción entre la conciencia de ese velo mortal que imposibilita el retorno a lo celestial y la aspiración del alma a la «alta contemplación de su trasunto» divino. Así pues, la conciencia del lastre del cuerpo sobre el alma, que queda encerrada en un mundo de sufrimiento, es la que impulsa hacia la contemplación de Dios, pero finalmente acaba produciendo más sufrimiento. A propósito del segundo cuarteto, Miguel Ángel García (2010:560) dice que «el alma quiere ese “bien”, pero “el gran rector conjunto” (Dios) ha establecido un “tributo contrapuesto”: se quiere el bien, pero este va unido en el hombre (la “humana parte”) al mal. Mientras esté en este mundo el alma no puede gozar del bien sin toparse con su reverso, el mal». Así pues, la vida humana se presenta como condición miserable de la que solo cabe tratar de consolarse mediante la búsqueda de la contemplación divina, si bien este consuelo no queda exento de sufrimiento y frustración mientras lo material impida el retorno del alma a Dios. En cualquier caso, la mención de la contemplación divina implica, como decíamos, una cierta esperanza, aunque no sea en esta vida, que acabará conduciendo al desengaño del mundo y el deseo de vida retirada que apreciamos en otras composiciones. De momento nos encontramos, no obstante, en la reflexión sobre esa condición vital angustiada, causa y consecuencia de la aspiración del alma hacia Dios.

En los tercetos se acentúa la contradicción vital que mueve al yo poético, tan irresoluble como la condición desgraciada que la motiva, esa «fatigosa vida» que más que vivir hay que «sostener» a la manera de una lucha constante: ¿qué es mejor, llevar una vida inconsciente y desatenta de todo, tratando de ignorar cualquier tipo de reflexión sobre la naturaleza de la existencia para «engañar» al dolor que produce la conciencia de ese «bajo punto» de la vida mortal o, por el contrario, llevar una vida consciente y atenta que permita «sentir en todo toda cosa», aunque esto implique «tal daño del alma y perjuicio»? Todo el poema «se va desgranando» en lo que Suárez

Díez (2009:184) llama «“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» (en este sentido, es más «ética» que «estética»). En cualquier caso, la contradicción que cimenta el razonamiento muestra que la felicidad resulta inalcanzable por medio de cualquiera de las dos opciones: solo se puede encontrar cierto alivio al dejar de ignorar esta cuestión y tratar de acercarse a lo divino y espiritual, pero cualquier intento implica dolor y frustración por la imposibilidad de salvar la distancia de lo material, que se interpone entre el alma y Dios.

La existencia del hombre en el mundo sigue siendo, como en el soneto LV, un estado desgraciado, pero ya no incapaz de proporcionar ningún tipo de alivio, sino que queda siempre la promesa del retorno al mundo divino, si bien esta no anula el dolor vital. Así pues, frente a una existencia terrena marcada por el sufrimiento del alma y la agitación interior, en este soneto se perfila una vía de escape hacia lo divino, aunque de momento solo es posible después de la muerte. Hay también en esta idea un claro sentido de movimiento y de transitoriedad de la vida: «sostener la fatigosa / vida...» implica debatirse constantemente en la contradicción expresada en este poema, pugnar por acercarse a lo divino y conseguir únicamente ser más consciente de la cárcel de la materia, entendiendo por tanto el estado actual como tránsito hacia un estado verdadero.

El mundo terreno se define, así, mediante el movimiento y la contradicción, de manera que no puede contener ningún elemento verdadero ni estable. Solo queda, pues, la aspiración a una existencia más auténtica, donde el alma pueda hallar por fin el reposo. En el soneto LVI se expresa esta aspiración como proceso doloroso y frustrante, incapaz de resolverse, pero la idea seguirá desarrollándose en los poemas siguientes.

#### LVII

El ímpetu crüel 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!

Según Miguel Ángel García (2010:561), en este soneto ya «se perfilan de forma nítida» las claves que «conducen directamente a la “Carta para Arias Montano”: el retiro, la amistad, el amor divino». Señala, no obstante, que el poema «no dice más de lo que dice, sin aludir a la contemplación de Dios, aunque toda esta lógica se halle larvada» (p. 564). De momento nos encontramos todavía, como en el poema anterior, en pleno proceso de crisis y búsqueda de alguna

esperanza, que de momento solo cabe después de la muerte (estamos, pues, nuevamente, ante la visión neoplatónica). El yo poético se sitúa de nuevo en ese mundo material que produce pesar al alma, incapaz de alcanzar su aspiración a lo divino. Sin embargo, la perspectiva desde donde se contempla este estado es diferente: ya no se pone atención en la contradicción que caracteriza la naturaleza y aspiraciones humanas, sino que el yo se detiene en la contemplación de la esperanza de una vida verdadera más allá de la muerte. En este sentido, la angustia vital está dando paso al desengaño del mundo, si bien el yo poético, arrastrado por el destino, sigue debatiéndose entre la necesidad de «sostener la fatigosa vida» y la creciente repulsión que esto le produce (posteriormente veremos poemas que reflejan más específicamente qué tipo de vida rechaza).

Así, en el primer cuarteto se expone el tema del movimiento vital, frenético, angustioso, impulsado con gran ímpetu por un «destino» «cruel» que zarandea al poeta «miserablemente», frente al cual solo se desea una «quietud» inalcanzable en el mundo material. En este sentido, comenta Suárez Díez (2009:186) que «la acción en proceso, cuyo agente es el destino, nos traslada al concepto de movimiento como sinónimo de conflicto». No obstante, a nuestro modo de entender, el movimiento, como en el soneto LV, es parte del conflicto y no sinónimo del mismo. En este caso, el conflicto se produce entre la agitada vida terrena, caracterizada por el movimiento impetuoso y constante, que causa desasosiego y desgracia al el yo lírico; y la «quietud» deseada. Así pues, en todo caso el movimiento, en el sentido de agitación constante propia de la vida terrena, es la causa del sentimiento de desdicha que experimenta el yo lírico, que conduce a un conflicto entre realidad y deseo: el alma se encuentra atormentada en el mundo material y aspira, una vez más, al retorno celeste (no obstante, no alude explícitamente, como se ha comentado, a la contemplación de Dios, sino al reencuentro de almas afines en el cielo, una vez superadas las contingencias mundanas).

En cualquier caso, nos encontramos otra vez ante esa visión de la situación vital regida por oposición de contrarios que caracteriza los sonetos anteriores (movimiento/quietud). En ese deambular «de tierra en tierra, de una en otra gente» la crítica ha querido ver una referencia a la actividad militar de Aldana que, como luego veremos, en su madurez plasma con actitud desengañada en varios poemas, especialmente a partir de su estancia en los Países Bajos. Así, dice Ruiz Silva (1981: 123) que la queja parte en este poema del «contraste entre la mansedumbre deseada y el guerrear inacabable». Respecto a esta cuestión, Suárez Díez opina que «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». Así, se presenta la naturaleza «en un proceso cíclico violento, y a la gente como espejo de su vida militar»; además, «la connotación negativa de ese “ser arrojado” parece relacionarse, mediante su significación violenta, con la guerra». No obstante, «también desborda este sentido para englobar, y enfrentar en dialéctica, la

acción activa desligada de la acción intelectual, la contemplación propia de la madurez». Suárez Díez afirma que «el mismo poeta había pedido al rey su retirada como soldado, su afán por descansar», que encontramos reflejados en este soneto y otras composiciones. No entraremos nuevamente en la cuestión de la vinculación entre poesía y biografía, que, como hemos dicho, proporciona información complementaria pero que no deja de ser extraliteraria; en cualquier caso, posteriormente veremos cómo esta crisis de desencanto se perfila ya en poemas de reflexión sobre la vida militar. Debemos tener en cuenta, en cualquier caso, que este poema no se refiere explícitamente a la guerra (otra cosa es que la crítica advierta ciertas conexiones), sino que, leído aisladamente, se entiende como queja de las fatigas humanas en general. La idea de la existencia humana como viaje, como movimiento constante de un lado a otro (en este caso impulsado por el destino), remite a los tópicos del *homo viator* y el *nauta* horaciano, que encontramos en otras composiciones a las que luego aludiremos, como en *Sobre el bien de la vida retirada* (XXXI)<sup>6</sup>, donde se resolverán en el *beatus ille* como solución vital. Más importante es su presencia en la *Carta para Arias Montano*, cuya conexión con este poema mencionaba antes Miguel Ángel García.

En el segundo cuarteto se enuncia la necesidad de retorno hacia lo divino y de huida de un mundo caracterizado por «tanto mal grave y contino» («pensemos», como apunta Miguel Ángel García (2010:562), «en la maldición que alcanza al alma, o en el mal que está unido a la “humana parte”»). La vida terrena se presenta, igual que en el soneto anterior, como estado transitorio, en este caso, a través de la metáfora de un «velo» corporal (de miseria y dolor) que el alma debe romper para ascender al cielo, «la región de donde vino». Así, el lamento que surge de la conciencia de la condición mísera del hombre deja espacio a un cierto alivio del dolor vital (más que en el soneto anterior y mucho más que en el LV, donde la frustración es insalvable) en la evocación de la esperanza de retornar al cielo.

En los tercetos se desarrolla esa esperanza de futuro: liberada el alma de su prisión corporal, puede regresar a otro mundo más perfecto, donde el movimiento caótico y angustioso dé paso por fin a esa ansiada quietud. No obstante, no se aspira todavía a la quietud total en la contemplación divina, sino más bien a un movimiento más reposado en un mundo más verdadero que este, donde las almas amigas puedan reencontrarse sin sufrir el frenesí, el caos y la desgracia de lo terreno. En este sentido dice Rivers (1956: 517) que «le abrumba al poeta un sentimiento de *Weltschmerz*, de

---

<sup>6</sup> Tú que, entre el cielo raso y la mar yerma,  
 puesto de amarga muerte en las honduras,  
 corres, huyendo la pobreza enferma,  
 del polo examinando las alturas:  
 corre, no pares, ve camina, perma-  
 neciendo siempre en tantas desventuras,  
 que mal podrá alcanzar tu pensamiento  
 al inútil madero el mayor viento.  
 (vv. 161-168)



nostalgia por un paraíso al que solo puede regresar por medio de la muerte», conectado en su opinión «en la mente del poeta con su feliz y libre juventud». Así, se querría caminar por el cielo «en compañía / del alma de algún caro y dulce amigo» con quien reencontrarse tras haber hecho «común acá mi suerte», es decir, tras haber sufrido juntos las acometidas de lo contingente. En este nuevo estado, las almas pueden comunicarse «sin temer castigo / de fortuna, de amor, de tiempo y muerte», que son precisamente esas contingencias de lo terrenal que producen sufrimiento. Tanto en este como en los sonetos anteriores encontramos una reflexión a propósito de tres de estos elementos, que se configuran como esenciales en el desarrollo de la crisis del yo lírico: la fortuna, que mantiene el mundo en mudanza perpetua; el tiempo, que corre fugazmente llevándose todo a su paso; y la muerte, presencia omnipotente y en ocasiones anhelada por un alma que aspira al retorno a la divinidad. El amor, sin embargo, es un elemento que no ha sido mencionado hasta ahora, pero que también contribuye en su medida a la configuración de esta crisis de desencanto. Posteriormente abordaremos esta cuestión.

Así pues, el paso del tiempo y los vaivenes de la fortuna no son absolutos, sino que forman parte de la naturaleza del mundo material, de manera que no pueden dañar más allá de la muerte. Con respecto al amor, aquí se desarrolla la idea neoplatónica de que es la amistad, superior al amor humano, la única que puede trascender a la muerte, ya que proviene de una afinidad entre las almas<sup>7</sup>. Así pues, se produce un contraste entre los cuartetos, que describen una situación negativa (vida terrena, aspiración del alma al retorno), frente a los tercetos, donde, tras la muerte, la situación se vuelve positiva: el movimiento caótico que rige la vida sobre la tierra da paso a un caminar reposado por el cielo en compañía de un alma amiga, lejos ya de esa agitación frenética que rodea a todo lo contingente. Según Ruiz Silva (1982:216), «la idealización, el platonismo que respiran los tercetos, no menos la sensación de pureza y limpio gozo que desprenden, no solo compensan la desesperanza y la angustia de los cuartetos sino que representan el triunfo final de la amistad sobre el dolor y la muerte». Pensamos, no obstante, que lo primordial no es este «triunfo», ya que según la concepción neoplatónica la muerte no es un obstáculo sino un medio para alcanzar la vida verdadera; lo esencial es la liberación del lastre corporal y la ascensión hacia ese mundo ideal, que es lo que permite al alma reencontrarse con otra alma amiga.

En cualquier caso, no es, pues, todo lamento, como en los sonetos anteriores, sino que hay esperanza; si bien la posibilidad de consuelo sigue quedando fuera de esta vida. Miguel Ángel García (2010:565) llama la atención sobre el hecho de que esta idea de amistad, por su parte, «seguirá siendo básica para el programa de retiro y vida contemplativa que se explaya en la epístola

---

<sup>7</sup> Para Lara Garrido (1985:391), estos versos tienen una clara influencia de *Las meditaciones* de San Agustín, que «no piensa en un exclusivo contemplar “el rostro presente de la verdad”, por el que el alma “encerrada en estas clausuras carnales desea salir dellas luchando con su cuerpo para que salida deste destierro goce de su propia tierra”, sino también en la coparticipación “del triunfo” por la que los bienaventurados “se gozan unos con otros... gozando de mucha paz”».

a Montano», si bien, añade, en esta segunda composición «no hay que esperar al cielo para sentir la compañía “religiosa” del amigo» y, «de alguna manera, a Dios se le trae a la tierra, porque el alma ya se prepara en ella a través de la quietud espiritual» para el cielo. Así, la *Carta a Arias Montano* desarrolla cuestiones ya planteadas, como se ha señalado, en este soneto (y los anteriores), de manera que, como luego veremos, se constituye como último estadio de la crisis de desencanto, que encuentra su resolución en la vida contemplativa.

#### 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 morir en la memoria  
del mundo es lo mejor que de 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 solo adonde  
es premio el mismo Dios de lo servido.

La consideración del lugar y significado de este soneto ha sido objeto de diferentes respuestas por parte de la crítica: a veces se menciona junto a los anteriores y a veces por separado, dado que, si bien tiene una clara relación con ellos, en él el sentimiento de crisis y desencanto sí da paso a una solución, la misma que se desarrollará más extensamente, como apuntaba Miguel Ángel García, en la *Carta para Arias Montano*. Rivers (1956) sitúa los cuatro sonetos juntos, en el siguiente orden: XXXI: «El ímpetu cruel de mi destino», XXXII: «Mil veces callo que romper deseo», XXXIII: «Ay, que considerar el bajo punto» y XXXIV: «En fin, en fin, tras tanto andar muriendo». Separa, no obstante, este último de los demás en su análisis, por su contenido. Considera que los tres primeros responden a un determinado «estado de ánimo» proveniente de «un conflicto interior de muy hondas raíces», apoyándose en datos biográficos que puedan constituir «fuentes probables de las que se derivara este conflicto»: para Aldana, cuya juventud discurrió «en el ambiente neoplatónico y medio pagano de la intelectualidad florentina» y constituyó «una vida idílica, sensual y filosófica a la vez», el ejercicio de la profesión militar en los Países Bajos fue «un cambio brusco y nada agradable». Su conclusión es que «podemos imaginarnos en Aldana el conflicto subconsciente entre, de un lado, los ideales italianos de cultura y refinamiento neoplatónicos, y, de otro, los españoles de Dios, Iglesia e Imperio; entre la gloria mundana y la humildad cristiana» (pp. 518-519). Este último soneto, por su parte, «llega a la resolución moderadamente ascética de este conflicto y a la dedicación de su espíritu a la contemplación de Dios» (p. 519). Así, «parece marcar el principio de una nueva etapa en la vida del poeta, la etapa que produjo aquella *Carta para Arias Montano*» (p. 520).

Coincidimos en que en este soneto se aportan las claves de resolución del conflicto que caracteriza al yo lírico y en su desarrollo en la *Carta para Arias Montano*. No obstante, consideramos que este conflicto proviene, como venimos sosteniendo, de la crisis de desencanto que abruma al yo poético (que tiene que ver, como hemos visto, con el conflicto entre realidad y deseo, entendido como frustración y miseria terrena frente a la aspiración al retorno a lo divino), de manera que aquí, y en mayor profundidad, en la *Carta a Arias Montano*, se presenta la resolución de la crisis (queda la aspiración a lo divino, pero se consigue hallar cierto reposo). Si esta crisis del yo poético tiene ciertas conexiones con la vida del autor, estas conforman información complementaria, pero en ningún caso central para el análisis. Además, consideramos que no hay razones *a priori* para suponer la necesidad de un conflicto entre armas y letras; al revés, el ejercicio ambas disciplinas caracteriza al ideal del hombre renacentista de la época, que participa de la cultura italiana y de sus obligaciones militares (encontramos ejemplos ilustres como Garcilaso o Alonso de Ercilla).

Lara Garrido, por su parte, lo separa de los anteriores en su edición (1985), como advertimos en la numeración; lo mismo hace Miguel Ángel García en su estudio completo sobre el poeta (2010); no así Suárez Díez (2009), que en su artículo sobre los sonetos de madurez de Aldana incluye estos cuatro juntos y este concretamente en tercer lugar, haciendo que la reflexión concluya en el soneto LVII. En cualquier caso, en este soneto advertimos ya la resolución de la crisis a través del desencanto del mundo y la contemplación de Dios, lo que cierra, de alguna manera, esta reflexión angustiada sobre el dolor constante que experimenta el alma en la tierra, encerrada en el cuerpo, o al menos aporta una solución que proporciona alivio. Esto conecta además, como ya se ha señalado, con ideas que se desarrollarán más ampliamente en la *Carta a Arias Montano*.

Lara Garrido considera que este soneto «contrapone el infernal movimiento al deseado retorno celeste, la quietud negada a la paz eterna» (p. 391), si bien «infernal» nos parece un adjetivo algo exagerado; más bien se trata del movimiento terrenal. La sensación de movimiento y mudanza de todo es rotunda desde las locuciones adverbiales «En fin, en fin...» del primer verso, que aportan esa idea de conclusión tras un largo y agitado debate interior (y que encontraremos de nuevo en el primer verso del primer terceto, cuando se introduce el verbo principal y se expone la conclusión que se anuncia desde el principio: «Hallo, *en fin*, que morir en la memoria»).

En los cuartetos, el yo lírico reflexiona sobre su experiencia vital, concebida como camino en tránsito hacia la muerte en ese «andar muriendo» y caracterizada en general por la mudanza perpetua. Así, como en los otros sonetos, apreciamos el sentimiento de vida como movimiento constante del mundo y agitación interior (si bien no se aprecia ningún intento de generalizar la situación, sino que en todo momento el yo lírico se ciñe a su situación vital), que queda aquí plasmado con rotundidad: su existencia es un «andar muriendo», un «variar» constante de «vida y

destino», un ir «acá y allá yendo y viniendo» (imagen que podemos conectar con ese destino que empujaba al poeta «de tierra en tierra, de una en otra gente» y todas las connotaciones que implica). Además, este desasosiego se intensifica por medio de las repeticiones («en fin», «tras tanto») y los verbos de movimiento («variar», «andar», «yendo y viniendo»), como apunta González Martínez (1991:45). El camino vital elegido se carga, además, de consideraciones negativas: el yo poético reconoce haber errado muchas veces «el buen camino» y ser «ministro» del «mal» que le aqueja (nótese la aliteración de *m* en este verso, intensificando su contenido), dando a entender que todos los esfuerzos que le han llevado por el mundo «cual sin aliento inútil peregrino» (en tránsito frenético de quien va corriendo y no puede ni detenerse a coger aire) le han resultado vanos. Aquí encontramos de nuevo el tópico del *homo viator* que comentábamos en el soneto anterior, recogido en este caso en la imagen del peregrino.

Existe, pues, una gran diferencia conceptual entre este y los sonetos anteriores: aquí ya no se impone la muerte auténtica como única solución posible a la crisis vital, sino que se puede aliviar el dolor alejándose de lo mundano y retirándose a «un rincón» para vencerse a uno mismo y dedicarse únicamente a Dios, aceptando la muerte «en la memoria» colectiva, es decir, abandonando toda aspiración a alcanzar ninguna gloria mundana. Esta muerte simbólica de las aspiraciones terrenas proporciona un alivio que contrasta con ese «andar muriendo» que es la vida que el yo lírico quiere dejar atrás, un camino fugaz dominado por la presencia abrumadora de la muerte. Además, a diferencia de los otros sonetos, especialmente el LVII (que se refiere explícitamente al «ímpetu crüel de mi destino»), en este el yo lírico no se queja de un hado que le ha sido adverso, sino que toma conciencia de su propia responsabilidad al haberse dedicado a la satisfacción de las aspiraciones mundanas, yendo de un lado a otro y errando el camino. Frente a esta vida desgraciada, que finalmente no le ha aportado más que frustración («pensar todo apretar, nada cogiendo»), solo cabe la quietud y el reposo al «morir en la memoria del mundo», renunciando a sus contingencias, y dirigir «el querer» tan solo a Dios. Se expone, pues, el *beatus ille* a lo divino, poniendo el énfasis no tanto en el retiro del mundo y el alivio espiritual que supone como en la idea de acercarse a Dios mediante la contemplación y la dirección del afecto hacia Él. Encontramos un marcado componente estoico (inherente, por otra parte, a la conformación renacentista del *beatus ille*) en la idea de la «victoria de sí», es decir, el sobreponerse a las aspiraciones y los deseos propios (conectados con el mundo terrenal) para anhelar tan solo la vida retirada, donde las buenas acciones (o la ausencia de malas) y la contemplación de Dios aseguran el retorno al cielo tras la muerte.

El yo poético se desengaña así de la aspiración a perdurar en la memoria, que le lleva «de acá y allá yendo y viniendo» inútilmente, como en el soneto anterior se arrastraba «de tierra en tierra, de una en otra gente», por lo que también aquí ha señalado la crítica la posible referencia a la vida militar del autor. A nuestro modo de ver, el texto no revela explícitamente los motivos

concretos del desengaño, sino que se refiere solo a la necesidad de renunciar a la aspiración todos los bienes mundanos que se convierte en fuente de sufrimiento y vida desviada del buen camino. No obstante, examinando otros poemas, sí podemos ver cómo la crisis afecta a la reflexión del yo lírico sobre la milicia, por lo que en ese sentido, la identificación de ese tránsito «de acá y allá» con la búsqueda de la gloria mundana puede leerse como referencia a la búsqueda de gloria militar, pero esta interpretación tan específica no puede hacerse, como ya hemos dicho, partiendo únicamente de la lectura de este soneto.

Lara Garrido (1985:85) lo interpreta a partir de la oposición entre la acción militar y la contemplación divina, situándolo precisamente en la «encrucijada» en que se encuentra el poeta cuando se determina a abandonar «la vida activa», momento a partir del cual «toda la poesía de Aldana que adopte la fórmula de extroversión del interior manifiesta las presiones del destino sobre esa voluntad, del hado que condena a permanecer en una “vida temporal” que equivale al infierno». Este soneto representa (p. 429) «el momento de la propia decisión, recogiendo en la cláusula conclusiva la experiencia pasada [...] para conducir el futuro al aquietamiento recompensado por Dios con su presencia». En otro comentario posterior (2000) concluye:

A la peregrinación metamórfica de una vida activa inútil y nunca victoriosa en la milicia, el reglado proceso meditativo extrae resolutivamente la decisión de cambio. Desde la experiencia soportada, que acumula el movimiento y las acciones físicas en la variación verbal de los cuartetos, el sujeto encuentra una victoria del enemigo interior («de sí») que será recompensa divina por la negación del mundo. Premio que es ahora el solo deseo, con el que Dios beneficia la profunda renuncia al engaño falaz de los valores mundanos. (p. 325).

Como antes apuntábamos, aunque esta reflexión pueda sernos útil para la profundización en el significado del poema (y luego veremos textos relacionados con el tema militar donde va perfilándose el desengaño, como ya hemos dicho), no es necesario ceñirnos a ella para darle sentido. Además, la interpretación que hace Lara Garrido atendiendo a estas cuestiones sitúa el poema en un momento de inflexión, mientras que nuestra interpretación lo hace en un punto de llegada, que se terminará de perfilar en la *Carta a Arias Montano*. Cabe argumentar en este sentido que la idea de abandonar la vida activa ya se encuentra en los demás sonetos comentados, donde el yo lírico rechaza el sufrimiento que le producen las contingencias terrenales, y la diferencia se encuentra precisamente en que la aspiración a la calma en contacto con lo divino, que se presenta a partir del soneto LVI (en el LV, como veíamos, no hay ninguna posibilidad de alivio, sino que todo es negativo), se concreta por fin en este poema en el desengaño del mundo y la necesidad de llevar una vida retirada, de manera que se resuelve (parcialmente, porque la aspiración a Dios no se completará totalmente hasta la otra vida) una crisis que en los otros poemas resulta insalvable.

Retomando la posible conexión de estos versos con la vida militar de Aldana dice Miguel Ángel García (2010):

No obstante, la imagen de la vida como peregrinación inútil, por no haber sido hecha con vistas a Dios, permite interpretar esas acciones tantas veces experimentadas (andar muriendo [...], ir y venir) fuera del contexto de la

milicia, de una forma mucho más general y desnuda, propia de quien se confiesa a sí mismo y hace examen de conciencia. En este sentido cualquier acción humana/mundana, y no solo la militar, habría supuesto extraviarse del “buen camino” que ha de seguir el alma, habría repercutido en que el yo se administrase mal a sí mismo. De igual manera, la muerte y el olvido como paga del mundo no tienen por qué reducirse a la muerte en la guerra y al olvido como desplazamiento o sustituto final de la gloria del soldado. Es que el desequilibrio existente entre la vida según Dios o la vida según la vanidad del mundo solo puede deparar que este pague, a quien a él se entrega, con muerte y con olvido. (p. 648)

Creemos, no obstante, que este «andar muriendo», más que una acción puntual experimentada dentro o fuera del ejercicio de las armas, es una definición de la vida misma como proceso agónico, idea luego profusamente desarrollada por Quevedo en esas imágenes sobre la cuna y la sepultura o en su definición que el yo lírico hace en un soneto de su existencia como «presentes sucesiones de difunto»<sup>8</sup>. Pensamos, además, que la muerte y el olvido no son solo, como considera M. Á. García, paga de quien se entrega a la vanidad mundana, sino que se trata más bien de una afirmación general: el mundo solo paga con la muerte y el olvido, mientras que es Dios el único que puede pagar de otra manera. Se trata de nuevo de una idea tomada directamente del Eclesiastés (9:5): «Porque los que viven saben que han que morir: mas los muertos nada saben, ni tienen más paga; porque su memoria es puesta en olvido».

En cualquier caso, la crítica coincide en advertir en este soneto la resolución del conflicto interior del yo lírico en la aspiración a la vida retirada y el rechazo de las cosas mundanas, temas que culminan su desarrollo en la *Carta para Arias Montano*, donde también se incidirá en el desengaño causado por la vida de soldado, que no trae más recompensa que las heridas y las penurias que obliga a sufrir.

## **4. EL TEMA BÉLICO: EL IDEAL GUERRERO FRENTE AL HORROR DE LA BATALLA**

### **4.1. El desengaño de la guerra**

Como hemos dicho anteriormente, la crisis vital del yo lírico se perfila ya en algunos poemas anteriores dedicados a la guerra. El siguiente soneto recoge muy bien ese sentimiento de desengaño que asalta a un sujeto lírico atrapado ya no en el trasiego frenético de la vida mundana, sino específicamente en de la actividad bélica:

XLV

Otro aquí no se ve que, frente a frente,  
animoso escuadrón moverse guerra,  
sangriento humor teñir la verde tierra,  
y tras honroso fin correr la gente.  
Este es el dulce son que acá se siente:  
«¡España, Santiago, cierra, cierra!»

---

<sup>8</sup> «¡Ah de la vida...! ¿Nadie me responde?»

Y por süave olor, que el aire atierra,  
humo de azufre dar con llama ardiente.  
El gusto envuelto va tras corrompida  
agua y el tacto solo apalpa y halla  
duro trofeo de acero ensangrentado,  
hueso en astilla, en él carne molida,  
despedazado arnés, rasgada malla.  
¡Oh, solo de hombres digno y noble estado!

Este poema ha suscitado muy diversas interpretaciones por parte de la crítica, como explica Lara Garrido (1985:344):

Uno de los más difíciles poemas de Aldana a juzgar por los comentarios tan disímiles que ha suscitado. Según A. Rodríguez-Moñino, que lo titula [*Gloria de vida en campaña*], significa que para el poeta «no hay vida más digna (aparte de la religiosa) que la de su profesión... que no quiere deliberadamente velarla con tonos suaves y deformadores» (*El capitán*, pág. 42; «Noticia», páginas 19-20), coincidiendo con L. Felipe Vivanco: «Después de describirnos la guerra en todos sus horrores correspondientes a los cinco sentidos corporales... y cuando esperábamos su más rotunda reprobación humana, hace su elogio en un solo verso final, verdaderamente sobrio y sorprendente» (*op. cit.*, I, pág. XVII, en la pág. 62 aparece como *Descripción y elogio de la guerra*) [...]. Por contra, Vossler vislumbra «una especie de actitud humorística y sarcástica» (*Escritores*, página 99) que L. Salstad especifica como *contrafacta* del *locus amoenus* que manifestaría, por contraste, como verdadero «digno y noble estado» el contemplativo [...] («Another look at Francisco de Aldana's "Otro aquí no se ve que, frente a frente"», en *RomN*, XXIII (1982), págs. 335-340). E. L. Rivers adopta una interpretación equidistante de las anteriores: «En esa misma violencia está el sentido total del soneto que es una paradoja irreductible. En la guerra, la vida es más vida y la muerte más muerte; es a la vez vil y gloriosa. Dicho de otro modo, este soneto no es una afirmación ni una negación [...]» (*Francisco de Aldana*, páginas 159-160). (pp. 344-345)

Coincidimos con la interpretación que ofrecen Vossler y Rivers: los términos con que el yo lírico presenta la acción bélica responden a la intención de mostrarla en toda su crudeza, haciendo hincapié en su horror mediante una descripción que captura muy acertadamente la plasticidad y el movimiento de los sucesos y sensaciones durante la batalla. No cabe, pues, la exaltación guerrera, sino más bien un desengaño que se traduce en ironía. Para Rivers, que considera que este soneto expresa «una angustia espiritual provocada por la contemplación de los horrores de la guerra», su «poderoso efecto físicoespiritual se consigue por medio de una composición de lugar, o sea un “traer de los sentidos”». Así, «uno por uno se aplican los cinco sentidos a la escena sobre la que se medita» (ver, oír, oler, gustar y tocar, siguiendo el «orden descendente» que se establece desde los postulados de Platón y Aristóteles), de manera que «el soneto va en un sentido descendente hasta llegar a los ínfimos horrores del tacto» (pp. 603-604). Así pues, primero el yo poético «se ve» en ese «animoso escuadrón», escucha el «dulce son» de la batalla, huele el «suave olor» del «humo de azufre», debe beber de «corrompida agua» y, por último, experimenta con el tacto los elementos más horribles de la situación: el «acero ensangrentado», el «hueso en astilla», la «carne molida»...

Esta progresión por las percepciones que traen los sentidos da buena cuenta de la actitud del yo lírico con respecto a la batalla. Encontramos consideraciones positivas que solo pueden ser tomadas irónicamente por el contexto que las introduce. Así, se llama «dulce son» a los gritos de guerra «¡España, Santiago, cierra, cierra!» y «süave olor» a un «humo de azufre» y «llama

ardiente» que «atierra» el aire<sup>9</sup>. No solamente queda claro que no se está haciendo referencia a ideas positivas, sino que esa imagen del azufre y la llama remite a la visión de la batalla como infierno, que se repite, como veremos, en otros poemas<sup>10</sup>. La descripción de las sensaciones de la batalla se hace más descarnada conforme se desciende por los diferentes sentidos; así, cada vez más, aunque ya desde el principio, la ironía se apoya sobre todo en el contraste entre la pretendida alabanza de la vida militar y una descripción muy plástica que resalta los aspectos más horribles de la vida soldadesca: el frenesí de la batalla, la sangre, las profundas heridas, la muerte. Ya en los versos 3-4 se destaca el «honroso fin» que impele al soldado a combatir tras una imagen de la sangre empapando la tierra que contrasta el verde de la vegetación y el rojo que la va cubriendo («sangriento humor teñir la verde tierra»<sup>11</sup>), representando «del modo más directo» en opinión de Rivers "el choque entre la vida y la muerte" (p. 603).

El último terceto nos presenta los horrores que experimenta el sentido más ínfimo y material, el tacto, (además de la espada que se sostiene en el verso anterior) plasmados con una plasticidad y una crudeza que sobrecogen: huesos astillados, carne molida y armaduras despedazadas (en un escenario infernal y cubierto de sangre)<sup>12</sup>. Así, la exaltación de ese «solo de hombres digno y noble estado» del verso final resulta de una ironía rotunda y amarga que rechaza no solo el combate, sino ese «honroso fin», también irónico, que persigue: toda dignidad y nobleza que se supone a este «estado» se esfuman en la batalla real, donde el soldado experimenta toda clase de sensaciones terribles que nada tienen de nobles y dignas. Cabe señalar que algunos críticos interpretan este verso final de otra manera, ya sea como «elogio» de una guerra descrita, por otra parte, «en todos sus horrores correspondientes a los cinco sentidos corporales», como afirmaba Luis Felipe Vivanco más arriba; ya sea como alabanza o disculpa paradójica de la situación, como apunta Rivers cuando habla de un «abrupto alzamiento del verso último del soneto, fuertemente

<sup>9</sup> Queríamos aclarar el sentido esta expresión («que el aire atierra»), quizá un tanto oscura. Debemos entender «aterrar» en su significado de «echar por tierra» o «cubrir con tierra», pero en un sentido más vago, indicando metafóricamente que el aire se hace tierra, se espesa (no olvidemos que se está describiendo el efecto de ese «humo de azufre»). Además, las connotaciones infernales que adquiere el campo de batalla en estos versos a través del azufre y la llama nos revelan el juego de palabras con «aterrar» con el significado de «aterrorizar».

<sup>10</sup> Rivers señala, a partir de esta imagen del infierno (y también de ese «traer de los sentidos» antes mencionado), la relación de este texto con los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola: «Compárese, por ejemplo, la meditación sobre el Infierno, que se encuentra en el quinto ejercicio de la "Primera Semana" (San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*). También aquí hay "humo de azufre": "El tercero: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas." Tal ejercicio debió de ser el punto de partida para el soneto de Aldana".

<sup>11</sup> Nótese, además, la intensidad que aporta al verso el ritmo trocaico.

<sup>12</sup> Se trata de imágenes recurrentes en la épica, donde tienen connotaciones positivas. Montaner (2007:891) señala que «dentro de la tradición épica, la presentación de los héroes cabalgando, solitarios o en grupo, por el campo de batalla sembrado de cadáveres, durante el combate o al terminar el mismo, da lugar a una imagen cargada de fuerza dramática». Esta imagen constituye, así, un motivo épico en el que cobran gran importancia «las descripciones de la matanza, es decir, del campo de batalla sembrado de cadáveres, bien durante el encuentro, bien después de este», de manera que «cuando la descripción es simultánea del combate, un elemento característico es la narración de los golpes que convierten la campaña en matanza, sembrando el campo de extremidades cortadas y de cuerpos mutilados». En el poema de Aldana, sin embargo, la sangre tiñendo la tierra, los huesos astillados y la carne molida constituyen imágenes completamente negativas y desgarradoras.



paradójico» (p. 604). Para Miguel Ángel García, «este choque final desautoriza, por el contrario, toda posible satisfacción en la violencia que le antecede» (p. 442). En cualquier caso, en nuestra opinión este verso final es más irónico que paradójico; más que disculpar o alabar en parte el deseo de batalla como sentimiento noble, se burla de tal aspiración como de una ilusión formulada en abstracto que no se corresponde con el horror que abrumba al soldado en el combate real.

Antes de avanzar en el desarrollo de esta cuestión, cabe mencionar la importancia en este soneto del movimiento, que se presenta en conexión con esa plasticidad descriptiva de la que veníamos hablando. Destaca en este sentido el primer cuarteto, que plasma el ataque del ejército como una imagen en movimiento: comienza en el escuadrón «animoso» que se «mueve» hacia la batalla (mientras la sangre va tiñendo la tierra) y se intensifica con ese «correr» de la gente hacia un «honroso fin». Así pues, el poema avanza desde la plasmación del movimiento de la batalla hacia las sensaciones de los soldados a través del recorrido aristotélico por los sentidos. Se despliegan, así, según Lara Garrido, «dimensiones temporales», haciendo del poema «un relato que comunica desde el movimiento inicial de las tropas al término en las impresiones subjetivas del herido» (p. 85). Así, Aldana consigue plasmar en el poema una imagen muy plástica y dinámica que sumerge al lector en el frenesí de la batalla, mostrándole en primer plano los aspectos más crudos. En este sentido, la crítica se ha referido muchas veces al gran talento de Aldana en la plasmación de las sensaciones y el movimiento; por ejemplo, Navarro Durán (1994:XXV) lo califica de «extraordinario pintor poético del movimiento» y Vossler (1941:182) considera que en este soneto «saborea cuadros de las batallas flamencas», si bien, dado el sentido del poema, quizá «saborear» no sea un verbo muy adecuado. Recordemos que esa idea de movimiento es un aspecto crucial en los sonetos antes tratados, caracterizados por la visión de la vida como tránsito y agitación perpetua: aquí la agitación se vuelve caos, pero igualmente responde a un sentimiento de desasosiego frente a la situación que se experimenta.

Como decíamos, en la ironía que domina el soneto advertimos el desengaño de la vida militar, cuyo «honroso fin» se disuelve en la furia del combate, la sangre y las heridas. Este rechazo de la acción bélica motiva una determinada interpretación por parte de algunos críticos, que consideran (apoyándose muchas veces en datos biográficos) que Aldana refleja aquí su desagrado creciente por las armas, hasta el punto de afirmar, como Ruiz Silva (1981:121), que, «condenado a una vida militar que en el fondo le repugnaba, el poeta se sirve de una sangrienta ironía entre la postura oficial», es decir, «la nobleza de la milicia», y «la realidad que tantas veces sintió en su propio cuerpo y en su propio espíritu». Russell P. Sebold (2006:81) sostiene incluso que este soneto presenta «una visión tan radicalmente disidente de la vida militar que podría ser la de una de las más discrepantes protestas antimilitaristas del siglo XXI». Rivers (p. 547), por su parte, considera que aunque Aldana «estuviera personalmente desengañado con la mundanalidad de sus propias

ambiciones soldadescas, seguía propugnando, bien que con cierto pesimismo, el cumplimiento vigoroso del destino imperial de la España militante como única defensora de la Fe». Como demostración de ello explica que «en el mismo periodo de su epístola a Arias Montano “sobre la contemplación de Dios y los requisitos della”, al Rey de España escribió Aldana otro tratado poético, que versa sobre estrategia imperial», es decir, las *Octavas dirigidas a Felipe II*, LX en la ordenación de Lara Garrido. Admite, pues, Rivers un «cierto pesimismo» y «desengaño» de la vida militar, pero no lo considera «antimilitarista» sino, al revés, fiel vasallo al servicio de los intereses imperiales españoles. Tampoco interpreta de manera absoluta ese rechazo a la guerra Miguel Ángel García:

Más que denuncia o crítica hay un distanciamiento con respecto a unos horrores que se han experimentado en carne propia, y sobre todo con respecto a un modo históricamente determinado de adquirir la gloria, la honra y la nobleza o la dignidad: por medio de las armas, no como concepto (tal y como se predica de ellas en el ideal de cortesanía) sino como práctica real y sangrienta. Lo cual no permite convertir a Aldana precisamente en un adelantado del pacifismo moderno. Si condena la guerra (al mismo tiempo que la preconiza como resorte del Imperio español: esa postura «oficial» a la que se refiere Ruiz Silva) es desde la ideología de su coyuntura histórica, desde el horacianismo [...] o incluso desde el humanismo y su idea de concordia (p. 445).

Como decíamos antes a propósito del último verso, a nuestro modo de ver la exaltación irónica de la dignidad y la nobleza del combate encierra un amargo sentimiento de rechazo ante un propósito o ideal en el que se ha dejado de creer. Suscribimos, en este sentido, la interpretación de Miguel Ángel García cuando afirma el rechazo de Aldana a ese «modo» de «adquirir la gloria, la honra...» mediante el ejercicio de las armas «como práctica real y sangrienta». De ahí esas referencias irónicas al «honroso fin» que persigue la guerra, a la gloria y al honor, mezcladas con violentas imágenes que muestran los aspectos más sangrientos y horribles del combate: el yo lírico se burla amargamente de unos valores que desaparecen ante una realidad brutal. El ejercicio de las armas puede considerarse idealmente el estado más digno y noble del hombre, pero el soldado que experimenta el fragor del combate no encuentra en él más que sufrimiento y muerte. No coincidimos, por eso mismo, con Miguel Ángel García en su opinión de que las armas se condenan desde una postura ideológica como el horacianismo o la idea humanista de concordia, sino que pensamos que su rechazo proviene, como decíamos, de la vivencia directa de los horrores de la guerra.

## 4.2. La guerra como fuente de honor

A partir de este ideal guerrero como estado más honorable que se quiebra podemos remontarnos a un poema anterior, *Pocos tercetos escritos a un amigo* (XXXVIII). La crítica ha advertido la relación entre estos poemas; así, Miguel Ángel García (2010:438) considera que en el soneto XLV que acabamos de ver representa «el reverso de aquella mirada» de los *Pocos tercetos*:

## XXXVIII

Mientras estáis allá con tierno celo,  
de oro, de seda y púrpura cubriendo,  
el de vuestra alma vil, terrestre velo,  
sayo de hierro acá yo estoy vistiendo,  
cota de acero, arnés, yelmo luciente,  
que un claro espejo al sol voy pareciendo.

[...]

(vv. 1-6)

Este poema presenta una actitud hacia la guerra completamente diferente, exaltándola, ahora de manera seria y no irónica como digno y noble estado del hombre, en contraposición a la vida liviana de la corte. Rodríguez-Moñino (1946:19-20) titula este poema *Oposición entre la vida del soldado y la del cortesano* y lo sitúa entre las «obras de apología y descripción del estado militar» de Aldana, para quien «no hay vida más digna (aparte de la religiosa) que la de su profesión». Señala la «aversión» del poeta por la corte, que le viene de «la recia vida de campaña, incompatible con la pulida cortesanía palaciega» y de «su vocación ascética robusta, que le lleva a aborrecer todo lo artificioso». En este poema, «acera las puntas de una sátira», contraponiendo «dos formas de vida: la del galán y la del milite». Luis Felipe Vivanco (1940: XVII), por su parte, se refiere a la «serie incompleta, pero agotadora e implacable, de comparaciones entre la vida muelle y ociosa de la Corte y la dura y honrosa del campamento».

Así pues, el ejercicio de las armas es aquí fuente de mérito y honor para el hombre, en contraposición a una vida cortesana marcada por los lujos excesivos y el relajamiento moral. Nos encontramos ante la misma visión dual neoplatónica de los cuatro primeros sonetos, pero enfocada de diferente manera: el cuerpo es un «vil, terrestre velo» que recubre al alma, pero aquí no aparece la idea de liberación del mundo todavía, sino más bien de superación de un estado de frivolidad y ansia de placeres mundanos (que dejan en el cortesano, como luego dice el verso 15, «manchada el alma más que piel de armiño») para centrarse en un objetivo que se considera más noble. Así, en este poema, las referencias a los elementos de la vida militar y el combate en concreto se presentan de manera positiva, como atributos de honor y gloria. En los versos citados, frente a un cortesano que se viste «con tierno celo», adornándose con materiales ostentosos, al soldado la armadura le hace parecer «un claro espejo al sol»: nada que ver con ese «despedazado arnés» y esa «rasgada malla» del soldado que entra en batalla en el soneto XLV.

Posteriormente (vv. 10-13), se hará referencia al «honroso sudor» del soldado (con seriedad, no con ironía como el «honroso fin» que mueve a la batalla en el soneto XLV) y a su valentía en la lucha contra el enemigo: «y de sangre enemiga el brazo tiño / cuando con más furor muerte dispara». En el soneto XLV, la espada ensangrentada que empuña el soldado ya no será motivo de valor y gloria sino de horror, convirtiéndose en un irónico «trofeo de acero ensangrentado».

Además, aquí el carácter valeroso del soldado se sobrepone a la posibilidad de la muerte en combate, idea que se reafirma en el último verso, «sin que la muerte al ojo estorbo sea». Se trata,

pues, de un tipo de vida que aporta elevación de espíritu y honor, entendida dentro de esa cosmovisión dual que plantea la superioridad del alma frente al velo mortal del cuerpo, de modo que la muerte corporal se desprecia en favor de la grandeza espiritual. En el soneto XLV, por el contrario, la guerra se presenta como destructora de la vida y la muerte se vuelve omnipresente y aterradora: la sangre cubre el verde de la tierra y empapa las armas que se blanden en combate, el escenario se convierte en reflejo del infierno y el soldado no encuentra más recompensa a sus esfuerzos que la destrucción de su mísero cuerpo, plasmada en todo su horror (huesos astillados, carne molida en ellos). Así pues, ese «solo de hombres digno y noble estado» que finalizaba el soneto XLV destila la amargura de un yo poético al que la realidad le ha probado completamente falsos unos valores que una vez exaltó y que libera parcialmente la frustración que le produce este desengaño por medio de la ironía. Esta visión desengañada de la guerra se repetirá en otros poemas cercanos en el tiempo al XLV, como el *Diálogo entre cabeza y pie* (LIV), que posteriormente abordaremos.

Por otro lado, también en este poema encontramos imágenes dinámicas de la vida militar, si bien en un sentido muy diferente a ese movimiento caótico y destructor de la batalla del soneto XLV. El poema se dispone en tercetos encadenados que contraponen la vida del cortesano y la del soldado repitiendo en parejas la estructura de los dos primeros, que ya hemos citado: «Mientras» el cortesano se encuentra «allá» en la corte, «yo» (el soldado) estoy en la guerra. Esta estructura se pone a menudo en relación con verbos de movimiento que aportan ese dinamismo a las imágenes: «*Mientras* que a cada cual, con su desiño / urdiendo *andáis allá* mil trampantojos / [...] / *yo voy acá y allá*, puestos los ojos» (vv. 13-16); «*Mientras andáis allá* con la memoria / llena de las blanduras de Cupido / [...] / *yo voy acá* de furia combatido» (vv. 19-22); «*Mientras*, cual nuevo sol por la mañana, / todo compuesto, *andáis* ventaneando / [...] / *yo voy* sobre un jinete *acá saltando*» (vv. 25-28). Las imágenes en movimiento que se despliegan en el soneto XLV presentan una carga irónica y amarga que les da un carácter diferente, en relación con una descripción muy plástica del combate que llega hasta los aspectos más descarnados. En los *Pocos tercetos* encontramos también imágenes de gran plasticidad, pero con sentido positivo. Así por ejemplo, como señalábamos antes, el yo lírico afirma con orgullo que «y de sangre enemiga el brazo tiño / cuando con más furor muerte dispara» (v. 11-12), reproduciendo un *topos* clásico de la épica que describe a los héroes vencedores con el brazo con que empuñan la espada empapado en sangre enemiga, señal de su arrojo y su maestría en combate<sup>13</sup>. Frente a esta visión positiva que se enraíza en la tradición épica,

<sup>13</sup> Lo encontramos en varios pasajes del *Poema de mio Cid* (vv. 501, 781 y 2453), por ejemplo en el siguiente:

A Minaya Albar Fañez bien l'anda el cavallo,  
d'aquestos moros mato treinta e quatro;  
espada tajador, sangriento trae el braço,  
por el cobdo ayuso la sangre destellando.  
(vv. 778-781)

encontrábamos en el soneto XLV la misma imagen, pero desde una consideración completamente negativa e incluso irónica: «y el tacto solo apalpa y halla / duro trofeo de acero ensangrentado».

Para Lara Garrido (2000:285), la poesía aldanesca de «oficio militar» (y los *Pocos tercetos* son un buen ejemplo) responde a la estética del nuevo «humanismo militar» surgido en el siglo XVI, resultado de la aplicación de los «valores humanistas» al ejercicio de las armas (frente a la decadencia de los valores feudales), que terminan construyendo una «distinta imagen cultural» de la guerra en la que se impone una «consideración intelectualizada» desde esos valores. Para Miguel Ángel García (2010:379), el poema se construye sobre un «animismo laico»<sup>14</sup> que impulsa «a mostrar públicamente el mérito privado del soldado», en conexión con los nuevos valores que trae ese «humanismo militar»; y sobre un «animismo religioso, en él incrustado», que le conduce a «oponer la vida del militar a la vida del cortesano haciendo hincapié en la prioridad del alma sobre el cuerpo y en la conveniencia de no “mancharla”» (aparece, pues, como hemos señalado, esa visión dual de la realidad en clave neoplatónica que encontrábamos en los poemas anteriores). Esta concepción de la guerra desde el humanismo choca, así, con el desengaño que sufre el yo lírico a través de la experiencia en el soneto XLV. Mientras en el poema que nos ocupa la vida militar se presenta como ideal de comportamiento (relacionado con la pureza espiritual y la moralidad recta frente al vicio y la corrupción de las costumbres en la corte), en el soneto XLV encontramos un desengaño respecto de cualquier ideal guerrero y un rechazo de la guerra desde la experiencia del sujeto poético.

### 4.3. El repudio de la guerra desde el horacianismo

La crítica ha considerado estos *Pocos tercetos* como un poema fundamental (que Lara Garrido —p. 289— fecha en julio de 1568) para comprender la evolución poética de la obra de Aldana, especialmente en lo que respecta a la transición de Florencia a Flandes y las características de los textos poéticos de esta época de la vida del autor. Advierten, en este sentido, un cambio en el tema y enfoque de los poemas que va del interés por el asunto amoroso, el horacianismo y la mitología hacia la exaltación del mérito individual en el combate y del imperialismo español (aunque la realidad poética de Aldana es mucho más compleja de lo que puede dar a entender un resumen tan somero y escueto). Rivers (p. 505) considera que «en Flandes resucitó en él el patrimonio guerrero que le pertenecía como hijo de una noble y heroica familia de Alcántara reconquistada», atribuyendo este cambio «al ejemplo de su padre», a su «contacto personal» con el Duque de Alba y a su «activo papel» en las campañas españolas «contra los nuevos infieles». Así, «el joven florentino, muy culto, que en términos horacianos repudiaba con horror la sangraza

---

<sup>14</sup> En el sentido de humanismo. Miguel Ángel García contrapone en sus estudios el animismo laico o religioso renacentista (equilibrio entre el alma y el cuerpo) con el organicismo barroco (peso del cuerpo sobre el alma).

mugrienta del campo de batalla, ha pasado por una crisis atávica y ahora se regodea moralmente con esa misma sangre». Prieto (1984:270), por su parte, también habla de una crisis con la llegada a Flandes que transformará la visión del poeta, crisis que justifica primero en la *Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes* (XXXV), escrita por las mismas fechas, donde advierte su «soledad», de la que parte el «contraste entre pasado y actualidad»:

Y bien me acuerdo yo que allá en el monte  
y allá en el valle, a la ribera de Arno  
(¡ay monte, ay valle, ay Arno, ay mi ribera,  
cómo vivo yo aquí lloroso y triste!)  
[...]  
En fin, en fin, la tenebrosa noche  
salió de aquel dorado y claro día,  
y como allá dejé la mejor parte  
de mí, de amor, de tiempo y de fortuna,  
allá quedó también, con bienes tantos,  
la musa. ¡Oh, musa mía!, pues calla, queda.  
(vv- 81-96)

Prieto (1984:270) afirma que esa «tenebrosa noche» no responde solamente al «contraste entre la luz de Florencia y Bruselas», sino al «desplazamiento, con su crisis, de un mundo joven, despreocupado, con sus juegos mitológicos, a un mundo real, con sonido bélico». Así, la juventud pasada entre «culturas cortesanas», caracterizadas por la vida relajada y el olvido de la muerte, «se contrasta ahora en Aldana con la acción cruenta en la que “de sangre enemiga el brazo tiño”».

Además de la nostalgia de la vida florentina, hemos advertido ya el cambio del horacianismo que «repudiaba con horror la guerra» de su juventud, como decía Rivers un poco antes, a la exaltación guerrera, que desembocará, como también hemos visto, en otra forma de rechazo, planteada desde un nuevo punto de vista. Este rechazo de la guerra desde el horacianismo aparece en *Sobre el bien de la vida retirada*<sup>15</sup> (XXXI), que Lara Garrido (1985:236) sitúa en el periodo florentino (es decir, en la juventud de Aldana) a partir de un poema de Cosme «con referencia explícita a su contenido». Se hace referencia específicamente a la guerra en los versos 249-256:

No de Marte feroz, bravo, impaciente,  
veré la confusión, la muerte y pena,  
ni veré que mi espada se ensangrienta  
de propia 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.

---

<sup>15</sup> Esta y otras composiciones que veremos posteriormente han sido catalogadas por la crítica como epístolas horacianas, si bien con diversos matices y singularidades. Ya Menéndez Pelayo (1885:78) considera que las epístolas poéticas de Aldana pertenecen «al género de Horacio», si bien no menciona todas. Para Rivers (1956: 615), todas las epístolas de Aldana (salvo los *Pocos tercetos*, que considera dentro de la misma categoría aunque «su forma y contenido son bastante raros») están basadas «en la íntima actitud de amistad sincera que tan típica es de las epístolas de Horacio». Como el de Garcilaso, el de Aldana es un «horacianismo íntimo, personalísimo», expresado con gran naturalidad e independencia, frente a «las epístolas explícitamente horacianas de Mendoza y Boscán», que «con obvia erudición citaban [...] los propios versos de Horacio» (pp. 616-617).

Bien es cierto que en estos versos se hace patente un rechazo total de la guerra por parte del yo lírico y que además encontramos en la descripción de la actividad bélica algunas imágenes (propias, por otra parte, de esta temática) que luego se retomarán en otros poemas, como la espada ensangrentada (de sangre enemiga y, en este caso, también propia) o el sudor que cubre (aquí, junto con la sangre) al soldado. La actitud del yo lírico dista mucho, sin embargo, de la expresada en el soneto XLV, una composición teñida de ironía y amargura donde el rechazo de la guerra proviene del desengaño personal que le ha producido al sujeto poético la experiencia real del combate. Aquí el rechazo no proviene de la vivencia del yo lírico, sino que es resultado de una actitud literaria fundamentada, como bien apunta la crítica, en el horacianismo, y más específicamente, en el tópico del *beatus ille* (como ya podemos advertir en el mismo título). Así, dice Lara Garrido (1985:236) que «Horacio ofrenda la dialéctica de *virtus* cuyo renombre eterno se opone a la riqueza o a los falsos honores» (luego presentaremos algunos ejemplos de las actitudes que se oponen a esa *virtus* inscrita en el *beatus ille*), si bien aparecen también «motivos virgilianos y bíblicos». Todos estos motivos se organizan en conjunto «en una estructura bastante original: 1) Contraposición de los estados de codicia (vv. 1-200); 2) Negativa a ser perturbado en el futuro por los peligros de la mundanidad (vv. 201-296); 3) Alabanza del pastor como modelo de vida retirada (vv.297-[...] <sup>16</sup>)».

Ruiz Silva afirma además que «son innegables las coincidencias con Fray Luis de León, con el que muy probablemente intercambió versos a través de su común amigo Arias Montano. [...] Si el tema tiene origen común (en Horacio), la expresión –aun considerando la similitud de algunos aspectos de sus personalidades– debió verse influida por la lectura de los poemas del otro».

Así, la actitud del sujeto lírico es, como hemos dicho, muy diferente. En primer lugar, mientras en el soneto XLV la crítica hacia la guerra se presenta desde la vivencia del yo lírico a través de descripciones muy plásticas sobre los horrores del combate y un tono crítico e irónico, en *Sobre el bien de la vida retirada* se repudia la guerra como actividad poco adecuada al ideal de comportamiento que se pretende exaltar, de manera que el sujeto poético lo que rechaza es directamente una posible participación en ella (como indica el uso del futuro: «no de Marte feroz [...] veré la confusión...»). Podemos decir entonces que en este poema la guerra se rechaza como concepto abstracto, mientras que en el soneto que comentábamos antes lo que se rechaza son los horrores concretos del campo de batalla, y estos precisamente contrastan con una consideración positiva de la actividad bélica en abstracto (ese irónico «solo de hombres digno y noble estado» que se desmorona ante la terrible realidad de la lucha). Además, como también hemos señalado, ciertas imágenes (la sangre, el sudor) nos recuerdan a poemas posteriores, pero no se presentan aquí con la crudeza y amargura del soneto anterior; más bien son, como decíamos, imágenes muy propias de la

---

<sup>16</sup> El poema está incompleto, «con la indicación final: “Faltan innumerables”», según señala Lara Garrido.

temática bélica y que pueden aparecer perfectamente con valoración positiva en otros poemas, como sucede en los *Pocos tercetos*.

Así pues, en el soneto XLV se ha producido un desengaño en tanto que el yo lírico describe con exaltación irónica ese «digno y noble estado» del hombre que en concreto se reduce al sufrimiento y la muerte. En el poema que nos ocupa, sin embargo, no hay desengaño, simplemente un rechazo desde la actitud que propugna el *beatus ille*; en este sentido, el repudio de la guerra no es el tema fundamental del poema, porque lo es el *beatus ille* en sí mismo, ni tampoco constituye junto a este una oposición binaria que enfrente la guerra con la vida retirada, sino que esta última se opone a la vida mundana, basada en el ansia de gloria, las posesiones materiales, los deseos carnales, etc., una de cuyas manifestaciones es la guerra. Se rechaza, pues, la participación en los distintos estados de la vida mundana, cuyos bienes son efímeros y acaban reportando solo sufrimiento al alma: «Viva el tirano allá, si nombrar vida / se puede un duro y tímido recelo» (vv. 65-66); «Cuelga del mal tejido y débil hilo / que extiende en larga tela la esperanza, / tú, cortesano...» (vv. 97-99); «Breve y triste placer, largo tormento, / [...] / tienes, amante, allá por fundamento» (vv. 129-133); etc. En concreto, la octava acerca del rechazo de la guerra que hemos citado se inscribe en la «negativa a ser perturbado en el futuro por los peligros de la mundanidad (vv. 201-296)», la segunda parte de esa estructura mencionada por Lara Garrido, tras estas otras dos octavas que presentan el rechazo hacia la actitud del avaro y la del adulador, respectivamente<sup>17</sup>:

De ilícita ganancia el arca llena  
nunca veré, ni que en mi daño cese,  
ni aquel mentir jurando, sin más pena,  
como si en el mentir la verdad fuese.  
¿Cuál alma endurecida o más ajena  
de verdad o bondad hay que no diese,  
a trueque del profano y del perjuro,  
su bien o mal a estado más seguro?

No sentiré del patrimonio incierto  
la cierta perdición horrible y fiera,  
no al sol, al agua, al aire descubierto  
iré rogando a quien mandar debiera;  
aquel vivo morir tan claro y cierto  
y el adular con voz tan lisonjera,  
aquel buscar favor, medio y testigo,  
mis pleitos entregando a mi enemigo.  
(vv. 233-248)

En definitiva, encontramos un fuerte repudio de la guerra como experiencia terrible en el soneto XLV, pero no así en *Sobre el bien de la vida retirada*, donde el tema principal es el *beatus ille*, que conlleva el rechazo de las aspiraciones mundanas. En este sentido, no consideramos que exista en la poesía de juventud de Aldana ese rechazo frontal a la guerra que señala parte de la

---

<sup>17</sup> Lara Garrido (1985:245) señala aquí la influencia de Virgilio, que «con la misma estructura (*non... neque*) establece también la triple secuencia contra el avaro, al adulador y el guerrero (*Georg.*, II, vv. 507-512)».



crítica, sino más bien la influencia del *beatus ille* horaciano, de donde parte el planteamiento de *Sobre el bien de la vida retirada*. Y en cualquier caso, el rechazo de la guerra se da desde una actitud literaria teórica, pero no desde la experiencia, como sucede en el soneto XLV.

#### 4.4. La queja burlona del soldado

Como también hemos visto, esta actitud de repudio de la guerra desde postulados intelectuales (y más que de la guerra en concreto, de la vida mundana en general) no se mantiene constante a lo largo de la obra de Aldana; al revés, en los *Pocos tercetos a un amigo* antes comentados (escritos ya en Flandes y considerados un punto de inflexión en el carácter de su producción, como veíamos) asistimos a una completa exaltación de las armas como estado digno del hombre, en rechazo también de la vida mundana, concretamente la vida cortesana de placer y laxitud moral. Por último, frente a esta actitud de exaltación idealizada de las armas, el soneto XLV nos muestra la ruptura del ideal bélico a través de la experiencia del yo lírico, que le produce un profundo desengaño.

En esta misma línea destaca también, como hemos apuntado antes, el *Diálogo entre cabeza y pie* (LIV), relacionado con una derrota del ejército español (en Alkmaar o en Haarlem, ver nota 7), donde Aldana fue herido en un pie, momento que la crítica ha considerado un hito en la vida y la producción del poeta. Aun a riesgo de resultar repetitivos, consideramos necesario reiterar aquí nuestro deseo de alejarnos de toda interpretación fundamentada en la biografía del autor, dado que la lectura de este poema por parte de la crítica va muchas veces por ese camino y no queremos que nuestra interpretación resulte confusa o parezca contradecir nuestras ideas anteriores. Por ello, antes de continuar, querríamos señalar que, si bien consideramos digno de mención el hecho de que Aldana escribiera este poema efectivamente herido de un pie en batalla (y, como decíamos, la crítica tiene en general muy en cuenta este hecho), no dejamos de encontrarnos ante una cuestión extraliteraria en la que no cabe, por tanto, basar una interpretación literaria. Así pues, cuando nos referimos en nuestro análisis a la experiencia del yo poético, que le causa un gran desengaño, no queremos aludir en ningún caso a la vivencia del autor, sino a la que aparece plasmada en el poema en boca del sujeto lírico. En pocas palabras: nuestra interpretación del poema sería la misma si no tuviéramos constancia de la herida que sufrió el poeta (o más sencillamente, si no lo conociéramos en absoluto). Por todo ello, para justificar siempre desde el poema y no desde la biografía del poeta nuestra lectura de esta experiencia destructora que produce un desengaño en el yo lírico, insistiremos en ciertos versos donde se revela, en conexión con otros ya citados de poemas anteriores.

Aquí el tema de la guerra se nos presenta nuevamente no como ideal que al que aspirar (o que rechazar), sino como experiencia destructora, en este caso, a través de la discusión entre un pie

herido y la cabeza que lo rige. Se trata de un poema dialogado en coplas octosílabas que la crítica ha relacionado en general con la tradición del debate medieval y cancioneril y de la poesía bernesa, así como con un tono jocos y desenfadado. Nos ha llegado incompleto, según anota al final del poema su hermano Cosme: «Aquí faltan muchas más y de más malicia» (Lara Garrido, 1985:385). A nuestro modo de ver, el diálogo toma a veces un tono más crítico y amargo que lo pone en conexión con ese desengaño de la guerra desde la experiencia del horror de la batalla que comentábamos acerca del soneto XLV. La vivencia del pie herido en combate al servicio de la cabeza puede ponerse en relación con la del soldado que sufre las vicisitudes de la guerra y comprende con espanto su naturaleza aniquiladora. La queja del pie adquiere sobre todo gran crudeza al referirse a su herida, que describe de manera muy plástica y expresiva, como sucede en la enumeración de los horrores físicos experimentados durante la batalla en el soneto XLV.

Vossler (1941:182) se refiere brevemente a este poema a propósito de los «motivos guerreros» en Aldana, contando que «fue herido de un arcabuzazo en una pierna» y «compuso un diálogo festivo entre su pie y su cabeza». Rivers (1956:634) define este poema como «una especie de *tensó* en que la cabeza y el pie herido se quejan el uno del otro», considerando que «aunque sea en el fondo serio el asunto de la herida, resultan muy salados los dichos de estos dos personajes originalísimos». Lara Garrido (1985:385), por su parte, relaciona el poema con «la variante dialogada y humorística del *capriccio* bernesco en cuya materia, “sterile, asciutta”, el poeta ocupa un primer plano» (señalando que «la boga de este género estuvo muy ligada a Florencia»), si bien advierte que también «se ha relacionado este poema con la tradición peninsular del debate cancioneril (A. L. F. Askins, *The Cancionero*, pág. 296)». En esta línea, Miguel Ángel García (2010:545) considera que «volvemos con él a la poesía de cancionero y a su conceptismo ingenioso o incluso humorístico».

Todos inciden, pues, en el carácter jocos y «festivo», de la composición, si bien Rivers reconoce que es «en el fondo serio». Posteriormente, Lara Garrido (2000:312) apunta que, a pesar de encontrarnos ante una «escritura distendida y expresablemente humorística», en ese humor «se entreveran interesantes consideraciones sobre la locura que supone poner la vida en peligro». Ruiz Silva (1981:207), por su parte, lo considera «una especie de entremés gracioso no exento de ironía», en el que «un pie herido en batalla y la cabeza que rige y ordena discuten sobre cuál de ellos es el culpable de la herida», y lo relaciona con el «muy posible talento dramático de Aldana», que encuentra en textos como «el interesantísimo soneto XVII» («¿Ya te vas, Tirsis mío?” “Ya me voy, luz mía.”», XXI en el orden de Lara Garrido, soneto en forma de diálogo) o «algunas partes de la fábula de Faetón» (VIII, donde encuentra «escenas que encierran secuencias dramáticas completas»). Igualmente lo emparenta con «el tono a veces jocos y humorístico del poema en octavas dedicado a la boda de su hermano, que muestra el lado alegre y ligero de la personalidad de

monólogo humorístico compuesto, según cuenta Lara Garrido –1985: 209–, p

Pues, si manda la cabeza,  
sin que el pie diga de no,  
por solo que obedeció,  
cuando ella cae o tropieza  
dicen que el pie tropezó,  
[...]  
Pues, ¡cómo! ¿El dolor es mío,  
y tú, cabeza, te quejas?  
Pocas vi,  
cabezas, no ser así,  
que, por mostrar que lo son,  
do tienen menos razón  
más muestran hacer de sí.  
(vv. 71-90)

Acercas de este fragmento Miguel Ángel García (2010:548) comenta que «las culpas si-

**PIE** Jamás cabeza nació  
que bien tratase a los pies.  
Nosotros obedeciendo  
lo que ellas mandan en todo,  
por el agua y por el lodo  
pasando, andando y viniendo  
sin descansar de algún modo,  
porque asiste  
la carga que se resiste,  
no tan sola natural,  
mas también artificial  
que a los cuerpos arma y viste.  
(vv. 49-60)

La vida del pie (del soldado) se rige por un movimiento constante que lo lleva «por el agua y por el lodo / pasando, andando y viniendo / sin descansar...», soportando no solo la carga «natural» del cuerpo sino también la «artificial» de la impedimenta. Así, se presenta de nuevo esa visión de la experiencia militar asociada al movimiento que ya encontrábamos en los *Pocos tercetos* y en el soneto XLV desde actitudes muy diferentes, y más en consonancia con esta segunda, ya que se trata de un movimiento constante y fatigoso «pasando, andando y viniendo». Además, como el soneto XLV, recuerda a la sensación de movimiento constante asociada a la vida terrena en los sonetos LVII y LXI (en el segundo, más bien a la vida mundana, centrada en los placeres terrenos, que se aparta del camino que conduce a Dios), que lleva al yo poético «de tierra en tierra, de una en otra gente» (LVII), y le conduce a reflexionar «tras tanto acá y allá yendo y viniendo» (LXI).

Pero la queja del pie no se reduce al movimiento fatigoso que rige la vida del soldado, sino que, como decíamos, pone el énfasis en la descripción de la herida y el dolor que produce mediante imágenes muy plásticas y crudas que revelan la naturaleza destructora y terrible de la experiencia bélica, conectando de nuevo con el soneto XLV:

<b>CABEZA</b>	¡Oh pie, que allá bajo estás!
<b>PIE</b>	¿Quién es que llama a los pies?
<b>CABEZA</b>	Mi pie, tu cabeza es, que me tienes cual jamás, por malo que estás, estés.
<b>PIE</b>	¿Cómo así? Igual me tienes tú a mí, pues me llevaste a lugar que me hubieron de arrancar los huesos con que nací.

(vv. 11-20)

La herida se representa de manera muy expresiva, mediante una hipérbole de gran dureza. En esta idea de «arrancar / los huesos con que nací» se denuncia la naturaleza absurda de la guerra, que solo conduce al soldado (a su pie, en este caso) al sufrimiento y a la destrucción su cuerpo, plasmada en toda su crudeza. Se relaciona también en este aspecto, como hemos señalado, con el soneto XLV, donde se denuncia el horror de la batalla mediante descripciones que presentan de manera muy plástica y dinámica los sucesos y las sensaciones, centrándose en los aspectos más crudos y terribles. Recordemos ese «hueso en astilla, en él, carne molida», que incide, como los «huesos arrancados» al pie doliente del poema que nos ocupa, en la destrucción física del combatiente. La imagen de los huesos arrancados o destruidos se repite a lo largo del poema en el lamento del pie:

<b>CABEZA</b>	Tiénesme cansada y muerta con esa tu boca loca.
<b>PIE</b>	¿Y cómo si tengo boca casi mayor que de puerta, lo demás a ti te toca?

**CABEZA** ¡Malcriado!  
¿Desa manera has hablado?

**PIE** ¡Por Dios, que es gentil criar  
haber sin huesos de estar  
tras haberlos bien criado!  
(vv. 81-90)

(vv. 81-90)

La queja incide nuevamente en la idea de destrucción física, especialmente como pérdida traumática que priva del estado natural: se destruyen los huesos que se han «bien criado», como en el fragmento anterior los huesos «con que nací». Son imágenes, como decíamos, muy expresivas, que ponen de manifiesto el rechazo de la experiencia bélica y su carácter brutal y destructor. Igualmente, la imagen de la herida como enorme «boca» abierta en el pie refleja esta estética que pone el énfasis en los horrores físicos que experimenta el combatiente.

De esta manera, la queja del pie llama la atención sobre los aspectos más físicos, que son los más terribles y descarnados, y denuncia los sufrimientos de quien está abajo frente a quien se encuentra arriba (como en el binomio cabeza-pie o en la jerarquía militar). En este sentido, el tono no es solo burlón, sino también crítico, de rechazo de una experiencia militar mediatizada por el horror. Conecta, pues, en este sentido, como hemos dicho, con el soneto XLV, si bien en este último el yo lírico se sirve en gran medida de la ironía para resaltar el contraste entre el ideal guerrero y la realidad demoledora, mientras que en el *Diálogo entre cabeza y pie* no hay desengaño ni contraste frente a un ideal, sino simplemente un tono burlón teñido también de crítica y amargura. Así, la imagen de la herida como «boca» que comentábamos antes se introduce en el discurso del pie como chiste o juego de ingenio, cambiando el sentido de la «boca loca» que le atribuye la cabeza. El tono es, pues, humorístico, pero se trata de un humor más amargo, basado en la queja por la magnitud de la herida, pese a la cual el pie es increpado por la cabeza por lamentarse de su sufrimiento.

De este modo, pese a ese tono humorístico y festivo con que se ha leído, este poema contiene una crítica de la guerra como experiencia demoledora para el soldado concreto que lo sitúa próximo al soneto XLV. Miguel Ángel García (2010:547) advierte la relación entre ambos poemas cuando considera que el rechazo de la guerra en este último «es simplemente la rebeldía del cuerpo ante los horrores de la guerra que describía “físicamente”, más que espiritualmente, el aludido soneto “Otro aquí no se ve que, frente a frente»; «rebeldía», más explícitamente, «del de abajo (el pie y el cuerpo) frente al de arriba (la cabeza)». Este poema presenta, así, un «conflicto o debate interno quizás, tratado a la ligera, que por supuesto no implica ninguna alegoría de insubordinación frente a la jerarquía militar superior, pero que convendría tener en cuenta para esa “crisis existencial” que poco a poco, en relación con el ejercicio de la milicia, se ha ido perfilando en Aldana» (si bien sí hay una sátira acerca de la oposición entre soldados y altos mandos militares). Resulta, pues, un poema significativo en esa trayectoria poética que venimos trazando, que conduce al sujeto lírico hacia el desencanto de la experiencia de la guerra (fuente de mérito y moralidad

frente a la moral relajada de la corte que se convierte luego en fuente de horror y desgracia) y posteriormente de la vida terrena en general, cuyo rechazo supone el momento más intenso del proceso. Como venimos señalando a lo largo de este trabajo, esta crisis de desencanto culmina en la *Carta a Arias Montano* con su resolución en la contemplación de Dios (a la que se apunta ya en el soneto LXI).

#### 4.5. La exaltación del Imperio

Antes de ocuparnos de la mencionada carta, querríamos llamar la atención sobre las implicaciones que este análisis de la poesía bélica de Aldana tiene para la interpretación de su trayectoria poética. Pese a la tendencia de algunos críticos a situar al poeta en tensión entre la cultura florentina y el ansia guerrera e imperial españolas, que le llevaría, con el tiempo, a tomar una postura de rechazo del mundo bélico, irreconciliable con su espíritu contemplativo, ya hemos señalado que no advertimos una actitud «antimilitarista» (como decía Sebold–2006:81– a propósito del soneto XLV) en sentido absoluto, sino más bien un rechazo de los horrores experimentados en el campo de batalla y así, como señalaba Miguel Ángel García (2010:445), de un «modo históricamente determinado de adquirir la gloria»: «por medio de las armas, no como concepto [...] sino como práctica real y sangrienta». Desde aquí se produce un desencanto del yo lírico con respecto a la acción bélica, no como «concepto» sino como experiencia vivida en carne propia que difiere tremendamente de cualquier concepción ideal. La tantas veces citada exclamación irónica del último verso del soneto XLV («¡Oh solo de hombres digno y noble estado!») pone el énfasis precisamente en el contraste entre el ideal guerrero, que ensalza el ejercicio de las armas como única actividad que otorga dignidad y nobleza al hombre, y la experiencia desoladora del sujeto poético, que desmiente amargamente esa visión.

Así pues, el rechazo de la guerra no se cimenta en una postura ideológica determinada, sino en un desencanto que viene de la vivencia directa del horror bélico. No está reñido, por tanto, con la composición, también en su época de madurez ya en Flandes, de dos poemas de tema militar centrados en la exaltación imperial y la preocupación por el destino de España: las *Octavas al serenísimo señor don Juan de Austria* (LIX) y especialmente las *Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor* (LX). Rodríguez-Moñino (1946:22) opina que «es lógico y natural que un hombre de talento que ha consagrado su vida a la milicia quiera llegar al fondo del por qué es útil y necesaria la guerra en que se empeña». En las octavas dirigidas a Felipe II, que «ocupan el más destacado puesto en la serie –¡tan larga!– de excitaciones poéticas a la movilidad expansiva del Imperio español [...], se presentan ante Felipe II dos mujeres, símbolos de la Iglesia Católica y de la Guerra, para hacerle ver la necesidad de defender la primera y utilizar amplia y

convenientemente la segunda». Así, se despliega una «gran visión política y militar» en estos versos, «en donde se apuntan los males y los remedios que hay que poner en práctica para defender el Imperio español y ofender al enemigo, que lo es por serlo de la Iglesia». Vossler (1941:182-183), por su parte, señala que es en estas octavas (ambas, ya que las considera el mismo poema) donde «el carácter combativo religioso de Aldana encuentra su máxima expresión», considerando que el hecho de «que un hombre bélico tan profundamente inquieto por la supremacía de su pueblo fuese asaltado por tentaciones quietistas y de evasión del mundo nos parece humanamente comprensible» y «se hallaba, además, en el espíritu de la época».

Por su parte, Ruiz Silva (1981:187) encuentra en este poema «la otra cara de la moneda de Aldana en relación con la vida política y militar, con la vida del imperio y la religión», considerando que se trata de una composición menor en la que «la calidad intrínsecamente literaria no alcanza en ningún momento particular altura». La exaltación bélica, frente al rechazo de la guerra y de la vida mundana que desprenden otros poemas, le resulta «contradictoria» y poco propia del poeta: «Me niego [...] a creer que este rostro que nos ofrece Aldana sea el suyo verdadero.» Por eso contrapone en su obra «dos actitudes contradictorias –una más confesional, clarividente y moderna expresada además de modo muy hermoso, y otra oficial, intransigente y reaccionaria, expuesta sin belleza» (p. 193). A nuestro modo de ver, la temática de exaltación imperial no tiene por qué estar reñida, como decíamos, con el rechazo de la experiencia concreta de la batalla. En primer lugar, en la época las armas y las letras no se consideran, como ya hemos apuntado antes, ámbitos contradictorios, sino más bien complementarios, y muchos autores participan de ambos. En segundo lugar, opinamos que la preferencia personal (que se no oculta, por otra parte) de Ruiz Silva por ciertos poemas (los que tienen que ver con el rechazo de la guerra, el desengaño del mundo, la actitud contemplativa...) le conduce a una interpretación afectiva de los mismos y más atenta a la reconstrucción de la supuesta personalidad de Aldana (quien, «cansado y anhelante de quietud, aceptado ya su retiro como profesional de la milicia, tiene que volver a la guerra con [...] don Sebastián de Portugal») que a las cuestiones estrictamente literarias, y por ello cataloga esta escritura con adjetivos como «confesional» o «clarividente». Estas octavas, por el contrario, no encajan en esta lectura en clave biográfica que pretende captar la personalidad reflexiva y contemplativa del autor (quizá atribuyéndole una ideología supuestamente progresista que resulta completamente anacrónica), de manera que las considera el resultado de la postura «oficial», en profunda contradicción con el «rostro» verdadero de Aldana y expuestas «sin belleza».

Como decía Rivers (1956:547), aunque Aldana «estuviera personalmente desengañado» de su propia experiencia guerrera, «seguía propugnando, bien que con cierto pesimismo, el cumplimiento vigoroso del destino imperial de la España militante como única defensora de la Fe». En este sentido, se puede admitir la necesidad de la guerra en términos abstractos y lamentarla o

incluso repudiarla en términos concretos: una cosa es la necesidad de mantener la gloria del imperio y otra bien diferente comprender que ese ideal de gloria solo engendra caos y destrucción en la experiencia concreta de la batalla y sus consecuencias para el soldado.

## 5. EL TEMA AMOROSO

### 5.1. La presencia del amor

Antes de centrarnos en el análisis de la *Carta a Arias Montano* que representa, como veníamos diciendo, la culminación de la crisis de desengaño del yo poético, queremos llamar la atención sobre algunos poemas amorosos de Aldana, y especialmente, sobre la *Carta a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles* (L). No contienen todavía las preocupaciones vitales (sufrimiento terreno, desengaño, deseo de retorno a lo divino) de los poemas que venimos comentando, pero la crítica ha señalado en ellos la presencia, en mayor o menor medida, de ciertos rasgos que anuncian un cambio en la concepción del amor en la poesía de Aldana: pasará de representar la aspiración absoluta a la unión espiritual (y física, como veremos) de los amantes a revelarse como deseo terreno propio del carácter juvenil, en concordancia con el progresivo desengaño del mundo del que veníamos hablando.

No hemos mencionado el amor prácticamente en la trayectoria poética que hemos trazado. La única referencia se encuentra en el último terceto del soneto LVII, donde, tras lamentarse de su destino, que lo «arroja miserablemente» con «ímpetu cruel» por la vida, el sujeto lírico se imagina el reencuentro de su alma en el cielo con la de «algún caro y viejo amigo», libres ya ambas del lastre corpóreo y mundano: «Oh, qué montón de cosas le diría, / cuáles y cuántas, sin temer castigo / de fortuna, de amor, de tiempo o muerte». El amor se considera, pues, una de las contingencias propias de la vida terrenal, a las que ya no cabe temer tras liberarse el alma del cuerpo que la liga al mundo. Sin embargo, la amistad sí trasciende a la muerte, ya que proviene de la afinidad de las almas.

En otros de los poemas citados aparecen asimismo referencias al amor que no hemos mencionado. Así, en *Sobre el bien de la vida retirada* encontramos igualmente una actitud de rechazo:

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.  
Sin sentido y sin alma estar pareces,  
puesto en un cierto y claro devaneo,



y de tu misma vida en ti careces,  
que allá se fue a vivir do está el deseo;  
contino en tu mudanza permaneces,  
sólo en mudable ser firme te veo;  
está tu vida, seso, alma y reposo  
transformado en un vil cuerpo asqueroso.  
(vv. 129-144)

De nuevo se rechaza el amor como fuente de sufrimiento, pero desde una perspectiva diferente: si en el soneto LVII el yo lírico repudia el amor y las demás contingencias vitales tras haber sufrido «tanto mal grave y contino» en su tránsito por el mundo, aquí lo rechaza, como sucedía en el caso de la guerra, desde el estoicismo que está en la base del horaciano *beatus ille*, reforzado con la visión ascética característica del *contemptus mundi* cristiano. Se trata, pues, de la adopción de una actitud planteada desde postulados filosóficos teóricos y no como resultado de la experiencia del sujeto poético. En cualquier caso, en ninguno de los dos poemas se trata de un tema con demasiada presencia, si bien Eugenia Fosalba (1992:191) lo considera en realidad la «causa», que se revela en los últimos versos, del «giro en redondo» hacia el horacianismo y la contemplación que supone *Sobre el bien de la vida retirada*:

No temeré jamás ver con qué cara,  
con qué temeridad libre y segura,  
el que de amor el alma siente avara  
dirá ser baja y loca mi tristura;  
mas si la rueda al fin le desampara,  
llo de ansias, congoja y pena dura,  
muy puesto viene a ver, con largos años,  
su falso parecer, yerro y engaños.  
(vv. 281-288)

Para Fosalba «la paz horaciana se desarrolla sobre un fondo, entonces, de amargura que parece tener su origen en una hiriente experiencia juvenil».

El tema amoroso está también presente en la *Respuesta a Cosme*, que mencionábamos a propósito del cambio de temática y visión que se produce en la poesía de Aldana con su desplazamiento de Florencia a Flandes, cuando escribe los *Pocos tercetos* exaltando la actividad guerrera en contraste con la cortesana. En la *Respuesta a Cosme*, la nostalgia por el pasado florentino (¡«ay monte, ay valle, ay Arno, ay mi ribera, / cómo vivo yo aquí lloroso y triste!») comprende también el sentimiento de ausencia amorosa:

Pues cómo, ¿no solías, mi dulce musa,  
de aquel celeste ardor toda inflamada  
con que a tu Galatea fuiste agradable,  
cantar tan dulcemente que juraba  
la misma Galatea sobre sus ojos  
(¡oh dulzura especial de juramento!),  
so pena de perdellos, que no había  
musa oído jamás de mejor gusto?  
(vv. 73-80)

El sentimiento de ausencia y soledad de Aldana, que añora su tierra, a su hermano y aquí a su amada, se traduce en la pérdida de inspiración, como veíamos en el fragmento antes citado, donde el yo poético se lamenta de que «allá quedó también, con bienes tantos / la musa. ¡Oh, musa mía!, pues calla, queda».

## 5.2. Neoplatonismo y sensualismo

En cualquier caso, Aldana escribe también muchos poemas de tema propiamente amoroso que la crítica vincula, como ya hemos mencionado, a su etapa juvenil en Florencia: la *Epístola a una dama* (IV), multitud de sonetos y poemas de tema mitológico que tratan asuntos amorosos como «Pasando el mar Leandro...» (I, glosa del soneto XXIX de Garcilaso, «Pasando el mar, Leandro el animoso»). Si bien la influencia del neoplatonismo y el petrarquismo en la poesía amorosa de Aldana es evidente, como no pudiera ser de otra manera en un escritor culto de su época que se movía por los círculos intelectuales florentinos, la crítica ha destacado la importancia en muchos de sus sonetos de un erotismo más realista y sensual, así como de una mayor presencia en el poema de la voz de la amada, que para algunos críticos alejan la poesía aldanesca de esta visión filosófica y literaria del amor (anunciando en opinión de algunos una suerte de crisis en su visión del mundo que se concretará más adelante), si bien para otros caben en ella perfectamente. Uno de los poemas que más ha dado que hablar es el soneto XVIII:

### XVIII

«¿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?»  
«Amor, mi Filis bella, que allá dentro  
nuestras almas juntó, quiere en su fragua  
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte  
que no pudiendo, como esponja el agua,  
pasar del alma al dulce amado centro,  
llora el velo mortal su avara suerte.»

La explicación filosófica en clave neoplatónica del sentimiento de amor se combina con una descripción muy realista y sensual del acto amoroso, mediante el cual el cuerpo aspira, sin conseguirlo, a fusionarse con el cuerpo amado como se han fusionado ya las almas. Según Rivers (1956:488), «ningún otro soneto de la literatura española contiene tal combinación de bien escogidos detalles físicos experimentados en el acto amatorio y de una explicación, en términos típicamente neoplatónicos, de la pasión sexual». En este sentido, se trata de una combinación «muy rara en la poesía», pero no «completamente anómala», ya que «el neoplatonismo renacentista no siempre predicaba una moral ascética, y en la poesía amatoria la teoría filosófica tendía a

subordinarse a una tradición poética más antigua y más explícitamente erótica que provenía del amor cortés provenzal». Así, el poema «no está del todo reñido con la teoría filosófica del amor que exponía Ficino; está en efecto estrechamente relacionado con un pasaje de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, discípulo de Ficino, pasaje que bien pudo ser la fuente filosófica inmediata del soneto». Sin embargo, «lo que sí es herético, además del hincapié [...] en lo puramente físico, es la inferencia de que el “amado centro”, o sea el alma de la amada, es una finalidad absoluta», ya que «el neoplatonismo era una religión del amor en que solo Dios podía ser la meta final». Así pues, lo que hace Aldana en este soneto es «pasar por alto este aspecto trascendental, y por ende supremo, del amor platónico».

Sin embargo, a nuestro modo de entender, el «amado centro» no es el alma sino el cuerpo de la amada, con el que la fusión no es posible, de manera que lo que se plantea aquí es el problema físico de la impenetrabilidad de los cuerpos<sup>18</sup>, mientras que las almas ya se encuentran unidas. En este sentido, sí coincidimos con Rivers en que el amor humano se concibe como finalidad absoluta y no se tiene en cuenta el divino, pero consideramos que lo mismo ocurre en la mayor parte de la poesía amorosa fundamentada en postulados neoplatónicos (salvo cuando, a través de la contemplación de la belleza, la aspiración amorosa trasciende su objetivo humano y se dirige hacia Dios).

La interpretación de Rivers fue rebatida por Otis H. Green (1958:122) en sus observaciones sobre el libro de este autor, donde considera que el tratamiento más sensual y realista del tema amoroso no resulta ni mucho menos raro dentro de la tradición amorosa cortés y neoplatónica. Al revés, este soneto representa «a demonstration –versified from a passage in León Hebreo– that sensual love cannot give satisfaction: *Post coitum omne animal triste*». Lo pone en relación con el soneto *Al Cielo* (LXIII), que representa el amor divino de la misma manera que este representa el humano y sensual, centrándose en algunas imágenes y expresiones coincidentes. Sin embargo, en nuestra opinión el poema no niega la capacidad del amor sensual de proporcionar satisfacción, sino que lo que dice es que esta, aunque intensa, no es completa (los amantes lloran y suspiran «en medio a tanto bien»). No cabe relacionar, pues, esta visión del acto amoroso con la sentencia latina que cita Green, que proviene no de la filosofía neoplatónica sino de la tradición médico-escolástica medieval y sus antecedentes clásicos, donde surge en el ámbito de la fisiología y se configura luego como consideración de carácter moral, en relación con la visión del placer sexual como sensación impura y pecaminosa que mancha el alma<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Además de la influencia neoplatónica, advertimos en esta idea un trasfondo bíblico, aunque justamente *ex contrario*: en el Génesis (2:24) se dictamina que «Por tanto, el varón dejará a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne». La idea se retoma posteriormente: Marcos 10:8 «y los que eran dos, serán hechos una carne; así que no son más dos, sino una carne»; 1 Corintios 6:16 «¿O no sabéis que el que se junta con la ramera es hecho con ella un cuerpo? Porque serán, dice, los dos en una carne.»

<sup>19</sup> Enrique Montero Cartelle (2001) rastrea las fuentes de este proverbio, cuyas primeras referencias encuentra en el

Posteriormente, Lara Garrido (1985:51) aborda el estudio de la cuestión amorosa en Aldana a partir de la influencia del petrarquismo y de los círculos académicos del humanista Benedetto Varchi, donde se plantea la poesía «como indagación en la “natura d’amore”». Tras unos primeros poemas (X, XI) que conforman una «fase previa», pronto se desarrolla un «contraste amoroso desde la comunicación», de manera que «la dualidad petrarquista entre el amante activo y la amada pasiva da entrada a una interacción que exige el predominio del soneto dialogado y su discurso directo» (p. 57), como sucede en este soneto. Así, «la lírica de Aldana responde a algunos de los más complejos problemas de la filosofía sobre el amor, con supuestos y formulaciones que nos alejan del neoplatonismo y resultan inteligibles solo desde la conceptualización naturalista de determinados *trattati*» escritos por humanistas italianos.

No obstante, a nuestro modo de ver no puede decirse que este soneto sea propiamente naturalista porque considera la unión de los amantes no solo física sino también espiritual; más bien combina el sensualismo y el realismo de este planteamiento con el espiritualismo propio de la concepción neoplatónica. Se expone, así, una visión en cierto sentido paradójica, ya que ni la fusión anímica ni la unión sexual bastan por sí solas: los cuerpos aspiran vanamente a ser como las almas, lo que produce en los amantes ese sentimiento de frustración.

En cualquier caso, debemos tener en cuenta que el deseo de fusión entre el propio cuerpo y el amado tiene su origen en la idea platónica del andrógino, expuesta por boca de Aristófanes en *El banquete* (189a-193e), según la cual los seres humanos, creados con dos cabezas y cuatro pares de extremidades y cortados en dos por los dioses, anhelan volver a unirse con su mitad perdida, lo que explica ese deseo de estar en contacto físico con la persona amada: «Así pues, cuando se tropiezan con aquella verdadera mitad de sí mismos [...], entonces sienten un maravilloso impacto de amistad, de afinidad y de amor, de manera que no están dispuestos, por así decirlo, a separarse unos de otros ni siquiera un instante» (192b-c). Teniendo en cuenta estas ideas, consideramos que el deseo de Damón y Filis de fusionar sus cuerpos se entiende perfectamente en el sentido platónico de la aspiración a la recomposición del ser único en el andrógino, que nunca puede completarse

---

*Corpus Hippocraticum*, donde se explica (*De generatione*, III 1) que tras el acto sexual «se sigue un debilitamiento del cuerpo» (p. 109). También Aristóteles afirma (*De generatione animalium*, I 18) que «la actividad sexual produce siempre un debilitamiento del cuerpo por efecto de derramar el semen» (p. 110) y posteriormente Galeno, que «participa de las ideas generales sobre la generación de Hipócrates», señala que «la debilidad puede ser un efecto habitual de las relaciones sexuales (cf. *De veneriis*, Kühn IV 912-913)». Estas ideas se extendieron por el mundo latino y aparecen «desde algunos de los *Problemata* del corpus histórico aristotélico» (p. 111), que van desarrollándose y transmitiéndose «hasta llegar a Salerno en el momento de su gran desarrollo», donde «su absorción por los enciclopedistas medievales les proporcionó una gran difusión, al tiempo que también «en el mundo árabe las ideas [...] de Galeno y Aristóteles fueron bien conocidas y asimiladas». Así, en las traducciones de autores árabes de Constantino el Africano, esta «idea de la debilidad [...] está muy desarrollada» y se menciona «creemos que por primera vez» la *tristitia* (pp. 113-114). Avicena, «cuyo galenismo es bien conocido», también muestra ideas similares (p. 116). Sin embargo, la sentencia *post coitum omne animal triste* no aparece explícitamente en estos autores, por lo que debe ser «un desarrollo posterior», que «encontró eco en la Edad Media por razones religiosas» al situar la cuestión en el plano moral, en tanto que el disfrute sexual se concibe como acto pecaminoso (p. 115).

aunque los amantes se mantengan en estrecho contacto físico, ya que falta el paso final, la fusión completa:

Y si cuando están acostados juntos se les presentara Hefesto con sus instrumentos<sup>20</sup> y les preguntara: «[...] ¿Acaso lo que anheláis es estar juntos lo más posible uno del otro, de suerte que ni de noche ni de día os faltéis el uno al otro? Porque [...] estoy dispuesto a fundiros y a unir vuestras naturalezas en una misma [...]». Al oír esto, sabemos que ni siquiera uno solo se negaría ni dejaría ver que desea otra cosa, sino que sencillamente creería haber escuchado lo que anhelaba desde hacía tiempo, es decir, unirse y fundirse con el amado y llegar a ser uno solo de dos que eran. (192d-e)

El encuentro sexual entre Damón y Filis no puede llevarlos hasta la unión física completa (mientras que sus almas sí se han fundido en una), lo que genera la frustración por la «avara suerte» del cuerpo.

En opinión de Prieto (1984:264), «Aldana vive en la corte medicea un tiempo de crisis, de tratados de amor que rompen con su realismo y sensualismo la línea neoplatónica y petrarquista de otros tiempos». Va más lejos en su reflexión, afirmando que esta «crisis» en la concepción del amor «está indicando un serio quebrantamiento de la fe y el optimismo renacentistas que apuntan a un desengaño procesado individualmente». Una «vía superadora de ese desengaño, desasido de la compañía renacentista, será el camino místico que expresa la mejor poesía de Aldana», que el poeta toma porque «perdida la compañía, la colectividad renacentista, que tuvo en el neoplatonismo básica conducción, comienza la inquietud, la soledad de sentirse individuo que busca *su* solución al laberinto humano» (menciona la *Respuesta a Cosme*). Así, para Prieto, «el valor principal de estos sonetos [...] es su testimonio accidental que permite contrastarlos, como curso de una vida, con sonetos de tan admirable e inquieta intimidad como “Mil veces callo que romper deseo” o “En fin, en fin, tras tanto andar muriendo”, que contienen ya al Aldana crecido en el desprecio de la vanidad del mundo» (p. 268).

Por su parte, Neira (1990:23) destaca también el «paso del platonismo al naturalismo» en la Florencia del siglo XVI, donde estaba «viviéndose plenamente un materialismo de vida instintiva», y considera que junto a sonetos más en la línea estrictamente petrarquista, Aldana reflexiona en otros sobre «la verdadera naturaleza del sentimiento amoroso a través del diálogo de los amantes». Así, en el soneto XVIII encontramos en su opinión «una clara oposición a las tesis neoplatónicas, puesto que la fusión de las almas no es bastante, como León Hebreo y Ficino explicaban, para lograr la felicidad». El poema presenta, pues, «la frustración que produce la imposibilidad de colmar la infinitud del deseo amoroso», que para Neira deja entrever problemas más profundos, de manera que extrapola la «avara suerte» del cuerpo a la del hombre que no colma su necesidad de felicidad ni aun en la entrega amorosa, lo que constituye un «reflejo de la crisis de fe y el optimismo renacentista en estos años». También Fosalba (1992:191-192), al hilo de esa «amargura»

---

<sup>20</sup> En el poema de Aldana es el Amor quien quiere juntar los cuerpos «en su fragua».

proveniente de una «hiriente experiencia juvenil» que suponía como origen del deseo de paz y retiro en *Sobre el bien de la vida retirada*, considera que «la semilla del desencanto se había ido sembrando en los poemas juveniles, que no titubeaban en llevar el amor correspondido hasta sus últimas consecuencias; pero cada paso hacia la culminación de una experiencia física y espiritual compartida dejaba el sinsabor de un fracaso».

Se trata, pues, de una poesía amorosa en la que la crítica ha tendido a advertir el distanciamiento de algunos postulados del neoplatonismo y el petrarquismo que determinan el canon renacentista. Prieto habla incluso de «crisis» en los ideales renacentistas y ruptura de la idea de colectividad, lo que dará paso al desencanto; Fosalba se refiere a una sensación de «desencanto» y «fracaso» que advierte ya en los poemas amorosos juveniles; Neira, por su parte, considera que el soneto XVIII anuncia ya la condición solitaria e infeliz del hombre. Sitúan, pues, ya aquí el comienzo de la crisis de desencanto que culminará en el rechazo de la vida mundana. Sin embargo, que el sensualismo apunte a la postergación de ciertos modelos literarios y filosóficos y a la adopción de nuevas influencias no implica necesariamente, a nuestro modo de entender, que pueda deducirse directamente de este y otros sonetos amorosos el inicio de una crisis que conduce a la soledad y el desencanto, ya que en ningún momento se hace referencia a estas cuestiones específicamente.

De igual manera, no suscribimos la lectura que hace Neira del lamento del cuerpo por su «avara suerte» en el soneto XVIII como reflejo de la frustración del hombre en el mundo (como tampoco la sensación de «fracaso» en la culminación de la experiencia amorosa a la que se refería Fosalba), ya que no encontramos ninguna referencia explícita a esta idea. Admitimos que de la lectura de este poema puede desprenderse la idea de que la relación amorosa en cuerpo mortal nunca puede ser absolutamente plena, una consideración que lleva implícita la idea de que el hombre terrenal no puede ser nunca completamente feliz, pero esta cuestión queda planteada, partiendo de la idea platónica del andrógino, como la toma de conciencia de una limitación que no llega, ni mucho menos, al extremo de afirmar la incapacidad del hombre para experimentar felicidad en el mundo. Consideramos que la intención principal del poema es tratar una cuestión filosófico-amorosa (como decía Lara Garrido, indagar en la *natura d'amore*), en este caso, la explicación de las lágrimas y los suspiros de los amantes, y, en este sentido, no se trata de una cuestión completamente novedosa en la tradición petrarquista (si bien los términos en que se plantea sí resultan, creemos, muy originales): recuérdese el soneto VIII de Garcilaso, que trata este mismo tema de las lágrimas del amante, aunque explica su fisiología en este caso mediante la teoría de los humores.

Por otra parte, la presencia de diferentes influencias y transformaciones en la poesía amorosa de Aldana no supone, pensamos, ninguna ruptura con el neoplatonismo; al contrario, hemos visto su

importancia en los textos que venimos comentando. El hecho de que este poema contenga otras influencias que determinen sus características, cuestión ya estudiada, como resumíamos escuetamente, y ajena al propósito de este trabajo, no significa que su planteamiento no pueda asentarse en una base neoplatónica. Así, para Miguel Ángel García (2010:206), lo relevante es «la urdimbre inequívocamente animista (laica) del soneto, por encima de la discusión acerca de su neoplatonismo o de su materialismo realista», dado el equilibrio que se presenta entre alma y cuerpo y la falta de necesidad de trascender el amor físico: la unión espiritual ya se ha completado, de manera que la unión física no se considera un paso previo e imperfecto. El planteamiento dualista neoplatónico cabe en esta visión, como también el tratamiento más sensual y centrado en lo físico. En conclusión, consideramos que este soneto se encuentra en una etapa previa a la crisis de desencanto que venimos tratando, en la que el yo lírico todavía habla del amor como una aspiración del alma (aunque sin omitir la parte física), frente a la posterior visión del amor como deseo terreno que hace sufrir.

### 5.3. La huida del «amoroso infierno»

En nuestra lectura de la trayectoria poética de Aldana tiene más relevancia el soneto *Al capitán Escobar* (XXXII), donde el sentimiento amoroso se presenta ya no como anhelo absoluto, sino como motivo de sufrimiento del que el alma debe liberarse (no se trata, pues, del sufrimiento gozoso del amante cortés), si bien finalmente se admite la imposibilidad de liberación total:

XXXII  
Juro, Escobar, por aquel lazo eterno,  
nudo de amor, que entre los dos ha dado  
tras discreta elección fuerza de hado,  
en cuya luz la vuestra amo y discierno,  
que ya, que ya del amoroso infierno  
el fugitivo pie libre he sacado,  
y en puerto de salud llevó el cuidado  
áspero temporal de helado invierno,  
hecha su redención, vuelve a su gloria  
el alma, adonde por oficio tiene  
perpetuar la risa de su llanto,  
¡muera Filis malvada en mi memoria!  
Mas, ¡ay triste de mí!, ¿de dónde viene  
nombre tan duro enternecerme tanto?

Para Lara Garrido (1985:250), este poema «corresponde al tópico petrarquista de la *retractatio* inmadura por la creencia de una salvación personal, que se enuncia subvirtiendo la imagen de “l’amoroso camin” que lleva “al dulce porto de la lor salute” (*Canzonere*, Son. XIV y cfr. P. VI, vv. 202-208)», de manera que «el juramento por la amistad y los términos denotadores del arrepentimiento religioso potencian la irremediable entrega al amor, reverdecido con la simple mención del nombre femenino». A la vez, esta visión del amor «prepara la clausura de la lírica

amorosa», rechazándolo como error que puede afectar a la salvación del alma, «en plena fermentación de un anhelo místico». Cita para ilustrar el proceso los versos 41-44 del *Parto de la Virgen* [XLIII]: «Triste de tantas [obras] que tan vanamente / en la sin freno edad pude negalle [a Dios], / sembrando esterilísima simiente / en este de dolor lloroso valle». No obstante, la actitud no es la misma ni mucho menos: en el soneto XXXII el tema principal es el amor como sufrimiento del que el alma, a pesar de todo, no puede liberarse completamente, sin que la religiosidad y la aspiración a Dios se encuentren realmente presentes.

Para Miguel Ángel García (2010:311), con este soneto entramos en una etapa de la producción de Aldana en la que ya no se puede hablar de un «animismo laico pleno», propio de sus poemas amorosos (como el soneto XVIII) y en general de su primera época, sino que, sin desaparecer, a partir de aquí «siempre estará determinado infraestructuralmente» por una «perspectiva religiosa», que por su parte tampoco es novedosa, sino que ya «arranca desde sus mismos orígenes poéticos»). Desde esta visión «animista religiosa», «el alma parece haber reconquistado su gloria, haberse redimido al escapar del infierno amoroso», pero al final «se revelan las contradicciones».

Incide en la consideración de la amistad como «forma de relación amorosa superior al amor entendido en términos petrarquistas», ya que se trata de un sentimiento compartido entre «dos almas unidas por voluntad propia, por su “discreta elección”», unión «posteriormente reforzada por el destino» con su «fuerza de hado». Por su parte, «el amor de Filis, en contra del amor/amistad de Escobar, ha desembocado en el infierno que vive en tantas ocasiones el amante petrarquista» (p. 312) (recordemos una vez más el reencuentro entre almas amigas en el soneto LVII, a salvo ya «de fortuna, de amor, de tiempo y muerte»). Sin embargo, a continuación se produce un «quiebro inesperado»: «a pesar de haber vuelto a su gloria, en ella el alma no tiene otro oficio, otra ocupación, que “perpetuar la risa de su llanto”», lo que tiene que ver con «el hecho de que no se ha escapado del todo (tal vez porque no se puede o no se quiere) del infierno amoroso» (p. 313). Sebold (2006:81) hace aquí una lectura en clave existencial: «Risa de su llanto: no cabe, en efecto, nombre más feliz para la tonalidad irónica desesperada que caracteriza a toda la obra de Aldana». No obstante, una vez más opinamos que el tratamiento de los problemas existenciales no aparece explícitamente en el poema (como no advertimos una «tonalidad irónica desesperada» que caracterice la obra de Aldana en general), sino que «la risa de su llanto» representa más bien, como dice Miguel Ángel García, esa contradicción entre el deseo de liberación y el hecho de que este no puede hacerse efectivo.

En cualquier caso, en este poema advertimos ya un cambio en la visión del amor: aunque incapaz de completar su huida «del amoroso infierno», el alma ya no aspira a la unión con el alma amada como objetivo absoluto; al revés, comprende la necesidad de liberarse del amor humano, que



no es más que fuente de sufrimiento. No obstante, no aparece todavía el verdadero objetivo, una vez superado el amor humano, que es el divino, porque la liberación del alma no se ha completado.

#### 5.4. La perspectiva de madurez: el amor humano y el divino

Este cambio de visión se aprecia con mayor intensidad en la *Carta a Galanio*, donde el amor humano y el divino quedan perfectamente diferenciados y el yo lírico rechaza el primero como deseo mundano propio de la juventud. Se trata de un poema en forma de misiva, relacionado por la crítica con la epístola horaciana<sup>21</sup>, donde el sujeto poético, que se llama a sí mismo Aldino, reflexiona sobre los amores de su amigo Galanio con Merisa, cuyo devenir ha conocido a través de una carta anterior de Galanio. Se trata de un poema extenso y complejo en el que encontramos reflexiones sobre la amistad o la ausencia amorosa, fragmentos descriptivos, cambios de perspectiva (con una postdata en la que Aldino se pone en la piel de Galanio y se lamenta de su amor desgraciado como si fuera su amigo: «¡Oh Merisa, Merisa, muy más fiera, / oh Merisa crüel, fiera Merisa! /.../ ¿Quebrantaste la fe, soltaste el ñudo / de nuestro amor, más fuerte que el gordiano?», vv. 541-551)... La crítica lo ha considerado un poema clave donde se advierte la transición de la poesía de Aldana hacia una madurez que traerá consigo las preocupaciones vitales de las que venimos hablando: la soledad, el sufrimiento del alma, el desengaño y el deseo de retorno al origen divino.

Para Rivers (1956:508), la *Carta a Galanio*, «del estilo que se puede llamar transicional», revela ya una «madurez incipiente» en el proceso poético de Aldana. Cuenta que «la escribió en Madrid para un amigo, llamado “Galanio”, que estaba en Italia». Teniendo en cuenta que «Aldana no estuvo en Madrid, que se sepa, sino dos veces, la primera de 1571 a 1572 y la segunda de 1576 a 1577», debió de escribirla durante su primera estancia allí, ya que «juzgando por las poesías tardías que pueden fecharse con seguridad, se dirá que por 1576 y 1577 Aldana ya no podía escribir tan frívolamente del amor [...] como cuando escribió la *Carta a Galanio*». Pero la idea de que Aldana no pudo escribir un poema de tema amoroso en una época en la que predominan en su corpus poético otros tipos de composiciones no deja de ser meramente especulativa y no es la única opinión. Así, Rodríguez-Moñino (1946:10) sitúa su composición durante la segunda estancia: «Vuelto a Madrid, permanece en diversas comisiones entretenido y escribe dos de sus mejores obras poéticas: la *Carta a Galanio* [...], y la *Epístola a Benito Arias Montano* (7 septiembre

---

<sup>21</sup> Recordemos la «actitud de amistad sincera» y el «horacianismo íntimo, personalísimo» que Rivers (1956:615) detectaba en las epístolas poéticas de Aldana. No obstante, considera que esta epístola horaciana es «inferior, en su conjunto, a la Epístola II (*Respuesta a Cosme*)» ya que, además de ser muy larga, «está llena de digresiones, algunas de las cuales, dirigidas a “Merisa”, la amada de Galanio, desentonan demasiado, por su estilo petrarquista, con la actitud de *ataraxia* horaciana». Lara Garrido (1985:359), por su parte, advierte en ella el establecimiento, «desde el motivo de la identificación con el receptor, asumido como *amicitia* que completa el alma y la vida, una importante novedad en el modelo renacentista de la epístola horaciana».

1577)». La ordenación de Lara Garrido, por su parte, que lo sitúa como poema L, también responde a esta segunda opción.

Rivers continúa afirmando la existencia en este poema de «claras indicaciones de que maduraba la actitud de Aldana hacia la vida en general», de manera que «aunque le muestre a Galanio amistosa comprensión con respecto al amorío de este, analizándolo e imaginándose lo que habrán sido sus quejas amorosas, es evidente que Aldana ya no se considera galán a él mismo». Ejemplifica esta idea con el siguiente fragmento, donde Aldino, tras imaginarse el encuentro entre Galanio y Merisa, confiesa a su amigo:

¿Qué me decís, Galanio, es algo de esto  
lo que dejistes vos?; mas ¡quién lo duda!  
También yo navegué por esos mares,  
también yo fui soldado en esa guerra  
y el tributo pagué de aquellos años  
que al niño arquero son más agradables,  
mas ya podré decir: «pasó, solía»,  
que el ébano del pelo ya blanquea.  
(vv. 396-403)

Aldino se identifica, pues, con Galanio en la experiencia amorosa, a la que alude a través de metáforas de la navegación y la guerra, ambos ambientes peligrosos que suelen causar infortunios a quien los experimenta, pero desde una perspectiva de madurez y superación de los deseos juveniles. Esta identificación entre emisor y receptor de la carta es muy intensa desde los primeros versos, donde se afirma que Aldino y Galanio «dos nombres son y sola un alma vive / en Galanio y Aldino solamente» (vv. 4-5); en palabras de Lara Garrido (1985:359), se establece el «motivo de la identificación con el receptor», que se configura como «*amicitia* que completa el alma y la vida». Esto ha generado reflexiones acerca de los nombres de Aldino y Galanio, así como sus posibles conexiones con la realidad de Aldana. Vossler (1941:183) dice que en esta composición «Aldana se denomina Aldino al modo italianizante», mientras que Lara Garrido (1985:196) relaciona al receptor de la *Carta* con el soneto XV «Galanio, tú sabrás que esotro día», planteado como confidencia amorosa a un amigo.

Para Fosalba (1992:194-195), «Aldino –claro seudónimo de Aldana y por tanto, con posibles connotaciones autobiográficas– encarna la conciencia del poeta adulto y, por otra parte, Galanio, el destinatario, personifica la juventud todavía enzarzada en el amor mundano». En el poema encuentra «numerosas alusiones [...] que relacionan estrechamente la memoria o el pasado de Aldino con la identidad misma de Galanio» y «veladas confusiones de identidad entre emisor y receptor que –sobre todo a la luz de la postdata– vienen a dar la clave de este ambiguo poema con forma de epístola», donde «el dolor evocado y revivido por Aldino tiene su origen en la risueña juventud de Galanio»: «La verdad se soltó, ya más no puede / callarla, que el dolor con fuerte mano / a decir me forzó muy más que osara (vv. 664-666)». Por otro lado, Fosalba señala que, pese al

rechazo de la experiencia amorosa, «la *retractatio* es todavía inmadura», ya que en la postdata de la epístola encontramos «un retroceso semejante» al que se produce en el soneto *Al capitán Escobar*, donde la necesidad de huir del «amoroso infierno» no impide que el corazón del enamorado se enternezca al oír el nombre que le ha causado tanto sufrimiento.

Dice Rivers (1956:509) que en este poema Aldana se muestra «bien consciente de la diferencia que hay entre el amor humano y el divino, entre el *eros* y el *ágape*, distinguiéndolos con la precisión de una filosofía madura ya y bien cristiana», lo que se releva en un pasaje donde Aldino reflexiona sobre la noticia de que Galanio y Merisa quieren tomar ambos los hábitos por ser tan sublime su amor:

Solo quiero tratar muy brevemente  
de aquella inspiración, que así llamastes,  
tenida juntamente con la bella  
Merisa, de vestir hábito estrecho  
de religión y dar de mano al mundo;  
risa y piedad me acometieron juntos  
cuando a leer llegué cosa tan nueva,  
cosa de que ella y vos estáis más lejos  
que el mil del uno o que del cielo el centro.  
¡Donosa conversión de dos que buscan  
los cuerpos convertir, como las almas,  
uno en el otro y ser nuevo andrógino!  
No es esa conversión por Dios trazada,  
mas un extremo opuesto al convertirse;  
no porque el hielo queme a la verdura  
y la pueda quemar también el fuego,  
por eso el hielo es fuego, el fuego es hielo;  
no porque vos llegarades al punto  
de efectuar lo mismo que pensastes  
fuera Divino Amor la causa dello,  
mas su contrario dél, que es el mundano;  
y dado que a ese Amor y a ese otro llamen  
también amor, sabrás que para siempre  
son y serán amores paralelos,  
que no pueden juntarse a ningún término.  
(vv. 421-455)

Miguel Ángel García (2010:507) advierte la presencia de la ironía en esa «donosa conversión» de los amantes, «que lo que buscan en realidad es convertir los cuerpos uno en el otro, como las almas, y así restablecer la imagen del andrógino», propósito al que se alude también en el soneto XVIII: «No otra cosa pretendían –recordemos– Damón y Filis». Se trata, pues, de una conversión que nada tiene que ver con Dios e incluso se presenta como «un extremo opuesto al convertirse» verdadero, situación ejemplificada mediante la metáfora de la diferencia entre el fuego y el hielo, ambos capaces de quemar, pero que no son lo mismo e incluso se oponen. Así, dice Miguel Ángel García que «lo deja bien claro Aldino: uno y otro amor son paralelos, con lo que en ningún momento pueden llegar a juntarse». Así pues, Galanio y Merisa, como antes Damón y Filis, experimentan ese deseo de «conversión» el uno en el otro (a partir de la idea platónica del

andrógino, como veíamos antes) que hace del amor humano en una experiencia sublime, casi mística (aunque la unión no llegue a ser perfecta), lo que ocasiona que los amantes confundan en la *Carta a Galanio* este sentimiento con el amor divino.

Considera que «indudablemente se trata de un momento clave en el proceso poético que sigue Aldana: la renuncia al amor mundano, su relegación a las experiencias de la juventud, y la entrega con la madurez al amor divino», si bien advierte también que «aquí no se hace explícita esta entrega», sino que «solo se produce un deslinde entre los dos tipos de amor». No obstante, «con la participación afectiva en la “tragedia” amorosa que ha vivido el amigo, Aldana todavía está desplegando y viviendo desde dentro toda la lógica conceptual del amor mundano», identificándose con ella a través del amigo, «si es que no se trata simplemente de un *alter ego*». Fosalba (1992:193), por su parte, considera que la actitud tomada en la *Carta a Galanio* «apunta derecha al giro hacia su otra gran epístola, la dirigida a Arias Montano, y con ella a la orientación eminentemente religiosa de la segunda parte de su obra».

Así pues, en la *Carta a Galanio* el sujeto lírico es plenamente consciente de la diferencia entre el amor humano y el divino, que Galanio y Merisa confunden, si bien la fuerte identificación entre autor e interlocutor provoca ese «retroceso» en Aldana desde una postura más distanciada del amor humano (en una etapa de la vida ya madura y experimentada) hacia la queja amorosa de nuevo en la postdata. Así pues, se produce en la poesía de Aldana un alejamiento del amor humano y sensual, que tan presente había estado en ella en su juventud, y queda ya perfectamente separado del amor divino, que se convertirá en objetivo al que aspirar en poemas como los sonetos LVI o LXI (recordemos que el LV era completamente negativo y no había esperanza de ningún tipo, mientras que en el LVII se aspira más bien al descanso en el cielo en compañía de un alma amiga, sin aludir directamente a Dios) y por supuesto en la *Carta a Arias Montano*. El amor queda reducido a mera contingencia terrenal y se contrapone a la amistad, basada en la afinidad anímica.

## 6. LA RESOLUCIÓN DE LA CRISIS: DESENGAÑO DEL MUNDO Y CONTEMPLACIÓN DE DIOS

Ya hemos hablado de algunas de las epístolas de Aldana, que la crítica adscribe al género de la epístola horaciana. En relación con la *Carta para Arias Montano* destacan, ambas sobre el tema de la vida sencilla y apartada de lo mundano, la epístola *Sobre el bien de la vida retirada* (ya mencionada) y la *Carta a don Bernardino de Mendoza* (XLVI)<sup>22</sup>. Pese a sus evidentes conexiones,

---

<sup>22</sup> Se trata de una epístola que aborda también el tema de la vida apartada y desprendida de lo terrenal y que nos ha llegado incompleta. Para Rivers (1956:617-618) es una epístola horaciana a lo divino con «más unidad de tema y un estilo poético más condensado, menos familiar» que la *Respuesta a Cosme* y la *Carta a Galanio*. El tema principal es «el aparente triunfo de la Mentira sobre la Verdad en el mundo», ante el que «la solución que propone Aldana es el

no se trata de composiciones homogéneas, sino que contienen referencias y matices diversos, dándole más importancia al estado retirado inscrito en el tópico del *beatus ille*, a la aspiración a Dios, a la idea de *amicitia*... La *Carta para Arias Montano*, considerada por la crítica la obra maestra de Aldana y la culminación de su proceso poético, desarrolla también a su manera la idea de la vida retirada, poniendo el énfasis en la contemplación de Dios y en el sentimiento de experiencia compartida en íntima amistad, en contraste con el sufrimiento que el yo lírico ha experimentado en su vida pasada, inmerso en la acción mundana.

La *Carta para Arias Montano* ha tenido un gran peso en el estudio de la obra de Aldana. Vossler (1941), para quien «el guerrero, el humanista y el anacoreta se asocian de modo maravilloso en el espíritu de Francisco de Aldana» (p. 177), considera la *Carta para Arias Montano* la mejor expresión de su deseo de soledad (y retiro acompañado de Arias Montano en esa vida apartada), no solo como «paraíso en la tierra o Edad de Oro de carácter humanista», sino también como «refugio espiritual y garantía religiosa de la pureza y la verdad en Dios» (p. 191). Luis Cernuda (1946:1-2), por su parte, centra en esta composición su lectura de Aldana como «poeta metafísico», deseoso de retirarse del mundo y cuyo concepto de «interior hombre» conecta con el sentimiento de los místicos españoles, entre los que podríamos considerarlo un místico «no profesional».

Para Rivers (1956:618-619), la *Carta para Arias Montano* es la «obra maestra» de Aldana en el género de la epístola horaciana, «en cuya tradición predomina la filosofía suavemente estoica de Horacio». Se trata de una «tradición humanista: mientras se desdeñan algunos aspectos del mundo, los adquisitivos y ambiciosos, se estiman los moderados placeres de la vida campesina y de la amistad humana». Así, «expone una filosofía personal en que se rechaza el mundo de la lucha externa y se propone como ideal una vida sosegada, llevada en retiro con el amigo a quien se dirige la carta». Pero además va más allá de lo humanista, «procurando alcanzar la unión mística»: «es, por ende, una epístola horaciana *a lo divino*». En definitiva, para Rivers este poema «constituye, por su perfecta asimilación de la epístola horaciana, otra valiosa muestra del espíritu del siglo XVI español, en que, como en las odas de Fray Luis de León, se fundieron perfectamente el humanismo del Renacimiento y el cristianismo renovado de aquella época ferviente, la de los grandes místicos españoles» (p. 622).

Lara Garrido (1985:14-16), por su parte, al hilo de su crítica de las «interpretaciones afectivas» que se han hecho de la obra de Aldana a partir de su temprana muerte en batalla

---

sabio desengaño con el mundo, la vida retirada y contemplativa», que admira en el ejemplo de Bernardino de Mendoza. Señala Lara Garrido (1985:346) que «Bernardino de Mendoza (1540-1604) renunció a la carrera de la toga por las armas y en 1567 acompañó al Duque de Alba» a la guerra de los Países Bajos, que relatará en sus *Comentarios* (Madrid, 1592), y donde «debió conocer muy pronto a Aldana, aunque solo se refiere a él de soslayo». Tras participar en «cruciales momentos» de la guerra, «solo en sus últimos años pudo cumplir el anhelo de vida retirada que Aldana le comunica en su epístola retirándose al monasterio de San Bernardo de Madrid».

(cuestión que veíamos al principio del trabajo), rechaza «la consigna reduccionista –*summa artis* por *summa vitae*– para ver en Aldana el autor de un único poema», que es precisamente la *Carta para Arias Montano* (se refiere especialmente a Luis Cernuda, que considera que este poema refleja «la experiencia vital y espiritual de un poeta»: hace «balance de su vida», mostrándonos «un índice final donde se va a concluir la lectura del tiempo»). Sin embargo, dice Lara Garrido que rechazar esta idea «no debe significar un desplazamiento del lugar privilegiado que ocupa la *Epístola* como síntesis declarativa a la que emergen en sincronía las líneas no siempre convergentes de una singular trayectoria lírica». Así, en este poema «se desvelarán con nitidez las bases de una poética y la compleja cristalización de una cultura como la de Aldana».

Coincidimos con Lara Garrido en la necesidad de rechazar este tipo de lecturas afectivas, donde prima la supuesta revelación en el poema de la auténtica personalidad y aspiraciones del autor sobre las cuestiones estrictamente literarias, que deben ser el objeto central de interés. La crítica señala una y otra vez la presencia de elementos autobiográficos en este poema, como no pudiera ser de otra manera, ya que se trata de una carta dirigida por Aldana a un destinatario real, pero esto no tiene por qué implicar (y si lo hace, se trata, en realidad, de una cuestión extraliteraria) que estos versos representen al «auténtico Aldana», que vuelca en ellos su máxima «sinceridad». Esta es, por ejemplo, la visión de Rivers (1956:619) cuando nos habla de las «confesiones autobiográficas» del poeta, que «nos van convenciendo de su profunda sinceridad». Así, su «honradez» y «las vívidas imágenes con que expresa el sufrimiento interior, nos ganan inevitablemente la simpatía y la convicción de su sinceridad» (p. 620). Posteriormente Ruiz Silva (1981:224) comenta cómo de «la alabanza a Montano» pasa la composición «al yo personal, un rasgo muy característico de las mejores de sus composiciones». Posteriormente argumenta que «el deseo de prestar su voz personal se trasluce en la declaración de la edad en la que escribe, como un dato más para centrar su pensamiento y su circunstancia vital», declaración que encontramos en los versos 34-36 (p. 225).<sup>23</sup> Igualmente, dice Navarro Durán (1994:XLI) que en este poema «desde los primeros versos se perfila un Aldana auténtico, desnudo existencialmente». No insistiremos más en esta cuestión, a la que ya hemos aludido varias veces a lo largo del trabajo: nuestra lectura pretende trazar una biografía anímica coherente del yo lírico a través de los poemas de Aldana, de manera que, si bien no negamos el trasfondo autobiográfico que puedan tener estos textos, en mayor o menor medida (en algunos, como en la *Carta a Arias Montano* o la *Respuesta a Cosme*, las

---

<sup>23</sup> «Basta decir que cuatro veces ciento / y dos cuarenta vueltas dadas miro / del planeta seteno al firmamento.» Es decir, que la Luna, el «planeta seteno», ha dado 480 vueltas desde su nacimiento, de manera que tiene cuarenta años. Esta denominación resulta curiosa, ya que normalmente el séptimo planeta (contando desde la tierra) era Saturno; sin embargo, Aldana considera el espacio desde fuera, es decir, desde el cielo, hacia el centro, que es la tierra, como advertimos en un pasaje de la *Carta a Galanio* (a propósito del deseo que sienten Galanio y Merisa de «vestir hábito» religioso y «dar de mano al mundo»): «cosa de que ella y vos estáis más lejos / que el mil del uno o que del cielo el centro» (vv. 428-429).

conexiones son innegables; en otros, al revés, resultan indemostrables), consideramos que esta es una cuestión extraliteraria. Debemos centrarnos en el análisis textual y no confundir al autor con el sujeto poético si queremos comprender los textos como realidades literarias.

Lo que más nos interesa, en cualquier caso, de la *Carta para Arias Montano*, es que resulta la conclusión de la crisis de desencanto que se viene planteando en los poemas que hemos comentado anteriormente. Hemos advertido un desencanto proveniente de la experiencia amorosa, que el yo poético de la *Carta a Galanio* cataloga como deseo terreno propio de la juventud frente al amor divino; y más intensamente un rechazo de la experiencia guerrera, ante cuyo horror se desmoronan todos los ideales, en poemas como el soneto XLV o el *Diálogo entre cabeza y pie*, cuyas chanzas contienen una mayor amargura de lo que puede dar a entender su tono burlesco. El sentimiento de crisis y rechazo en general de un mundo que resulta hostil se advierte ya claramente en los cuatro primeros sonetos que analizábamos, donde el mundo terreno es fuente de sufrimiento y movimiento caótico para un yo lírico que solo ansía la quietud. La aspiración a Dios como alternativa a este sufrimiento se va intensificando a lo largo de los cuatro poemas: pasa de no existir en el soneto LV (donde se nos habla incluso del «desdén del cielo») a ir perfilándose como solución, al principio solo tras la muerte, hasta que en el último, el soneto LXI, el sentimiento de desamparo ante un mundo hostil con el sujeto poético (recordemos el «error de la ventura» del soneto LV o el «ímpetu crúel de mi destino» en el LVII) da paso al reconocimiento del «error del buen camino» y a la voluntad de rechazar la vida mundana, «morir en la memoria del mundo», y vivir recogido «con la victoria de sí». Hay, pues, una alternativa al sufrimiento terreno; ya no hace falta esperar al cielo, sino que es posible hallar la paz y la quietud en la tierra apartándose del mundo y dedicándose a Dios.

Esta es precisamente la solución que se desarrolla extensamente en la *Carta para Arias Montano*, que incluye también la voluntad de compartir el retiro espiritual con un amigo<sup>24</sup>, idea que conecta con el soneto LVII (reencuentro de almas amigas en el cielo) y otros poemas como la *Carta a Galanio* o la *Carta a don Bernardino de Mendoza*. Así pues, encontramos al principio (tras la dedicatoria a Montano, que ocupa los 6 primeros versos) un yo lírico que contempla con amargura sus dolorosas experiencias, en conexión con las aludidas en los poemas anteriores:

Yo soy un hombre desvalido y solo,  
expuesto al duro hado cual marchita  
hoja al rigor del descortés Eolo;  
mi vida temporal anda precita  
dentro el infierno del común trafago  
que siempre añade un mal y un bien nos quita.

---

<sup>24</sup> Vossler (1941:189-190) describe a Benito Arias Montano como «célebre teólogo y humanista [...], al cual personalmente no conocía o tan solo superficialmente, pero al que amaba y reverenciaba como a un compatriota diez años más viejo que él, gran teólogo, investigador de la Biblia, poeta, autor de la célebre, entonces muy discutida, paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, y que hizo vida de anacoreta en su país natal, en la sierra de Aracena».

Oficio militar profeso y hago,  
 baja condenación de mi ventura  
 que al alma dos infiernos da por pago.  
 Los huesos y la sangre que natura  
 me dio para vivir, no poca parte  
 dellos y della he dado a la locura,  
 mientras el pecho al desenvuelto Marte  
 tan libre di que sin mi daño puede,  
 hablando la verdad, ser muda el arte.  
 Y el rico galardón que se concede  
 a mi (llámola así), ciega porfía  
 es que por ciego y porfiado quede.  
 (vv. 7-24)

A propósito de este fragmento, comenta Miguel Ángel García (2012:602) que, tras «exaltar las armas» desde el «humanismo militar» y luego desde la «lógica poética de la sacralización de la política imperial en las mencionadas octavas a Juan de Austria y Felipe II», encontramos aquí una «condena de las armas» que se produce «porque entonces la vida militar o la guerra son un perjuicio para el alma que ha emprendido la estrecha carrera de la contemplación divina». Desde el primer terceto el sujeto poético se define como «hombre desvalido y solo» expuesto al «duro hado», visión que conecta con poemas como el LVII, donde el yo lírico se lamentaba de su vida pesadosa, marcada por el «ímpetu crüel» de su destino. La imagen del sujeto poético como hoja movida por el viento proviene, según cuenta Lara Garrido (1985:438), de «la reflexión agustiniana sobre cómo “todos nosotros somos hoja” (en *Las meditaciones*)».

Pronto las circunstancias del yo lírico se van precisando y aparece el tema de la guerra, presentado desde una perspectiva que conecta con el soneto XLV y el *Diálogo entre cabeza y pie*. Así, en los versos 16-18 encontramos esas imágenes de los «huesos» y la «sangre» que aparecían en estas otras composiciones, incidiendo además, como en el *Diálogo entre cabeza y pie*, en la idea de la guerra como «locura» que priva del estado natural, destruyendo aquí el cuerpo que «natura me dio para vivir» como en la otra composición «los huesos con que nació». Como en estos dos poemas anteriores, el tono es amargo e incluso irónico cuando menciona el «rico galardón» que ha recibido su «ciega porfía».

Sin embargo, los versos 13-15 dejan claro que aquí el rechazo de la guerra no es solamente, como en los otros dos poemas, el de los horrores físicos experimentados en combate, sino también un rechazo del alma a un «oficio» que supone la «baja condenación de mi ventura», ya que «al alma dos infiernos da por pago». Dice al respecto Miguel Ángel García (2012:602) que «la milicia paga al alma con dos infiernos; el infierno de la batalla, que se describe con lujo de detalles en el citado poema XLV y que es también anímico, y el infierno de la condenación definitiva del alma en el más allá». Así pues, pese a haberse quejado del «rigor» de su «duro hado», pronto reconoce el «error del buen camino» del que hablaba en el soneto LXI, una visión que se desarrollará en los siguientes



versos. Como advierte Rivers (1956:619), «aunque primero el poeta habla de sí mismo como de una hoja al viento y parece echar la culpa a su ventura, poco a poco se va culpando más a sí mismo»:

Basta decir que cuatro veces ciento  
y dos cuarenta vueltas dadas miro  
del planeta seteno al firmamento  
que en el aire común vivo y respiro,  
sin haber hecho más que andar haciendo  
yo mismo a mí, crüel, doblado tiro  
y con un trasgo a brazos debatiendo  
que al cabo, al cabo, ¡ay Dios!, de tan gran rato  
mi costoso sudor queda riendo.  
(vv. 34-42)

El sujeto lírico recuerda con gran amargura la vida mundana que ha conducido a su sufrimiento actual. Se trata de una visión que, como decíamos, conecta con la del soneto LXI, donde el sujeto lírico se reconoce «sin aliento inútil peregrino» que ha errado el camino vital, «yo mismo de mi mal ministro siendo», igual que aquí no ha hecho «más que andar haciendo / yo mismo a mí crüel, doblado tiro». El yo poético experimenta, pues, un profundo sentimiento de desengaño del mundo: ante una vida temporal desgraciada, pese a lamentarse al principio del «duro hado» que marca su existencia, comprende la necesidad de apartarse del mundo y sus contingencias, causantes del sufrimiento de su alma y que pueden acarrearle la condenación eterna. Así que el sujeto lírico se decide por la solución presentada en el soneto LXI, la de «en un rincón vivir con la victoria / de sí, puesto el querer tan solo adonde / es premio el mismo Dios de lo servido»:

Mas ya, ¡merced del cielo!, me desato,  
ya rompo la esperanza lisonjera  
el lazo en que me asió con doble trato.  
Pienso torcer de la común carrera  
que sigue el vulgo y caminar derecho  
jornada de mi patria verdadera;  
entrarme en el secreto de mi pecho  
y platicar en él mi interior hombre,  
dó va, dó está, si vive o qué se ha hecho.  
Y porque vano error más no me asombre,  
en algún alto y solitario nido  
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre  
y, como si no hubiera acá nacido,  
estarme allá, cual Eco, replicando  
al dulce son de Dios del alma oído.  
(vv. 43-57)

El sujeto poético piensa, pues, «torcer de la común carrera» que ha seguido hasta entonces para «caminar derecho» hacia la salvación del alma, rechazando el mundo externo para buscar a su «interior hombre». Para Rivers (1956:620), «queda claramente superado el humanismo horaciano» con «este concepto de la vida interior del espíritu» que queda reflejado en la expresión «interior hombre», proveniente del «hombre interior» de la *Epístola a los Romanos* de San Pablo (que «no

entró en la literatura occidental sino con las *Confesiones* de San Agustín»). El yo lírico pretende, pues, dedicarse a la vida espiritual y, como decía el soneto LXI, «morir en la memoria del mundo», enterrando «mi ser, mi vida y nombre» en un «alto y solitario nido». Quedará, así, liberado del sufrimiento que provoca la vida mundana y se reducirá a mero «eco» del «dulce son de Dios». Esta idea queda plasmada mediante la alusión al mito de la ninfa Eco, que, condenada por Juno al silencio salvo para repetir las últimas palabras que hubiera oído, se enamoró del bello Narciso y, desdeñada, quedó consumida y transformada en el fenómeno del eco (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 370-399). En el poema que nos ocupa, el yo lírico querría ser transformado en eco, como lo fue la ninfa, en este caso, tal y como dirán los versos siguientes, del «sobrecelestial Narciso amante» (v. 63), que es Dios. La idea de convertirse en eco de Dios responde, en definitiva, al *fiat voluntas tua* del Padrenuestro, que encontramos en muchos textos célebres a lo largo de la tradición: recordemos, por ejemplo, la copla XXXVIII de las escritas por Jorge Manrique a la muerte de su padre:

No tengamos tiempo ya  
 en esta vida mezquina  
 por tal modo,  
 que mi voluntad esta  
 conforme con la divina  
 para todo;

Se desarrolla entonces extensamente una exposición de este proceso, que conducirá al alma al estado contemplativo como «eco resonante / a la eterna beldad que está llamando» (vv. 59-60). Aquí la crítica ha hablado también de una tendencia mística: Vossler (1941:191) nos habla de la influencia en «los pensamientos, metáforas e imágenes de esta epístola» de «los místicos españoles», mientras que Ruiz Silva (1981:228) advierte especialmente «una visión semejante a la poetizada por San Juan de la Cruz cuando versificaba “Amada en el Amado transformada”»: «se juega conceptualmente con la rosa –el alma– y el fuego –el amor de Dios», de manera que «el fuego entrando en la rosa hace que esta se destile», llegando a su esencia, «que en el último trasfondo se convierte casi en la propia divinidad»:

y como el fuego saca y descentra  
 oloroso licor por alquitara  
 del cuerpo de la rosa que en ella entra,  
 así destilará, de la gran cara  
 del mundo, inmaterial varia belleza  
 con el fuego de amor que la prepara;  
 (v. 70-75)

No obstante, desde nuestro punto de vista no podemos hablar de mística en sentido estricto, dado que esta implica la unión (o al menos el intento) del alma con Dios (éxtasis) por medio de las vías purgativa, iluminativa y unitiva, un proceso que no se da en estos versos. Es cierto que en la

idea de contemplación divina que aquí se expone puede entreverse un cierto anhelo místico, pero hay mística propiamente dicha.

Por otro lado, la *amicitia* constituye uno de los temas fundamentales en la *Carta para Arias Montano*, donde se imagina ese retiro del mundo en soledad compartida con Arias Montano, amigo cuyo ejemplo inspira virtud y deseos contemplativos. Así, el yo lírico ansía que «juntamente contigo estar pudiese / lejos del error, de engaño y sobresalto, / como si el mundo en sí no me incluyese» (vv. 300-303). Ruiz Silva (1981:235) señala que «la vida apartada, casi eremítica, la lejanía del ruido mundano, se desea, pero con la presencia del amigo, reverenciada y admirada» y añade luego que «tal vez sea esta parte de la epístola la más horaciana, la que conserva una mayor relación con las epístolas, más o menos inspiradas en la mentalidad del gran poeta latino, de la literatura española, desde Garcilaso, Mendoza y Boscán hasta la “Epístola moral a Fabio”» (si bien estos textos inciden en las ventajas de la vida retirada, pero no específicamente en la *amicitia*). Como hemos visto, esta idea de *amicitia* como relación ideal de soledad compartida, asociada a la vida espiritual y al apartamiento de lo mundano, se repite en varios poemas, como la *Carta a Galanio*, donde frente a la mundanalidad y temporalidad del amor humano la amistad es espiritual y trascendente, o el soneto LVII, donde las almas amigas se reencuentran en el cielo ya liberadas del lastre de lo terrenal.

## 7. CONCLUSIONES

Este trabajo plantea la reconstrucción de una biografía anímica coherente del sujeto lírico en la poesía de Aldana, donde advertimos una creciente tendencia hacia la religiosidad y la preocupación vital que desembocará en una profunda crisis interior del sujeto poético, resuelta finalmente en el desengaño del mundo y la aspiración a la vida retirada en contemplación de Dios.

Aunque la crisis del yo lírico no se inicia propiamente en la poesía amorosa, se hace en la *Carta a Galanio* (L) una clara distinción entre el amor humano (del que un yo lírico maduro se distancia) y el divino, frente a poemas anteriores centrados completamente en el amor humano como unión física y espiritual (soneto XVIII). El cambio de visión comienza en el soneto XXXII, *Al capitán Escobar*, donde se toma conciencia de que el amor humano no es más que fuente de sufrimiento (aunque la liberación no se completa). Posteriormente, en el soneto LVII, el amor será una de las contingencias terrenas que no pueden afectar al alma ya en el cielo.

En los poemas de tema bélico sí se revela ya la crisis de desengaño que afecta al sujeto lírico. Así, en el soneto XLV se rechaza completamente la guerra como experiencia destructora, ante cuyo horror se desmorona cualquier ideal bélico, en contraste con los *Pocos tercetos escritos a un amigo* (XXXVIII), donde precisamente la guerra se presentaba como fuente de honor y gloria para el hombre frente a la vida frívola y ociosa de la corte. Encontramos ya, no obstante, un rechazo de la

acción bélica con anterioridad, en *Sobre el bien de la vida retirada* (XXXI), pero que no proviene de ningún desengaño personal, sino de la adecuación al ideal de comportamiento que propugna el *beatus ille*. La visión desengañada se retoma en el *Diálogo entre cabeza y pie* (LIV), donde las quejas burlonas del pie herido en combate dejan entrever un amargo rechazo de la experiencia guerrera. Por último, los poemas en octavas dirigidos a Juan de Austria (LIX) y a Felipe II (LX), centrados en la exaltación imperial, no contradicen la trayectoria del yo lírico que venimos trazando porque se plantean desde la necesidad abstracta de defender ciertos valores político-culturales, no desde la vivencia directa del combate por parte del yo lírico, que motiva el desengaño.

La crisis vital llega a su punto álgido en los sonetos LV, LVI, LVII y LXI, donde encontramos un profundo sentimiento de rechazo en general del mundo terreno, que se ha revelado fuente únicamente de sufrimiento. Tras el soneto LV, donde todo es negativo, en los sonetos LVI y LVII la aspiración a Dios aparece como alternativa a la angustia vital, pero solo tras la muerte. Finalmente, en el soneto LXI el sujeto lírico reconoce como fuente de su sufrimiento la vida mundana que ha llevado, en contraposición a otra apartada del mundo donde es posible hallar la paz acercándose a Dios. Esta solución se desarrollará extensamente en la *Carta para Arias Montano*.

Con afán de resultar coherente y literariamente relevante, nuestro análisis de la trayectoria del sujeto lírico pretende huir de las lecturas en clave biográfica de la obra de Aldana que la crítica lleva muchas veces a cabo, confundiendo al yo poético con el autor del texto. Estas interpretaciones, que pretenden revelar la supuesta personalidad y aspiraciones del poeta, resultan, sin embargo, cuanto menos irrelevantes, ya que no responden en realidad a un análisis literario. La interpretación en conjunto de la obra de Aldana como expresión de una determinada personalidad y objetivos vitales conduce a parte de la crítica a viciar la lectura de algunos poemas, advirtiendo en ellos un sentimiento de crisis y conciencia de la infelicidad del hombre incluso cuando no la hay todavía, de acuerdo con una serie de ideas sí presentes en otros poemas que supuestamente constituyen la verdadera forma de pensar de Aldana. Esto conduce también a ciertos críticos a despreciar los poemas que no responden de ninguna forma a esta manera de pensar, considerados poco representativos de ese supuesto espíritu del autor e incluso menos dignos de estudio por su baja calidad estética, sin que se argumente esta opinión mediante una crítica literaria.

Nuestra intención de alejarnos de la lectura biografista no implica que no tengamos en cuenta ciertos datos (especialmente, la cronología) que nos permiten situar los poemas en su contexto y acercarnos, así, a su interpretación; pero estos son siempre complementarios y no pueden fundamentar por sí solos una determinada interpretación, sino que esta debe nacer de los textos, que son, a fin de cuentas, el verdadero objeto de estudio por parte del filólogo.

Antes de concluir, querríamos añadir que lo largo de este trabajo encontramos, imbricadas en el tema principal, muchas otras cuestiones (como el equilibrio en algunos poemas entre

espiritualismo neoplatónico y sensualismo naturalista o la concepción de la amistad como unión espiritual, que traen consigo multitud de influencias de la tradición clásica y medieval) que no podemos desarrollar en un trabajo de estas características, pero cuyo estudio, creemos, resultaría muy útil para continuar el análisis que aquí llevamos a cabo y profundizar en el conocimiento de la obra de Aldana. Aunque desde el siglo XX, y especialmente desde la segunda mitad, han ido apareciendo trabajos de investigación acerca de este autor, son pocos todavía los que analizan su obra de manera exhaustiva y hay aún muchas cuestiones no abordadas o que admiten un mayor desarrollo. En definitiva, dada la riqueza literaria y la densidad intelectual de la obra poética de Aldana, quedan todavía sin resolver muchos asuntos de interés para la crítica, de ahí, a nuestro juicio, la conveniencia y, esperamos, la pertinencia de la presente aportación.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, editado por José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- CERNUDA, Luis (1946), «Tres poetas metafísicos», en *Obra completa. Prosa I* de Luis Cernuda, editado por Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.
- FOSALBA, Eugenia (1992), «Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa», *Glosa*, 3, pp. 179-197.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. I, Madrid, Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010), «Sin que la muerte al ojo estorbo sea». Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2012), «“Oficio militar profeso y hago”: los “Pocos tercetos escritos a un amigo”, de Francisco de Aldana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89-6, pp. 599-614.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores (1991), «Fonosimbolismo y aliteración. Francisco de Aldana frente a la palabra poética», *Scriptura*, 6-7, pp. 41-49.
- GREEN, Otis H. (1958), «On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers’ study of “El divino capitán”», *Hispanic Review*, 26-2, pp. 117-135.
- LARA GARRIDO, José (1985), «Desde las imágenes del Divino», introducción en *Poesías castellanas completas* de Francisco de Aldana, editado por José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, pp. 13-114.
- (2000), «“Palma de Marte” y “lauro de Apolo”: la poesía del “oficio militar” en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia 1997*, Viareggio (Luca), Mauro Baroni (ed.), pp. 281-346.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1885), *Horacio en España*, vol. II, Madrid, Colección de Escritores Castellanos / Críticos, Imprenta de A. Pérez Dubrull.

- MONTANER FRUTOS, Alberto (2007), «Cabalgar sobre la matanza: Sobre un motivo épico en el *Cantar de mio Cid*», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, León, Universidad, vol. II, pp. 891-911.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (2001), «*Omne animal post coitum triste*: de Aristóteles a Freud», *Revista de Estudios Latinos* 1, pp. 107-119.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1994), «Introducción» en *Poesía* de Francisco de Aldana, Barcelona, Planeta.
- PLATÓN, *El banquete*, edición a cargo de Alianza, Madrid, 2014.
- Poema de Mio Cid*, editado por Colin Smith, Madrid, Cátedra, 2005.
- PRIETO, Antonio (1984), *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos (I)*.
- RIVERS, Elías L. (1956), «Francisco de Aldana, el Divino Capitán», *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, IX, pp. 451-635.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1935), *Los poetas extremeños del siglo XVI*, vol. I, reedición (en facsímil) a cargo de Pedro Cañada Castillo *et al.*, Badajoz, 1980.
- (1946), «Noticia preliminar», en *Epistolario poético completo* de Francisco de Aldana, Badajoz, Diputación Provincial, Institución de servicios culturales, pp. 5-27.
- RUIZ, Raúl (1984), Introducción en *Sonetos* de Francisco de Aldana, Madrid, Hiperión.
- RUIZ SILVA, Carlos (1981), *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Universidad de Valladolid.
- SEBOLD, Russel P. (2006), «Francisco de Aldana: su lucha existencial ante “la risa de su llanto”», *Salina*, 20, pp. 81-90.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2009), «El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco de Aldana», *Lemir* [en línea], 13, disponible en <[http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista13/10\\_Suarez\\_Jose\\_M.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista13/10_Suarez_Jose_M.pdf)>.
- VOSSLER, Karl (1941 [2000]), «Francisco de Aldana», *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 177-191.