



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras



**El pensamiento hermético como medio de reflexión de la Divinidad en la
poesía de Francisco de Aldana**

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en lengua y literaturas Hispánicas

PRESENTA:

Albarrán Acosta Jonathan Misael

Asesor:

Aurelio González y Pérez

Miembros del comité tutor:

Juliana Graciela del Carmen Cándano Fierro

Bily López González

Luis Alfonso Romero Gámez

Nieves Rodríguez Valle

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A mi familia: María del Rocío Acosta Becerril, mi madre; José Arturo Albarrán Moreno, mi padre; mis tontos hermanos Ángel, Christian y Arturo. Todos son luces que iluminan el camino del infortunio y la zozobra. No sé expresar la fortuna de tenerlos. Los amo.

A mis amigos, en ningún orden específico: Yamilet Antonio Bautista, Josu Roldán Maliachi, Ivonne Navarrete Juárez, Libertad Paredes Monleón, Carlos Vilchis Torres y Karina Morales por las risas, los abrazos y las hermosas tardes a su lado. Son otra familia para mí.

A mis profesores, que me tuvieron confianza, que me siguen haciendo aprender, aunque me sienta estancado y que, sin saberlo, fueron asideros para seguir intentándolo: Bily López González, Juliana Graciela del Carmen Cándano Fierro, Aurelio González Pérez, Mariapia Lamberti, Luis Alfonso Romero Gámez, Julia Pozas Loyo, Manuel S. Garrido Valenzuela, Blanca Estela Treviño, Ingrid Solana, Yanna Hadatty, David Huerta y Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh.

A Susan Byrne, por tener la generosidad de compartir su trabajo conmigo y de manera tan amable que me sentí conmovido

A los poetas que han marcado mi vida. Espero estar ayudando un poco

INDEX

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1. Aldana y el Hermetismo en el Siglo de Oro.....	8
1.1 Contexto filosófico de los Siglos de Oro.....	8
1.2 El Neoplatonismo y el pensamiento hermético.....	14
1.3 El Hermetismo renacentista en Italia.....	20
1.3.1 La literatura emblemática y el Hermetismo.....	23
1.4 Francisco de Aldana y la poesía áurea.....	32
Capítulo 2. La poesía de Aldana. Tradición y renovación.....	37
2.1 División temática de la creación poética de Aldana.....	37
2.1.1 La poesía mitológica.....	39
2.1.2 La poesía amorosa.....	41
2.1.3 La poesía religiosa.....	43
2.2 La tradición formal en Italia y España.....	46
2.3 El Hermetismo en la poesía de Francisco de Aldana.....	49
2.3.1 El amor como elemento hermético de transfiguración poética.....	51
Capítulo 3. La poesía contemplativa de Aldana.....	56
3.1 Construcción hermética de la poesía de Francisco de Aldana.....	59
3.2 La poesía contemplativa, el relativismo cristiano y la divinidad en Aldana.....	66
3.3 Aldana: Exploración y reflexión de lo divino por medio de lo poético.....	70
CONCLUSIONES.....	87
1. El Humanismo, la magia y el Hermetismo son tres caras del mismo Dios.....	87
2. Angustia por la Nada o El barroquismo precoz de Aldana.....	90
3. <i>Mysterium Tremendum et Fascinans</i>	92
BIBLIOGRAFÍA.....	96

INTRODUCCIÓN

La poesía es, quizá por su propia naturaleza, enigmática. Desde su construcción hasta la propia lectura constituyen un proceso más o menos complejo para quienes se enfrentan a ella, por lo que ha sido necesario, a lo largo de la historia, intentar explicar lo que le compone como producto y lo que genera como obra de arte. Este trabajo pretende integrarse a la vasta red de conocimiento y, acaso, aciertos sobre la poesía y su ejercicio que conciernen a toda la literatura. Sin embargo, el propósito no se extiende de manera abstracta e infinita pues es una tarea que debe ser repartida poco a poco entre todos aquellos que son afectados por el proceso mágico, probablemente alquímico, que supone este fenómeno.

Este trabajo se ceñirá a un solo autor y a un solo problema, ambos situados muy específicamente en un contexto bastante estudiado de por sí, pero que, irónicamente, no se han conectado en los estudios críticos lo suficiente para dar cuenta de la complejidad de esta relación.

El Renacimiento español, que compone junto con el Barroco los llamados Siglos de Oro, es una época fundamental para la comprensión y desarrollo de la literatura producida en lengua española, así como para diversas disciplinas como la pintura o la arquitectura. Siendo uno de los períodos que pueden ser considerados más fructíferos para el arte, es natural que el acercamiento a este ha sido intenso y constante durante los siglos posteriores. Los estudios áureos han tenido una tradición muy amplia en la que se encuentran nombres como el de Pedro Henríquez Ureña, Antonio Alatorre, Elías L. Rivers, Dámaso Alonso y Alfonso Reyes, por mencionar algunos ejemplos ilustres, aunque la nómina se extiende todavía mucho más.

Podría pensarse que las indagaciones sobre este período han dicho todo lo necesario dado el tiempo que se le ha dedicado y los millones de páginas que se han escrito al respecto; sin embargo, existen todavía autores y textos que no han sido analizados con ojos críticos, o que han sido pasados de largo, relegando su presencia apenas a un rincón de la crítica, lo que proporciona una visión incompleta y que puede resultar insuficiente para comprender los fenómenos de la época y el fenómeno que esta comprende en su totalidad.

Uno de estos personajes poco analizados es Francisco de Aldana (1537-1578), poeta de gran rigor métrico e intrincada construcción poética, además de capitán al servicio de Sebastián I de Portugal por órdenes de Felipe II, sobre el cual existe un corpus de investigación sumamente limitado e inexacto que incurre en el error de colocar su obra en categorías fáciles y laxas. No obstante, entre los estudios serios que se han publicado sobre el autor y sus escritos, resaltan los de Elías Rivers, quien aportó la aproximación biográfica más completa hasta el día de hoy; Antonio Lefebvre, que trabajó su poesía y logró posicionarlo en el contexto de los Siglos de Oro como un poeta digno de valor; y Susan Byrne, que ha explorado ampliamente su obra y continúa estudiándola. Estos críticos logran posicionarlo como uno de los grandes poetas del Renacimiento español.

El poeta, también apodado el Divino Capitán, es un ejemplo del tránsito ideológico que supone el Renacimiento, encarnando los ideales de este nuevo paradigma epistemológico, siendo admirado por los poetas contemporáneos y posteriores en dos frentes: el de las armas y el de las letras. Además, en su poesía puede apreciarse un espíritu renacentista ejemplar, equiparable incluso al de Garcilaso de la Vega, con una confianza en las potencialidades humanas, posicionadas ahora en el centro de la Creación, que florecerá en su creación poética. Esto es lo que hacía de Aldana un hombre renacentista: “se esforzaba en comprender todas las leyes, todas las disciplinas, como una necesidad que, haciéndose

interior, se convierte en libertad”,¹ la cual el Divino Capitán ejerció en su poesía y su vida hasta donde le fue posible.

Con todo y el vasto reconocimiento que tuvo en vida, la crítica actual, en su mayoría, le ha considerado un poeta de segunda talla, juicio debido, en mi opinión, a la poca comprensión de los temas y problemas que plantea en su creación lírica. Su nombre no figura en el *Teatro crítico universal* de Feijoo, y obtiene apenas una mención de Francisco Rico en su *Historia y crítica de la literatura española*, por no mencionar otras obras historiográficas de la literatura que omiten su nombre o le nombran de paso apenas.

No fue sino hasta 1955, con el estudio de Elías L. Rivers, *El divino capitán*, que Aldana retomó su lugar como un poeta importante y valioso para la crítica, de manera que se generaron esporádicos estudios sobre su biografía que continúa sin ser certera.

Las investigaciones académicas sobre Aldana han sido, a pesar de esto, muy pocas. Mientras en la biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) existe únicamente una tesis de licenciatura, del 2005, que aborda su poesía desde la óptica de los tópicos renacentistas, en cuyo ejercicio comparativo, analítico y crítico se notan los grandes horizontes que esta poesía propone; en las universidades españolas no se encuentra ninguna tesis especializada en su obra, a excepción de una en la Universidad de Barcelona. Por último, en la Universidad Autónoma de Nuevo León, se publicó una tesis en el 2004 sobre su poesía y el canon poético de su época. En la búsqueda realizada en las bases de datos Jstor, Redalyc y SciELO, además de Google Académico, los resultados son, sino pobres, a veces incluso nulos. Hasta hoy, no hay estudios, además de aquellos realizados y publicados por Susan

¹ Eugenio Garin. *El Renacimiento italiano*. Barcelona. Ariel. 2012. p. 91.

Byrne, que hayan explorado las formas del hermetismo y el neoplatonismo que figuran en su producción poética.

Por otro lado, la mayor parte de las lecturas críticas de Aldana se han detenido en la clasificación de su obra, así como su inserción en las categorías generales asociadas al Renacimiento, sin embargo, esto provoca que la complejidad de su obra se vea restringida y que no sea posible que el autor deje el nicho de poetas de ocasión asignado por la crítica.

Esto resulta importante pues Aldana logra condensar sistemas filosóficos que se encontraban en boga en la Italia renacentista, tales como el neoplatonismo y los sistemas herméticos de representación del mundo. En su poesía se exploran conceptos de la teología cristiana con las filosofías que Aldana estudiaba, lo que dio como resultado una propuesta no ortodoxa de Dios que podría llegar a considerarse incluso herética desde la ortodoxia más acentuada.

El hermetismo, como corriente de pensamiento, fue uno de los fenómenos filosóficos más interesantes durante este período, mezclando lo pagano y lo ortodoxo cristiano, brindando alternativas espirituales para los intelectuales de esta época. Hermes Trismegisto, el mítico autor y fuente de esta sabiduría, fue reverenciado y estudiado ampliamente por autores como Pico della Mirandola, Marsilio Ficino o Giordano Bruno. Poetas e intelectuales, con todo y lo sumamente cristianos que podían ser, sucumbían ante “la sabiduría del ‘tres veces grandísimo’, misteriosa y alusiva, presentada en una forma admirable que conjuga poesía y profecía”² en textos como el *Corpus Hermeticum*.

En este lugar se inserta este trabajo como ejercicio interpretativo a través de los sistemas de pensamiento presentes en la obra aldanesca, con el afán de contribuir a la

² Eugenio Garin. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. trad. Ricardo Pochtar. Madrid. Taurus. 1981. p. 211.

comprensión del Siglo de Oro como un fenómeno cultural más complejo y diverso que lo que suele plantear la Historia de la literatura, además de dar pie a una revaloración de autores, como Aldana, que han sido dejados de lado pese a la calidad de su poesía, de manera que permita arrojar luz sobre uno de los períodos quizá más estudiados de la historia de España.

Los sistemas literarios están en continuo cambio y necesitan integrar nuevos nombres y paradigmas a su campo estructurado de expectativas. Recuperar un nombre como el de Aldana sugiere asomarse a una literatura periférica que ayude a comprender con mayor cabalidad el proceso histórico de España.

Este trabajo pretende recuperar una obra poética que ha sido relegada por la crítica para así contribuir a la construcción de un panorama más amplio de lo que representan los Siglos de Oro españoles. Busco, como aquellos humanistas del Renacimiento, descubrir “en la Antigüedad, y aun en las propias páginas de esos filósofos, los timbres de nobleza”³ de sus palabras, para así nutrir, si tengo suerte, los estudios respecto al cuasi-místico – ¿místico? – autor que es Aldana.

Con la interpretación que aquí se propone de su poesía pretendo otorgar una lectura crítica que vaya más allá de los muchos textos descriptivos que se han producido hasta el día de hoy que incorporan a Aldana como elemento anecdótico, como en el caso de Julio Torri en su *Historia de la literatura española* o incluso Antonio Alatorre en su *Mil y un años de la lengua española*.

Mi trabajo está estructurado en tres capítulos. En el primero, titulado “Aldana, el Hermetismo y el Siglo de Oro”, me encargaré de hacer una revisión histórica del contexto que envolvía al poeta, de manera que hago evidentes las corrientes filosóficas que

³ Marcel Bataillon. *Erasmus y España*. trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México. 1950. Tomo I. p. 60.

atravesaban el pensamiento de su época. Además, realizaré un breve recorrido conceptual por términos como la écfrasis y la intermedialidad que suscitan los emblemas, que fueron el soporte principal para el desarrollo del Hermetismo en Europa, de manera que pueda comprenderse la relación entre lo visual y lo verbal en el pensamiento hermético.

En el segundo capítulo, bajo el título de “Aldana: El poeta y el capitán”, hablaré directamente sobre el poeta y su producción artística, describiendo las diversas formas que tomó su obra, cómo se relaciona con las manifestaciones poéticas de su tiempo y de qué forma es posible comprenderlo a través de ellas. Haré una división temática en la que me resultará más sencillo ubicar poemas de su producción y analizarlos respecto a los paradigmas de una determinada clasificación. Luego, comenzaré comentando conceptos claves que servirán para el análisis en el último capítulo.

En “Aldana: Exploración y reflexión de lo divino por medio de lo poético”, haré evidente la relación que tiene el pensamiento hermético con las reflexiones que expresa Aldana en su poesía, es decir, muestro cómo funciona ese saber filosófico como parte fundamental de la estructura poética e ideológica del Divino Capitán. Para lograr mi cometido, recurriré a un método de comentario textual apoyado en bases teóricas para lograr dar una lectura a través del hermetismo a su poesía, en donde pueda demostrarse el complejo entramado que representa la obra del Divino Capitán. Es la parte interpretativa de la obra, de manera que su ejercicio me llevará a las conclusiones de este trabajo.

Con el fin de lograr los objetivos planteados utilizaré, entre otras fuentes, los siguientes materiales: *Poesías castellanas completas* de Francisco de Aldana. El estudio introductorio que publica Lara Garrido en su edición de la poesía aldanesca resulta de utilidad a pesar de su carácter descriptivo, ya que sí toca brevemente los temas de mi interés; el texto *Francisco de Aldana, Renaissance poet and humanist, a Reading of his poetry* de Lydia

Bernstein resulta importante y es necesario para situarlo como un humanista dentro del contexto renacentista del Siglo XVI y con ello comprender el manejo de información que hace y sus inclinaciones ideológicas; *El "Corpus Hermeticum" y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del Siglo XVI* de Susan Byrne es una de las principales fuentes en cuanto a los estudios sobre Aldana se refiere. En ella se vincula al poeta con dos poetas místicos de la tradición española que reflexionaron también sobre la idea de Divinidad y la posibilidad de trascendencia mística, es uno de los textos más importantes para la consolidación y desarrollo de esta tesis, pues es también la más importante de las fuentes directas sobre el tema; el texto de Gómez Canseco, *Poesía y contemplación: las "Divinas Nupcias" de Benito Arias Montano y su entorno literario*, resulta importante pues explora el contexto de publicación de las obras de Aldana, así como los nexos que se establecieron cuando comenzó a circular su poesía y su recepción; el estudio más riguroso y completo sobre la biografía del Capitán Aldana es *Francisco de Aldana, el Divino Capitán* de Elías L. Rivers, del cual me apoyaré especialmente cuando trate su biografía.

CAPÍTULO 1. ALDANA Y EL HERMETISMO EN EL SIGLO DE ORO

1.1 Contexto filosófico de los Siglos de Oro

El periodo que comprende los siglos XVI y XVII en España ha sido llamado de los Siglos de Oro, debido a la atmósfera de efervescencia cultural. A pesar de la tendencia por hablar de un solo Siglo de Oro, considero, con Jean Descola,⁴ que es posible pensar en dos Siglos de Oro si se piensa desde el punto de vista político, ya que, partiendo de 1504, España representa un sistema hegemónico que decaería con la llegada de los Borbones en 1700: “El Renacimiento es el período en que España emergió como nación unida —aunque no centralizada—; en que se inició la expansión imperial en ultramar, y tuvo que asumir unas responsabilidades imperiales de otro tipo cuando, en 1519, su rey fue elegido sacro emperador romano con el nombre de Carlos V.”⁵ España se encontraba en una situación privilegiada respecto al resto de Europa debido a la reciente ocupación de los territorios americanos, así como a la explotación de recursos naturales obtenidos de las expediciones. En particular, la obtención de metales como el oro y la plata fue fundamental para financiar las guerras del Imperio y los ejércitos que contrataba. Menciona Juan Pablo Fusi:

Las Indias importaron por dos razones: por la dependencia de los envíos de plata americana (cuyos grandes centros de producción fueron Zacatecas en México y Potosí en Perú) —aunque fuesen más importantes las rentas de Castilla e Italia— y por el valor que la economía atlántica, con eje en Sevilla, tenía para algunos sectores de la economía española.⁶

Además, la obtención de cobre era fundamental para generar bronce que servía para fabricar armas que eran usadas en las mismas guerras del reino, de manera que la importancia

⁴ Véase: Jean Descola. *Historia literaria de España*. Madrid. Gredos. 1969. pp. 77 – 78.

⁵ Alexander A. Parker. “Dimensiones del Renacimiento español”. en Francisco Rico (ed). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 54.

⁶ Juan Pablo Fusi. *Historia mínima de España*. México. El Colegio de México. 2013. p. 64.

de la explotación de los recursos obtenidos en América fue fundamental para el desarrollo de este gobierno.

Durante el período en que Carlos V gobernó, una ola de producciones artísticas y filosóficas surgió de España, alcanzando cada vez más fuerza e importancia para toda la Europa contemporánea, de manera que el acceso y aportación de las clases letradas a la cultura en general era cada vez mayor. Los escritos filosóficos eran más rápidamente traducidos al español y era común que los autores se comunicasen entre sí por medio de largas epístolas en latín. Erasmo de Rotterdam (1466 – 1536), filósofo neerlandés, es uno de los personajes que comienzan a tomar capital importancia en el pensamiento hispánico, que termina por contraponerse a la ideología reformista de Martín Lutero.

Sin duda alguna, Erasmo representa una corriente de pensamiento poco ortodoxa respecto al modelo institucional que se encontraba en boga, mas en su crítica encontramos que el esquema teológico sí obedece a dicha ortodoxia. Es decir que podemos considerar su forma de pensamiento como teológicamente apegada al dogma, a pesar de que las prácticas concretas no lo son. Su postura crítica frente al dogma ofrece una vía alternativa de cristianismo que no obedece de manera rigurosa los ritos.

Erasmo aparecía cada vez más y más como el paladín de un ideal atrevido de libertad religiosa. Después de la *Paralasis* y de la *Ratio*, la reimpresión del *Enchiridion* le suministraba la ocasión de predicar un cristianismo interior que prescinde de los dogmas, de las ceremonias y de las reglas: la carta-prefacio a Paul Volz mantenía muy hábilmente a este cristianismo su carácter de *ideal* a que se conforma más o menos la vida de las sociedades, pero que no por ello reniega de sus exigencias [...]⁷

⁷ Bataillon. *op cit.* p. 114.

En diversas ocasiones se encontró en la mira inquisitorial, ya que en un principio se le había acusado luteranismo debido a sus ideas liberales que proponían un cristianismo íntimo, exento de los dogmas de la Iglesia, además de su opinión sobre el clero y la institución papal.

Además, como sus posturas nunca fueron muy claras respecto a si condenaba o aprobaba los postulados de Martin Lutero en el conflicto, fue tildado después de protestante, defensor de aquella doctrina impía. Incluso, en muchas ocasiones Erasmo manifestó no estar en total desacuerdo con las propuestas del alemán, hasta que estuvo de nuevo bajo los cuestionamientos de la Inquisición y tuvo que aclarar muchas de sus ideas, sin retractarse por eso de velar por un cristianismo más libre y puro de acuerdo con su pensamiento.

Es necesario recordar que el pensador neerlandés consideraba la religión también como un ejercicio de libertad, de manera que la divergencia en la concepción de Dios puede ser posible como postura íntima y personal que tendrá su eco en muchos escritores y pensadores. Sin embargo, para ello todavía faltarán muchos años, en que Erasmo adquirirá una fama capital para las letras y el humanismo renacentista.

Las posturas humanistas no se contraponían lógicamente al ejercicio cristiano, sino que lo podían reforzar por medio de la asimilación e interpretación de textos clásicos y sus autores. Los humanistas reconocieron en el período clásico una mina de conocimiento que podía ser utilizada para reformar el pensamiento cristiano. El erasmismo vio sus últimas manifestaciones en Luis Vives, y lo que se puede encontrar posteriormente al respecto responde a otras formas de transmisión de su pensamiento.

El legado de Carlos V continúa con Felipe II (1527 – 1598), quien es nombrado monarca en 1555, periodo en que la cultura castellana cobra mayor importancia en la corte española y su sede es trasladada a Madrid. Las minorías musulmanas fueron repetidamente invisibilizadas y censuradas por leyes que prohibían el uso del árabe y sus formas de vida en

todo el reino, resultando, en 1568, en el levantamiento de los moriscos de Granada. Fue un hecho importante pues la terrible guerra que se desencadenó tenía como fondo la supuesta complicidad entre moriscos y Turquía.⁸

Este hecho resulta fundamental estratégicamente hablando, pues la amenaza del Imperio Otomano era cada vez mayor, y concluye con la expulsión de la comunidad morisca en 1609. Además, la unión con Portugal se vuelve manifiesta y posibilita la movilidad de los cortesanos por toda la Península. Durante el reinado de Felipe II, en 1557, se libró la batalla de San Quintín contra Enrique II de Francia, en la que se debatió el dominio del Milanesado que se veía amenazado por las tropas francesas, apoyadas por el Papa Pablo IV. El conflicto se resolvió con la victoria de los españoles, hecho que valió la excomunión al monarca hispano. Sin embargo, y a pesar de lo anterior, los españoles fueron capaces de transitar y residir libremente en Nápoles, así como en el resto del territorio amenazado.⁹

El intercambio cultural es inevitable entre ambas locaciones: los modelos provenientes de Italia encontrarán su eco en filósofos, artistas y científicos hispanos que asimilarán rápidamente el Renacimiento y su forma de concebir el mundo. Este movimiento está estrechamente ligado a la existencia de universidades como la de Salamanca y la de Sevilla, que fungirán como los centros más importantes para la producción literaria y filosófica. El pensamiento medieval, que tiende hacia el aristotelismo interpretado con filtros cristianos, es remplazado por un platonismo revivificado y replanteado, conocido como neoplatonismo.¹⁰ Este tipo de consideraciones filosóficas propician un cambio en la forma en que se concibe la importancia del ser humano. José Antonio Maravall afirma al respecto que “El yo tiende a

⁸ Juan Pablo Fusi. *op. cit.* p. 102.

⁹ *Ídem.* pp. 68-70.

¹⁰ Valentina Rojas Loa. *Presencia y análisis de los elementos filosóficos renacentistas en la poesía de Francisco de Aldana.* Tesis. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2005. pp. 7-8.

colocarse en el centro de todo sistema, presagiando una a modo de revolución copernicana que quedará consumada en la filosofía de Descartes.”¹¹

En efecto, la importancia que adquiere el ser humano en el mundo es distinta a lo que planteaba el pensamiento medieval. El hombre se considera entonces una obra perfecta, a imagen y semejanza de Dios, sin duda, que se encuentra al centro de la creación. Esto significa que sus posibilidades son infinitas, pues han sido dotados de la potencia creadora del demiurgo¹² y capacidades únicas. Como todo proceso, este movimiento no se ocasionó de la noche a la mañana, sino que tiene sus raíces en la cultura medieval y los clásicos grecolatinos. Eugenio Garin dice que

En realidad, los impulsos de un resurgimiento espiritual que podemos encontrar a partir del siglo XII son consecuencia de la profunda alteración que se va operando en todas las estructuras del mundo medieval. Son casi síntomas del nacimiento de una civilización entera en el mundo occidental, el cual va liberándose lentamente de los embates de los pueblos bárbaros.¹³

Respecto a lo anterior, autores como Dante Alighieri, Giovanni Bocaccio y Francesco Petrarca pueden considerarse como manifestaciones tempranas del nuevo tipo de pensamiento humanista a pesar de su carácter innegablemente medieval.

El humanismo pues, resulta un modelo de pensamiento principalmente filológico, pues mucho debe al trabajo de investigación y redescubrimiento del periodo grecolatino. La posibilidad de comprender el griego fue muy importante para las nuevas lecturas de los clásicos y la comprensión de su historicidad. Antes de este periodo, y debido al cisma de la

¹¹ José Antonio Maravall. “La época del Renacimiento”. En Francisco López Estrada (coord.). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona, Crítica. 1980. p. 51.

¹² Hecho que resulta en la experimentación tecnológica de manera más confiada y ágil, generando un avance notable en este sentido.

¹³ Eugenio Garin. *El Renacimiento italiano*. Barcelona. Ariel. 2012. p. 23.

Iglesia cristiana, los que podrían ser considerados los intelectuales de la Edad Media, los monjes, habían dejado de lado el griego pues no había personas que lo supieran o, si lo hacían, lo sabían mal.

Como vemos, los papeles del pensamiento erasmista y la herencia de los humanistas italianos son fundamentales para comprender el proceso de evolución en el cristianismo y cómo desemboca esto en la propuesta que Francisco de Aldana hace por medio de su producción poética, ya que se trata de una divergencia a la ortodoxia cristiana y una reformulación respecto al modo en que se concibe a la divinidad. En ese sentido, podemos decir que, en Erasmo y los humanistas italianos, encuentra Aldana a sus predecesores, si no teológicos, sí en espíritu crítico y liberal.

Manuel Fernández Álvarez asegura que en España no encontraremos mucha actividad humanista en este tiempo, debido a que la mayoría del pensamiento y los avances científicos se produjeron fuera del área de la península ibérica¹⁴. Considero que, a pesar de esto - pues no podemos negar la importante tarea de asimilación que tuvo que realizar España con la cultura extranjera -, no podemos asegurar que la producción humanista se haya detenido o caído en el olvido. Al contrario, me parece que muchas de las reflexiones morales, religiosas y, en fin, humanistas, están ligadas a formas distintas del tratado tradicional, tales como la poesía o la sátira menipea.¹⁵

El catolicismo tridentino, por último, será la doctrina impulsada por el Imperio para lograr la unificación de los territorios bajo una sola idea. La religión, entonces, será uno de los motores políticos de España, de manera que la persecución del protestantismo y las

¹⁴ Manuel Fernández Álvarez. *Felipe II y su tiempo*. Madrid. Espasa. 2006. p. 259.

¹⁵ El caso de *El criticón* de Baltasar Gracián, escrito durante el siglo XVII, resulta ejemplar para demostrar que la cultura española no se estancó en la reflexión moral o los postulados humanistas importados.

doctrinas ajenas se recrudesció durante este período. Por ello, de aquí en adelante, el catolicismo ocupará gran parte de los valores morales, éticos y filosóficos que componen a España.

Como mencionan Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, durante el siglo XV

Cuál era la fisonomía del catolicismo hispánico lo anuncian, en igual medida, la instauración de la Inquisición y el robustecimiento de las estructuras eclesíásticas en España [...] La monarquía de Aragón y Castilla hizo de la religión, por una parte, un formidable medio autoritario centralismo y, por otra, estimuló en su seno tendencias análogas, gracias a las especiales condiciones de desarrollo que les ofreció.¹⁶

En efecto, esto sentará las bases para el desarrollo del cristianismo durante la historia de España y determinará los cauces que tomará en los siglos subsecuentes.

1.2 El Neoplatonismo y el pensamiento hermético.

En la Nápoles del siglo XVI es evidente el tránsito ideológico que hizo eco en toda Europa. El Humanismo comenzó a tomar forma con Francesco Petrarca (1304 – 1374), adquirió más fuerza y se consolidó como la tendencia hegemónica en el territorio italiano durante los dos siglos posteriores al ‘primer humanista’.

Esta forma de pensamiento proponía la exaltación de la razón y la búsqueda de conocimiento como uno de los motores vitales. Para los humanistas, el hombre es el centro de la creación divina, lo que otorga una visión esperanzadora sobre el futuro de la civilización y plena confianza en el ejercicio científico. Por lo anterior, es posible afirmar junto con Paul Kristeller que “el humanismo reúne en sus aspiraciones y en sus logros la destreza literaria, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral.”¹⁷

¹⁶ Ruggiero Romano y Alberto Tenenti. *Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media tardía, Reforma, Renacimiento*. México. Siglo XXI. 2014. p. 211.

¹⁷ Paul Oskar Kristeller. “El territorio del humanista”. En Francisco Rico (ed). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 34.

Esta ansia por el perfeccionamiento de la humanidad trae consigo una inquietud fundamental en el ejercicio filológico: el regreso a las fuentes originales de los autores clásicos para leerlos y reinterpretarlos. Ligado a lo anterior es necesario apuntar que el acceso a la cultura letrada se amplió gracias a la introducción de la imprenta de tipos móviles en 1440 por Johannes Gutenberg, lo que propició la revisión crítica de las obras clásicas.

Una consecuencia de esto fue el ansia por el regreso a los modelos grecolatinos, civiles y culturales, pues significaban una divergencia total frente a las estructuras epistemológicas que sostuvo la Edad Media. Humberto Piñera apunta, de manera muy atinada, refiriéndose a Petrarca, que el humanista “quiere extraer de las obras de la antigüedad pagana, a la vez que la mayor riqueza intelectual y moral posible, el goce estético que ellas pueden proporcionar.”¹⁸ En ese sentido, la sensibilidad que comienza a perfilarse en esta época tendrá como base la antigüedad clásica, aunque siempre ligada a un espíritu cristiano que trata de asimilarla.

Entre las bifurcaciones del pensamiento renacentista, hubo una especialmente fructífera que se identificó como neoplatonismo, que rescató los postulados primarios de la filosofía de Platón/Sócrates, es decir, la existencia de un plano superior – *topos uranos* – en el cual es posible concebir la existencia concreta de las Ideas, contrapuestas al plano de lo aparente – el mundo físico –, copia imperfecta del plano anterior. De esta forma, es imposible conocer la Verdad desde el cuerpo y la realidad inmediata. Es importante recordar que, del pensador griego, Platón, no se tenían sino escasos textos que poco se comprendieron, o bien, que no se podían leer debido al limitado conocimiento del lenguaje en que escribió. Sin embargo, con el Renacimiento encontraremos que sus textos son mejor leídos, traducidos e

¹⁸ Humberto Piñera. *El pensamiento español en los siglos XVI y XVII*. Nueva York. Las Americas. 1970. p. 32.

integrados al modelo de pensamiento vigente, de manera que “la teoría de las ideas y el concepto de participación, la teoría de la inmortalidad del alma y la del amor fueron, de toda la filosofía socrático-platónica, las que más resonancia tuvieron durante el Renacimiento.”¹⁹

Con esta lógica se articuló una tradición completa que se complementó con autores clásicos y del Medioevo como Dioniso Areopagita, quien aportó el modelo de emanaciones divinas que posteriormente fue retomado por el hermetismo; Plotino, cuya obra equiparó la concepción del mundo de las ideas con el Cielo cristiano; y san Agustín, que retomó los postulados de Plotino para consolidar una teoría que incorpora todo el saber clásico disponible y reconcilia la razón y la fe en pos del conocimiento de Dios.²⁰

Es importante hacer este recuento de autores dado que el cristianismo logra empalmar perfectamente con este tipo de filosofía, lo que posibilita y de hecho propicia su estudio y su práctica en los ámbitos intelectuales de sus respectivas épocas. En ese sentido, el cristianismo y el neoplatonismo consolidaron una de las formas filosóficas más fuertes de todo este período.

En 1549, Marsilio Ficino, en su texto *De amore*, postula una teoría amorosa con base en el *Banquete* de Platón, que renovará el neoplatonismo y dotará de tópicos nuevos a la poesía renacentista, como la mirada fulgurante de la dama, el amor por medio de la vista, la comunión espiritual a través del amor y el desprecio de las apariencias.

La idealización del amor humano, traducido en términos religiosos implícitos o explícitos, como se aprecia ya en la poesía del siglo XV, en la novela sentimental o en el Amadís cristalizó en la filosofía del neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento que llegó a España procedente de Italia.²¹

¹⁹ Valentina Rojas. *Op. cit.* p. 9.

²⁰ Para una aproximación más amplia de esta cronología, aquí sintetizada, véase: Valentina Rojas. *op. cit.*

²¹ Alexander A. Parker. “Dimensiones del Renacimiento español”. en Francisco Rico (ed). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 67.

Francesco Petrarca fue uno de los autores principales para la introducción de la doctrina neoplatónica en la poesía, y a partir de su obra se genera una tradición que logró abarcar más de tres siglos, rastreable todavía hasta hoy, a pesar de no ser la más predominante en cuanto a producción poética se refiere. Las reflexiones sobre la caducidad de la belleza, el paso inevitable del tiempo y la inminente llegada de la muerte son algunos de los tópicos que comienzan a tomar fuerza con su poesía. Además, las imágenes muchas veces replicadas de la dama de cabellos de oro y el amor que quema como un fuego intenso tienen uno de sus mayores representantes en su obra.

La introducción de estos motivos no está lejos del pensamiento humanista que antes he mencionado, y menos aún con la doctrina neoplatónica. Estrictamente, no podemos considerar que Francesco Petrarca haya profesado una ideología neoplatónica, sin embargo, a través de las interpretaciones de Pietro Bembo –lector asiduo del poeta- se generó una tradición crítica con respecto a su obra que lo considera de esa manera.

No resulta extraño que el petrarquismo se haya extendido por toda Europa y a lo largo del tiempo, ya que constituye “un universo poético articulado en la valencia vertebradora y cohesiva de la *imitatio* [...]”²² Sin embargo, para que el neoplatonismo y el petrarquismo lograran complementarse de manera casi insoluble, hubo de existir un tránsito entre ambos términos. Según Valentina Rojas²³ esto se debe al trabajo interpretativo de Bembo, posible únicamente por la belleza física de Laura, plasmada en el *Canzonere*, que fue susceptible a

²² Mercedes López Suárez. *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*. España. Universidad de Málaga. 2009. p. 11.

²³ Valentina Rojas Loa. “El petrarquismo en la poesía de Aldana”. en Mariapia Lamberti. (ed.) *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. p. 32.

convertirse en un modelo espiritual y moral a través de las lecturas platónicas que comenzaban a realizarse en los círculos intelectuales.

Efectivamente, en términos platónicos, la correspondencia entre lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero conforman el modo de conocimiento posible a través de la experiencia sensible.²⁴ En España concretamente, las imágenes petrarquistas llegaron a través de las antologías que ofrecían algunos de sus poemas sueltos, o bien, en los poemas de imitadores de Petrarca que fueron antologados y difundidos. Las traducciones y reescrituras de sus poemas fueron un vehículo fundamental para la propagación de su propuesta.

Podemos ubicar un movimiento importante en la poesía petrarquista que nos da cuenta del cambio de paradigma: el tema central de su *Canzoniere* es un sujeto y sus consideraciones amorosas. A lo que me refiero con lo anterior es que, si bien ya podíamos encontrar manifestaciones poéticas de la subjetividad en los tiempos precedentes, estas no fueron nunca tan potentes como aquella que manifestó el poeta de Arezzo. Al respecto, dice Annunziata Rossi que

El ejemplo más luminoso, y en el que hay que detenerse porque ilustra mejor las relaciones del Renacimiento con el Medieval, es Francesco Petrarca, el gran poeta prehumanista de la transición que anticipa, aunque de manera ambivalente y dramática, al Humanismo del *quattrocento* en todos sus aspectos.²⁵

Efectivamente, Petrarca se considera una cuña fundamental en la transición de modelos epistemológicos. Del medievalismo que funcionaba por la interpretación del mundo a través del cristianismo y una doctrina mayormente aristotélica, comienza a hacerse evidente

²⁴ Parker. *op. cit.* p. 67.

²⁵ Annunziata Rossi. "Medieval y Renacimiento" en *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009. pp.11-12.

una realidad distinta, que está acompañada por el descubrimiento de los textos platónicos leídos en original o en traducciones del griego.

Una de las formas principales que tomó el Neoplatonismo en la poesía renacentista fue el amor cortés,²⁶ derivado de una tradición medieval generada en la corte noble. En esta forma estilística encontramos ideales neoplatónicos como la Belleza que guía necesariamente a la Verdad o la búsqueda de la pureza a través de la realidad concreta. Este modelo parece funcionar con base en sus contradicciones, pues en el terreno de lo práctico se necesita que la relación entre amantes no pueda concretarse físicamente, es decir, no puede existir contacto carnal entre ellos pues lo que se desea no tendría sentido al ser alcanzado. Gracias a lo anterior es que encontraremos juegos de este tipo en la poesía áurea de manera constante, e incluso antes, en la Edad Media.

Debemos considerar que el amor cortés como modelo poético sufrió muchos cambios a través del tiempo, por lo que no es sino hasta el siglo XVI que podremos encontrar la presencia de estas ideas de manera explícita y constante. Gracias a Ficino y algunos otros poetas como Boscán, Ausias March o Petrarca, es que conoceremos el ideal cortés de amar odiando, gozar sufriendo o vivir muriendo en la contemplación de la amada.

Además, las pretensiones amatorias de este modelo son principalmente espirituales, siendo adicionalmente sensuales y eróticas. En este sentido, los poetas harán uso de elementos alegóricos como la Fortuna, la Naturaleza o el Destino para cimentar la trascendencia que querían alcanzar con el modelo del amor cortés. De acuerdo con Otis H. Green, “cuando se considera el amor entre el hombre y la mujer como parte de la armonía

²⁶ Para el fragmento de amor cortés estoy parafraseando a Otis H. Green. *España y la tradición occidental*. Madrid. Gredos. 1969.

platónica universal, es fácil concebirlo como un eco de la música de las esferas celestes [...]”²⁷

Este uso de imágenes paganas no es necesariamente contrario al modelo cristiano, ya que se podían interpretar como formas de la voluntad de Dios. Sin embargo, el amor cortés sí puede considerarse fuera del cristianismo pues contempla la posibilidad de una relación extramarital que pueda satisfacer su forma. El matrimonio, podemos decir, resulta un obstáculo para el modelo del amor cortés, pues es una unión con miras a la procreación y pactos políticos que no tienen que ver con la sensibilidad que proponía este segundo. Por otro lado, el matrimonio es también un requisito para que pueda darse esta forma de amor.

Es importante aclarar que el amor cortés medieval se constituía como una manifestación de la libertad. Era signo de belleza espiritual y dignidad moral pues aquél que amaba tenía un valor desmesurado a ojos de la sociedad cortesana. Posteriormente, como ya he mencionado, las ideas neoplatonistas que se consolidaron con los renacentistas italianos se unieron a este modelo para dar forma a lo que se expresará en el petrarquismo.

1.3 El Hermetismo renacentista en Italia

El hermetismo tiene una tradición de muchos siglos, de manera que no puede ser estudiado como un fenómeno homogéneo ni idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo. Existe una tradición medieval hermética, que fue aquella que conoció san Agustín y condenó en sus escritos; por otro lado, fue estudiado junto a la alquimia y la brujería durante el primer Renacimiento - corrientes de pensamiento periféricas, pobladas de misterio y de difícil aprehensión, perseguidas además por la Iglesia, a pesar de que la alquimia fue posteriormente introducida de manera más explícita en el imaginario cristiano por autores como Roger

²⁷ Otis H. Green. *España y la tradición occidental*. Madrid. Gredos. 1969. p. 114.

Bacon, Guillaume d’Auvergne, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Esta última es la que nos compete, ya que fue la que interesó a Francisco de Aldana y le motivó variadas reflexiones.

La tradición hermética está profundamente ligada a la alquimia, las interpretaciones que el primer Renacimiento hizo de la mitología griega y egipcia, así como al neoplatonismo. En general, los lazos que unen estas doctrinas pueden resumirse en la búsqueda de la verdad oculta de la realidad, el ansia por la transformación del ser humano en una entidad perfecta y la comprensión de la divinidad y el mundo material como principios complementarios.²⁸

En el ámbito de los humanistas, la alquimia y la magia eran elementos de capital importancia, pues eran disciplinas que se consideraban valiosas por lo intrincado de sus asuntos y sus exigencias intelectuales. Aquél hombre renacentista que quisiera llamarse sabio necesitaba, por lo menos, tener algún conocimiento sobre las materias referidas.²⁹

En cuanto al aspecto mágico, debemos tomar en cuenta que la tradición medieval había alimentado una realidad que estaba entre lo material y lo espiritual; un espacio de confluencia en el que ambos planos podían mezclarse y funcionar de manera conjunta. El pensamiento renacentista retomó algunos de estos aspectos para configurar las imágenes brujeriles, de los magos alquimistas y de su propia realidad, condicionados siempre por el modelo de pensamiento vigente. Gracias a este cambio epistemológico, fue posible concebir la magia practicada dentro del ámbito intelectual pues en ella estriba también la potencia creadora otorgada por la divinidad.³⁰

²⁸ Véase: José Julio García Arranz. “La imagen hermética y su dimensión emblemática: Una aproximación”. en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (coords). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona. Universidad de Navarra. 2011. p. 325.

²⁹ Frances Yates. *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. Londres. Routledge. 2002. p. 18.

³⁰ En esta época es que comienza a hacerse la distinción entre magia negra y magia blanca, cada una correspondiendo a las potencias malignas y benignas respectivamente.

A través de la magia era posible concebir una realidad creada para la humanidad, más cómoda y menos trágica, que fuera capaz de garantizar tranquilidad y paz con la Naturaleza. Eugenio Garin resalta el papel del mago frente a la Naturaleza diciendo que “la naturaleza es una unidad y coopera con el hombre; escrutando las profundidades del alma que la mueve, el hombre puede servirse de ella, *persuadiéndola* por medio de plegarias y encantamientos, aprovechándose de su plasticidad viviente.”³¹ En efecto, la realidad natural no es estática, sino que se corresponde con el microcosmos humano. En ese sentido, para el mago renacentista, todo lo existente está conectado entre sí y puede ser manipulado bajo este principio.

A raíz de lo anterior, la creencia en la magia como manifestación de la ‘voluntad’ y su posición respecto a la Naturaleza fue uno de los motores que propiciaron el desarrollo de la doctrina hermética, empalmando sus formas y prácticas a las de esta última.

La alquimia, por otro lado, comenzó a practicarse como forma de meditación y contemplación de la creación divina, además de su constante búsqueda de la piedra filosofal o la fuente de la eterna juventud, alegorías ambas del conocimiento y el perfeccionamiento humanos. Una vez más, los ideales y prácticas de la alquimia concordaban profundamente con las propuestas herméticas, nutriéndola y conformándola como la conocemos ahora.

Frances Yates menciona en su libro sobre Giordano Bruno que el hermetismo es una corriente de pensamiento que tiene su origen en la contemplación del mundo como un orden cósmico y un afán gnóstico, es decir, de obtención de conocimiento místico con fines de perfeccionamiento espiritual. El gnosticismo es un modelo de pensamiento que propone la salvación a través del conocimiento de la divinidad de manera íntima. Es decir, resulta

³¹ Eugenio Garin. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. trad. Ricardo Pochtar. Madrid. Taurus. 1981. p. 121.

esencialmente subjetivo, lo cual emparenta perfectamente con las pretensiones renacentistas; por otro lado, es una forma de pensamiento muy antigua, estimada incluso anterior al cristianismo primitivo, de manera que ante los ojos renacentistas adquiriría un matiz de pureza frente a las doctrinas contemporáneas. Además, dice Yates, como el hermetismo tiene su base en la tradición gnóstica, trae consigo, entonces, la herencia de aquellas formas de pensamiento de las que formó parte:

Thus that religion of the world which runs as an undercurrent in much of Greek thought, particularly in Platonism and Stoicism, becomes in Hermetism actually a religion, a cult without temples or liturgy, followed in the mind alone, a religious philosophy or philosophical religion containing a gnosis.³²

1.3.1 La literatura emblemática y el Hermetismo

Aquí resulta necesario hablar un poco sobre la literatura emblemática, pues es de suma importancia para la propagación de estos modelos de pensamiento, en la que se desarrollaron principios alquímicos partiendo de la poesía y el arte gráfico (grabados, en la mayoría de los casos). Los emblemas, entonces, establecían una relación multimedial que generaba sentidos ocultos para el común lector, de manera que sólo los iniciados en el secreto de la alquimia y el hermetismo eran capaces de descifrarles.

La emblemática se inserta en este contexto como un intento por crear un medio capaz de mostrar gráfica y poéticamente las enseñanzas morales de los clásicos y de la religión, lo cual permitía darles una proyección más amplia en la sociedad. Es necesario recordar que la emblemática no hubiera sido posible sin la condición de la imprenta, que propicia

³² Frances Yates. *op. cit.* p. 5.

materialmente la existencia del género. La filosofía neoplatónica y el hermetismo encuentran en esta literatura bimembre una herramienta para su reflexión y práctica.

Comúnmente, los emblemas están constituidos por una sentencia, normalmente en latín, acompañada de una representación gráfica que hace uso de la alegoría y, posteriormente, una glosa que puede o no estar escrita en versos. [Véase Fig. 1] Al respecto, Pilar Manero Sorolla dice que “los libros de emblemas, empresas y divisas representan los géneros, a la vez artísticos y literarios, en donde la confluencia y la interrelación de ambas disciplinas aparece de forma más claramente evidente.”³³



Figura 1. Emblema *In silentium* de Alciato en *Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 28 February 1531

En esta relación bimembre podemos ubicar la famosa sentencia *ut pictura poesis* -más referente a la pintura imitando a la poesía, según teóricos como Manero Sorolla, apoyados en la cita de Simonides de Ceos que reza “la pintura es poesía muda” – que nos remite al problema de la écfrasis, tal como lo planteó Leo Spitzer en 1967 como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica”.³⁴

Sin embargo, ¿verdaderamente una écfrasis se limita al campo de la descripción, o es que supone un ejercicio de interpretación y replanteamiento de las obras precedentes? De acuerdo con Peter Wagner, la écfrasis puede moverse dentro de todo ese espectro, otorgando nuevas posibilidades para el análisis que nos compete en este apartado.³⁵

³³ Pilar Manero Sorolla. “Petrarquismo y emblemática”. en Sagrario López Poza. (ed) *Literatura emblemática hispánica : actas del I Simposio Internacional*. La Coruña. Universidad de Coruña. 1996. pág. 175.

³⁴ Leo Spitzer. “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”. En *Essays on English and American Literature*. Princeton. Princeton University Press. 1969. Traducción provisoria desde el inglés por Rodrigo Cordero C.

³⁵ Véase: Peter Wagner. “Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s)”. En *Icons — Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin. De Gruyter.1996.

La emblemática, en ese caso, no podemos concebirla como un ejercicio cerrado de correspondencias texto-imagen, sino que en su retroalimentación es que surgen y se generan sus significados. Es decir, un movimiento dialéctico que posibilita la generación de signos.

No podemos asumir que, a pesar de que el emblema funciona con los dos elementos antes mencionados, sea una imposibilidad su funcionalidad fragmentada. De hecho, el emblema puede considerarse como tal desde el propio discurso verbal. ¿Qué es, entonces, lo que nos habla de lo ‘emblemático’ de este lenguaje?

Si atendemos a la diferencia que establece Gottfried Lessing entre artes espaciales y artes temporales, podemos ubicar la imagen y el texto, respectivamente, en esas categorías. En ese sentido, la emblemática es un género espacio-temporal que puede desarrollarse en ambos sentidos.

El texto, sabemos, es una parte fundamental del emblema (de ahora en adelante usaré también el término ‘medio’ para referirme a los soportes en que puede manifestarse el arte, esto va desde el grabado hasta el texto escrito, o bien, el género del emblema en sí mismo), desde la sentencia hasta la disertación sobre la alegoría, de manera que puede considerarse como un primer momento fundamental para la consolidación del medio. Pero este texto no es fundamentalmente emblemático ni se puede asumir esta característica sólo por el contexto en que se encuentra, sino que es un discurso con características propias que pueden ser identificadas.

Según apunta José Julio García Arranz, la emblemática es un género plenamente ligado a las disertaciones alquímicas y herméticas que comenzaron a tomar fuerza durante el Renacimiento, de manera que, dice el autor, llegan “hasta el extremo de formar parte

integrante del género.”³⁶ Dado que podemos observar esta cualidad en la mayoría de la producción de esta literatura – si no es que en todos los libros de emblemas –, podemos remitirnos a la retórica ‘emblemática’ como un discurso que se concentra en sí el misterio de la alquimia, el uso de imágenes alegóricas que representan procesos químicos y espirituales. En ese sentido, el lenguaje constituye en sí mismo un enigma que necesita descifrarse a través de la razón y el uso de las potencias del alma.

Si pensamos, por lo tanto, en el discurso emblemático como un elemento enigmático en sí mismo, podemos notar su característica autocontenida, es decir, que puede generar sentido sin necesidad de una imagen – un segundo discurso -. El ‘emblematismo’ del lenguaje adquiere una mayor dimensión enigmática gracias a las fuentes a que se hace referencia en el mismo, con el afán de ocultar el sentido a los incautos e ignorantes. De hecho, “el emblemista, como el iconólogo, no sólo oculta, sino que, antes bien, alardea de sus fuentes y citas eruditas, para así mejor reforzar y exponer sus propias argumentaciones.”³⁷ Bajo esta perspectiva, la concepción de la literatura emblemática como una écfrasis descriptiva o explicativa se derrumba, pues ningún elemento depende de otro de manera completa.

³⁶ José Julio García Arranz. “La imagen hermética y su dimensión emblemática: Una aproximación”. en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (coords). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona. Universidad de Navarra. 2011. pág. 329.

³⁷ Pilar Manero Sorolla. *op. cit.* pág. 191.

La imagen, como se presenta en los libros de emblemas, constituye un segundo enigma que, en concordancia con el texto, amplía la posibilidad de transmitir un mensaje determinado. Si tomamos en cuenta que lo que se representa es una alegoría visual, entonces nos hallamos en concordancia con lo que llamé anteriormente “discurso emblemático”. En efecto, existe una correspondencia entre los elementos que puede ser visualizada, leída e interpretada, pero eso no significa que un medio sea dependiente del otro (Véase Figura 2).



Figura 2. *Vino prudentiam auget* de Alciato. En *Liber Emblematum/Kunstabuch*, Frankfurt am Main, 1566/67.

Siguiendo las disertaciones de Gabrielle Rippl en su introducción al *Handbook of Intermediality*,³⁸ una de las preguntas fundamentales para aproximarnos a esta problemática es cuestionarnos sobre la manera en que se producen signos en un medio determinado. En el lenguaje los signos se producen a través del léxico enigmático, es decir, alegorías verbales constituidas de palabras; por otro lado, en una imagen hablamos de signos creados a través del color, la disposición de elementos y los objetos que se representan. Estos elementos representados tienen, además, una característica simbólica.

Tomando en cuenta lo anterior, la imagen es en sí misma un discurso que puede ser leído e interpretado de suyo, por lo que no requiere de la existencia de un medio verbal para explicarse o ser comprendido por un lector. Por lo tanto, asumir que la relación que se establece entre ambos medios dentro del género de la emblemática es una que tiene que ver

³⁸ Véase: Gabriele Rippl. “Introduction”. en Martin Middeke, Gabriele Rippl, Hubert Zapf (eds). *Handbook of Intermediality*. Berlin. De Gruyter. 2015.

con la construcción ecfástica donde el texto describe la imagen resulta errónea. Si bien puede darse, esto no significa que sea cierto en todos los casos.

La relación que existe entre ambos términos del emblema es, más bien, dialéctica. De ambos discursos es que se nutre la interpretación del mensaje emblemático, otorgando un signo más complejo en tanto que deviene una interrelación de los elementos.

Claus Clüver, en su artículo *Intermediality and Interarts*, establece, en cuanto al término de lo multimedia, que puede concebirse como diversos medios que se combinan pero



Figura 3. *Nec verbo nec facto* en *Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 28 February 1531

que pueden funcionar de manera autónoma, como he sugerido a lo largo de este trabajo; por otro lado, el arte *mixed-media* comprende que las naturalezas de los medios se mezclan en una sola, resultando en un producto total indivisible³⁹. Si seguimos estas categorías, la relación que existe en la literatura emblemática podría denominarse multimedial. [Véase Fig. 3]

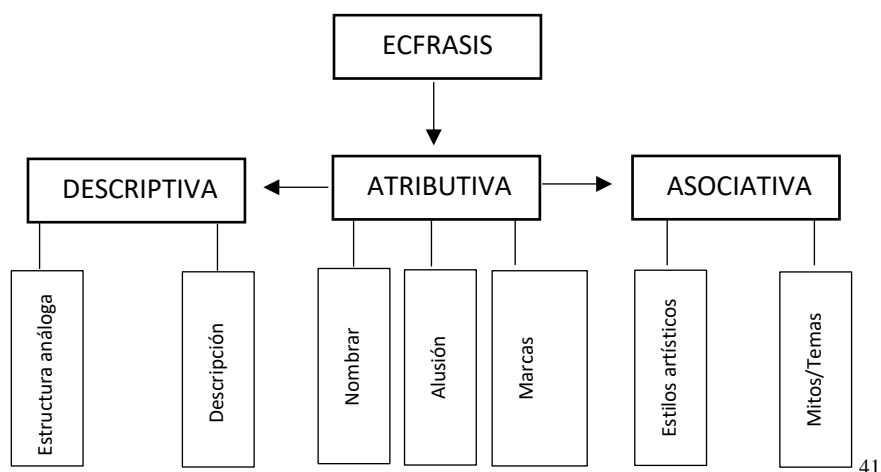
Recordemos que no porque exista una relación multimedial debe quedar excluida la écfasis del aparato que constituye el medio. En realidad, la écfasis es fundamental para el emblema pero en una forma distinta.

Como menciona Valerie Robillard, “una sola definición de écfasis no es suficiente para abarcar las múltiples maneras en que la poesía [en este caso ese texto puede o no ser poético] se relaciona con la pintura [entiéndase también, para nuestros propósitos, cualquier medio visual]”⁴⁰, y es por ello que debemos concebir las diversas formas que tiene de

³⁹ Véase: Claus Clüver. “Intermediality and Interarts studies”. en Jens Arvidson, Mikael Askander, *et al.*(eds). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund. Intermedia Studies Press. 2007.

⁴⁰ Valerie Robillard. “En busca de la écfasis (un acercamiento intertextual)” en *Entre artes: entre actos: écfasis e intermedialidad*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2011. pág. 31.

manifestarse en la creación artística. Anteriormente cité a Peter Wagner y su modelo de écfrasis en donde se puede abarcar el espectro de lo meramente descriptivo hasta la reinterpretación de una obra determinada, este modelo ecfástico permite que el término de écfrasis sea más flexible cuando se aborda este tipo de problemáticas. Algo parecido lo ejemplifica Robillard con el siguiente esquema:



La literatura emblemática puede estar en tránsito entre todos estos niveles, de manera que no podemos ceñirla a un sólo nivel ecfástico, en parte por su alta codificación simbólica y verbal, y en parte por su complejo entramado de relaciones entre los elementos presentados. La literatura emblemática es, entonces, una construcción multimedial que se nutre de la literatura y la imagen, que en una relación dialéctica y ecfástica se conectan como medios en sí mismos para generar un sentido más complejo del que pueden otorgar de manera individual. Sin duda, esta relación no es privativa de las lecturas individuales o separadas que se puedan hacer de las obras.

⁴¹ Transcribo el esquema que presenta en Valerie Robillard. *op. cit.* pág. 38.

Con la base de la literatura emblemática, el hermetismo neoplatónico comenzó a propagarse entre los intelectuales, haciéndoles adeptos y generando interés en la figura de Hermes Trismegisto, el desconocido autor a quien se le atribuían los grandes tratados herméticos.

Es con Ficino y Pico que el hermetismo, luego de su expansión, se concreta como una tradición más o menos aceptada en el ámbito intelectual florentino dada la posición privilegiada de los pensadores y su amplia influencia en el ámbito intelectual de su tiempo. En lo concerniente a Marsilio Ficino, debemos resaltar que a pesar de su formación aristotélica-lucreciana, que posicionaba al mundo material como fundamento de la realidad y exponía las carencias del hombre de manera explícita, pronto cambiará su opinión, virando hacia el pensamiento neoplatónico y sus ideas sobre el mundo inmaterial.

Lo anterior resulta de capital importancia dado que este tipo de pensamiento encajó perfectamente con los postulados herméticos que comenzaban a tener importancia en el ámbito intelectual florentino. Ficino llegó a admirar tanto los tratados herméticos, que tradujo varias de las obras atribuidas a Hermes Trismegisto. Como menciona Eugenio Garin:

Aunque Platón fue para Marsilio Ficino no sólo el maestro, sino encarnación misma de la divina sabiduría, la lectura de los opúsculos herméticos tuvo una importancia decisiva en su formación, y sus versiones latinas de los mismos constituyeron uno de los mayores éxitos literarios de finales del siglo XV.⁴²

Ficino, además, logró incorporar a su pensamiento el modelo de correspondencias que establecían los herméticos, concibiendo entonces el mundo como un sistema complejo y perfecto que reflejaba la perfección divina, además, en el microcosmos que es el hombre:

⁴² Eugenio Garin. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. trad. Ricardo Pochtar. Madrid. Taurus. 1981. p. 211.

Según los platónicos, el alma, al volverse pesada por este deseo [Amor], desciende en los cuerpos, donde ejerce las fuerzas de engranar, mover y sentir [...] Cayó nuestra alma en el cuerpo cuando, dejando la divina luz, sólo se volvió a mirar la luz propia; y comenzó a querer satisfacerse en sí misma.⁴³

Lo anterior se menciona en el contexto de que el alma, al ser emanada de la Divinidad, necesariamente necesita de fuerzas para poder *ser* en el mundo material, que son a su vez derivadas de la razón que es, al final, el Creador mismo. Esto nos da la visión circular del razonamiento en que el Alma, en todo caso, siempre regresa a Dios, o a sí misma, redundando entonces en el principio hermético del cosmos basado en las correspondencias.

El hermetismo se postraba entonces como una alternativa sumamente tentadora para los letrados, pues abarcaba muchos ámbitos de la cultura que se consideraban superiores al común vulgar, tales como el misterio y lo elevado del lenguaje en que estaba escrito. Como dice Eugenio Garin, refiriéndose a Ficino

Esos textos [Los textos herméticos] le hablaban de una gnosis redentora, que podía alcanzarse rompiendo el encierro del mundo sensible, mirando más allá de la engañosa superficie de las apariencias empíricas; le hablaban de un saber liberador, que Dios había concedido a los hombres sabios y puros, pero que había ocultado a las mentes profanas, encubriéndolo con imágenes alusivas, con símbolos que el sabio debe interpretar; le hablaban del conocimiento perfecto capaz de aprehender el valor profundo, el sentido místico de cada libro: y, al aprehenderlo, capaz de unirse inmediatamente a Dios.⁴⁴

Por otro lado, Pico della Mirandola fundamenta en su *Discurso sobre la dignidad del hombre* todo un sistema de correspondencias entre las potencias divinas y las humanas, así como la

⁴³ Marsilio Ficino. *Sobre el amor: Comentarios al Banquete de Platón*. trad. Mariapía Lamberti y José Luis Bernal. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1994. p. 66

⁴⁴ *Ídem*. p. 215.

capacidad mágica del humano para cambiar su realidad a través de la voluntad. Es por esto que los sabios/magos son un ideal renacentista, ya que

El hombre-centro del cosmos es precisamente aquél que, habiendo comprendido el ritmo secreto de las cosas, se convierte en poeta sublime, pero no se limita a escribir palabras de tinta en efímeras hojas de papel, sino que, como un Dios, inscribe cosas reales en el gran libro viviente del universo.⁴⁵

Esta serie de conocimientos se extendieron por toda Europa, alcanzando una importancia capital en el ámbito intelectual. El libro de emblemas de Alciato fue el libro de cabecera de gran parte de los sabios y conocedores, y comenzaron a distribuirse a gran escala por todo el continente y fuera de él.

Por ello, siguiendo esta tradición, surgieron luego más obras que exploraban este tipo de temas como el *Atalanta fugens*, que trataba misterios cristianos a través del filtro de la alquimia y tomando referencias tanto egipcias como herméticas, o, en España las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, que si bien no están del todo ligadas al Hermetismo, sí funcionan a manera de emblemas en cuanto a su construcción.

Por supuesto, este conocimiento era compartido por los círculos letrados de Italia y España, de manera que no resulta disparatado creer que Francisco de Aldana se sirvió de mucho de este conocimiento para su producción poética y cómo configuró, respecto a estas formas de pensamiento, su obra.

⁴⁵ *Ídem*. p. 113.

1.4 Francisco de Aldana y la poesía áurea

Francisco de Aldana nació en Nápoles en el año 1537 de padres extremeños, cuya familia estuvo ligada a la milicia de España y a la Iglesia en varias generaciones; algunos biógrafos incluyen en su genealogía a san Pedro de Alcántara (1499 – 1562). Lo cierto es que:

En su tradición más inmediata la familia [de Aldana] aparece ligada a las campañas italianas: Antonio Villela de Aldana, el padre, un militar orgulloso de su trayectoria que muy pronto alcanzó rangos de importancia («capitán de caballos y alcaide del Castillo del Águila...y después alcaide de Gaeta en Nápoles»), había contraído nupcias «en Parma» con la «hija del coronel Gonzalo de Aldana, primo hermano de su madre María de Oviedo», aquél cuyo caballeroso desafío con el capitán Peralta rememorara Castiglione.⁴⁶

Pasó la infancia en su ciudad natal, estudiando a los autores clásicos y su filosofía. En 1553, Aldana comenzó su formación militar, destacándose de manera tal que fue nombrado capitán de guarnición. Según sus biógrafos, las producciones poéticas más antiguas de Aldana datan de este período en que se encontraba en campaña, todavía muy joven. Posteriormente se trasladó a Florencia, donde formó parte del círculo literario en la corte de los Medici, precedido por Benedetto Varchi, de quien, según Elias Rivers y Otis H. Green, aprende las bases del neoplatonismo.⁴⁷

De acuerdo con José Lara Garrido, el petrarquismo será una de las fuentes en que abrevará su espíritu poético, virando luego hacia la introspección y reflexión divinas, en sus palabras: “Asumir a Petrarca como ‘specchio’ conlleva en Aldana [...] la elección de un canon

⁴⁶ Francisco de Aldana. *Poesías castellanas completas*. ed. José Lara Garrido. México. Red Editorial Iberoamericana. 1990. pág. 21.

⁴⁷ Elias L. Rivers. *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*. Badajoz. Institución de Servicios Culturales de la Exma. Diputación Provincial. 1955. p. 30; Otis H. Green. “On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers' Study of ‘El Divino Capitan’”. *Hispanic Review* 26:2 (1958) p. 118.

cortesano y el plantearse, en la moda de los círculos académicos a los que pertenece Varchi, la poesía como indagación en el problema filosófico de la ‘natura d’amore’.”⁴⁸

En esta misma época es que entra en contacto con las composiciones garcilasianas y resulta influido también por su ejercicio poético.⁴⁹ A pesar de la indudable influencia que sobre él debió ejercer la corte florentina, Aldana escribió la mayor parte de su obra en español. Esto habla de la personalidad plural e intelectual del Divino Capitán, que fluctuaba entre lo espiritual y lo material. Como menciona Elias Rivers, Aldana “de un lado era neoplatónico, cortesano, medio pagano; del otro era tan castizamente español como cualquiera de sus antepasados extremeños,”⁵⁰ lo cual le posibilitaba el ejercicio de la milicia y los usos cortesanos, además de su afición por la poesía.

En 1557 participó en la batalla de San Quintín, donde fue ampliamente reconocido por Carlos I, quien le destacó por su empeño como capitán. Al mismo tiempo, su fama como poeta crecía más entre sus conocidos y la corte, a pesar de que nunca deseó que su obra fuera publicada. En ese sentido, Aldana buscaba en la poesía un ejercicio reflexivo alejado del ímpetu de las batallas, haciéndose eco de poetas como fray Luis de León e incluso san Juan de la Cruz, ambos místicos importantes para la tradición literaria de España y para la religión cristiana.

En 1567 formó parte de diversos encuentros armados en los Países Bajos que le valieron el cargo de general en Flandes, a donde fue trasladado en 1567. Durante este período, formó parte de la corte del Duque de Alba, donde continuaría exhaustivamente su producción poética y sus reflexiones filosóficas, manteniendo correspondencia siempre con más

⁴⁸ Aldana. *op. cit.* pág. 51.

⁴⁹ Otis H. Green. *op. cit.* p. 130.

⁵⁰ E.L Rivers, *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*. citado por José Lara Garrido en: Francisco de Aldana. *Poesías castellanas completas*. México. Red Editorial Iberoamericana. 1990. p. 19.

intelectuales y algunos clérigos doctos y exégetas. Cuando regresó a España le fue otorgado el cargo de alcalde en una fortaleza de San Sebastián. Nunca dejará de escribir poesía, actividad que llamó tanto su atención que llegó al punto de manifestar su deseo de abandonar la vida militar para dedicarse al estudio. A pesar de lo anterior, en 1578, casi contra su voluntad, fue nombrado consejero militar de don Sebastián I, rey de Portugal, y capitán de guarnición. Este hecho resulta en la muerte de ambos en la batalla de Alcazarquivir.

Francisco de Aldana murió con una gran producción poética inédita, admirada por los lectores cortesanos y apreciada por los propios poetas del círculo intelectual. Como su obra no estaba destinada a la publicación, el proceso de recuperación que realizó su hermano, Cosme de Aldana, fue monumental. Póstumamente, su obra fue publicada en dos volúmenes por Cosme: el primer volumen se imprimió en 1589, en Milán, y el segundo en 1591, en Madrid, lo que es una muestra de su importancia, pues estamos hablando de los centros editoriales más importantes de su tiempo.⁵¹ La fama que obtuvo con su poesía le atribuyó el mote del “Divino Capitán” y el reconocimiento de autores como Miguel de Cervantes en su *Galatea*; Francisco de Quevedo en diversas epístolas, donde manifestó la tentativa de elaborar una edición comentada de su obra, y Lope de Vega, quien lo hace protagonista en su comedia *Laurel de Apolo*.

A modo de conclusión en este capítulo podemos recobrar la vida de Aldana inserta en un ambiente intelectual y cortesano, además del bélico, lo cual será fundamental para comprender gran parte de su producción y pensamiento; además, el neoplatonismo que se

⁵¹ Respecto a las fechas de publicación, se sigue la pauta establecida por Elias Rivers en *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*, citado por autores como Otis H. Green en *On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers' Study of 'El Divino Capitán'* y por Miguel Ángel de Bunes Ibarra en *Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía*. Madrid. *Revista de Filología Española*. XC:1 (2010). p. 11.

expandió por la cultura de Europa se encontraba ya en una posición privilegiada pues lograba condensar preocupaciones vitales de las personas de su tiempo y, además, explicarlas; por otro lado, otorgó un medio de expresión para esas cuitas comunes en el ambiente cortesano: luego, retomamos el género de la emblemática como medio indispensable para la propagación del Hermetismo como doctrina pero que también dictó una forma de escritura que puede usar la ecfrásis de manera ágil para expresar misterios o sentencias sabias.

Ante semejantes referentes no queda sino inclinarse, disfrutar la poesía que nos legó Aldana y tratar de comprender cómo es que a un poeta de su talla se le haya relegado a una esquina oscura de la crítica áurea. Sin duda alguna, resulta simplista justificar su calidad poética basándonos en los escritores antes citados, por lo cual intentaré arrojar luz sobre su obra en este trabajo.

CAPÍTULO 2. LA POESÍA DE ALDANA. TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

El capítulo anterior retomó el contexto histórico y filosófico de Francisco de Aldana para situarlo en su espacio respectivo y poder hacer plausible un acercamiento a su obra desde su propio contexto. Ahora, respecto a la poesía de Francisco de Aldana, considero importante realizar un acercamiento desde tres puntos distintos que me permitan observar el amplio espectro que compone su obra: en primer lugar, haré un acercamiento temático, que nos otorgue un contexto cultural en el cual se inserta Aldana, esto es, la tradición que le nutre y envuelve; luego, un acercamiento formal a sus composiciones, que tiene que ver con el contexto poético que el Divino Capitán perpetuó o no; por último, un acercamiento ideológico que permita observar la forma en que su pensamiento se inserta en la mentalidad y el canon de su tiempo.

Estos tres componentes otorgarán una visión más clara y profunda sobre el objeto poético de Aldana y que guiarán el trabajo a mis objetivos interpretativos en el siguiente capítulo.

2.1 División temática de la creación poética de Aldana

La poesía del Divino Capitán es, como su propia vida, heterogénea y contradictoria. En ella podemos encontrar manifestaciones de sensualidad, amor y erotismo, así como el más ascético sentimiento de comunión con la divinidad. Como todos los grandes poetas, su producción despliega una serie de referencias intelectuales y formales que se entretajan para dar cuenta de un sujeto poético específico. Aldana, entró en contacto con toda la poesía que se producía en la corte y, por vivir en Florencia, rescató toda la tradición italiana.

El estudio de José Lara Garrido proporciona una revisión crítica de la obra aldanesca que me parece fundamental en cuanto que ordena cronológicamente el trabajo del poeta, sin embargo, considero que dada la poca seguridad que se tiene respecto a las fechas de producción de su obra, resulta poco útil para un trabajo como el presente. Por otro lado, Dolores González Martínez plantea que “la poesía de Aldana está presidida por una triple vertiente temática que señala, por ella misma, su recorrido literario. Los poemas, según el asunto que tratan se dividen en amorosos, circunstanciales y metafísico-morales”;⁵² con lo cual estoy de acuerdo en cierta medida, aunque considero que las etiquetas que plantea para el análisis pueden resultar muy amplias y yo preferiría ser más específico. Por lo anterior es que seguiré la línea temática que plantea González Martínez, con algunas modificaciones que se nutrirán de un antecedente inmediato a mis propuestas: Pablo García González, quien revisa en su tesis *Francisco de Aldana. Continuidad y renovación en su ejercicio poético* el canon poético del siglo XVI y la relación que el poeta estableció con el mismo.⁵³

Dado que su obra poética no ha recibido la atención que merece de acuerdo con la crítica, ha sido breve y parco el ejercicio de edición que se le ha dedicado, por lo que un ejercicio que clasifique e intente discernir entre las diversas etapas de su producción es valioso e importante. Como menciona Lara Garrido respecto a la labor editorial de su obra, “la labor realizada hasta ahora puede considerarse más un obstáculo que avance.”⁵⁴

⁵² Dolores González Martínez. “La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana: uso, temática y evolución.” *Anuario de Estudios Filológicos*: 12. (1989) p. 111.

⁵³ Pablo García González. *Francisco de Aldana. Continuidad y renovación en su ejercicio poético*. Tesis. México. Universidad Autónoma de Nuevo León. México. 2014.

⁵⁴ Aldana. *op. cit.* p. 106.

Por lo anterior es que considero importante continuar reflexionando sobre su producción y la forma en que vivió y convivió con su tradición. Pablo García González menciona de manera muy acertada:

Las ideas que sobre la poesía se desarrollan en una época determinada influyen, sobra decirlo, en las prácticas poéticas que se dan a la par de ellas o de manera posterior; por lo tanto es imprescindible, si se ha de realizar un estudio literario, tomar en cuenta las corrientes y teorías poéticas que, antes y al momento de la creación de la obra analizada, tuvieron presencia en el ámbito literario del autor⁵⁵

En este capítulo se revisarán entonces tres divisiones temáticas que ayudarán a acotar y clasificar la obra del autor, estas serán la mitológica, la amorosa y la religiosa o espiritual. A partir de estos tres grandes temas es que el análisis será dirigido, explicando sus características y cómo Aldana interactuó con ellos; además, posteriormente se entrará en materia con un pequeño recuento de la tradición métrica en Italia que de cuenta de los elementos de que se sirvió Aldana más allá de sus temas concretos.

2.1.1 La poesía mitológica

La época clásica resultaba un modelo a seguir para muchos de los escritores, filósofos y sabios del Renacimiento. Los cimientos del *modus vivendi* medieval han caído poco a poco, dejando al descubierto nuevas posibilidades en todos los campos de conocimiento, así como en las prácticas artísticas.

Como mencionamos ya anteriormente, ante el cambio epistemológico que vive Europa, la búsqueda de guías y formas de existencia divergentes al modelo ideológico cristiano es encauzada hacia el pasado grecolatino, donde encontrarán los letrados muchos

⁵⁵ Pablo García González. *op. cit.* p. 12.

recursos de los que servirse para sus creaciones y propuestas culturales. En ese sentido “la antigüedad no era un mito para maestros de retórica, sino una verdad de vida, una directriz que producía efectos.”⁵⁶

Este primer tema que encontramos en los poemas aldanescos en lengua española tiene como fundamento el uso que hace Aldana de figuras mitológicas grecolatinas en su poesía, así como la reelaboración de mitos que sirven a sus propósitos poéticos.

De acuerdo con gran parte de las poéticas de los Siglos de Oro, tenemos que remitirnos al concepto de la *imitatio*. Dado que una tradición literaria requiere necesariamente de una serie de autores que practiquen, dentro de ciertos lineamientos, los temas y tópicos consensuados, esto implica en sí mismo un ejercicio de imitación, un *querer-verse-a* que actúa como fuerza volitiva en el ejercicio creativo. A pesar de sus orígenes en la Antigüedad, en el Renacimiento fue que comenzó a teorizarse de manera más constante y específica sobre la imitación y los modelos que se consideraban dignos de ella en la literatura. En este punto, la mayoría, sino todos los autores, coincidían en considerar la Antigüedad clásica como un modelo flexible, apasionante y digno de conservarse e imitarse.

La mayoría de las teorías y consideraciones sobre este proceso fueron escritas en Italia, donde, como he mencionado con anterioridad, el auge cultural estaba alcanzando su epítome. Posteriormente, España y otras naciones europeas irían adquiriendo y asimilando las prácticas culturales italianas, dando paso, entre muchas otras cosas, a la época de la poesía *al italico modo*. El representante más claro de esto es, por supuesto, Garcilaso de la Vega (1503 – 1536), quien, junto a Juan Boscán, recuperó la tradición ya introducida anteriormente

⁵⁶ Garin. *El Renacimiento Italiano*. p. 74.

por el marqués de Santillana de los versos endecasílabos organizados en cuatro estrofas de cuatro versos cada una, que permitían desarrollar temas de manera novedosa.⁵⁷

Los mitos, así como los relatos clásicos, representaron para los humanistas y poetas del Renacimiento una manifestación de las potencialidades humanas, tanto en sus virtudes como en sus defectos, de manera que pudieron asimilarlos desde el cristianismo, de alguna manera justificando su calidad pagana, de forma que la imitación del aparato mitológico clásico y su reelaboración se consideraban entonces como una práctica que sólo podía devenir en la enseñanza moral. Por esto último es que “un escritor dependía siempre de su acercamiento a los clásicos para ser catalogado como tal.”⁵⁸

En efecto, los poemas que podemos considerar mitológicos de Francisco de Aldana, es decir, los [I], [VII], [XI], [XII], [XIX], [XXIX] y [XXXIII], recogen esta tradición y la tratan de manera concordante a ella, es decir, su intención es generalmente didáctico-moral, con los personajes y deidades convertidos en alegorías de valores humanos y situaciones terrenales. La sabiduría que se extrae de estos es primordialmente empírica, aplicable a las situaciones inmediatas.

2.1.2 La poesía amorosa

La tradición amorosa en la poesía española es vasta y compleja; desde sus manifestaciones en los cancioneros medievales, hasta la novedosa poesía de Garcilaso, de manera que para su consolidación tuvo que pasar por diversos momentos importantes hasta llegar al neoplatonismo amoroso característico del Renacimiento y los Siglos de Oro.

⁵⁷ Julio Torri. *La literatura española*. México. Fondo de Cultura Económica. 1955. p. 133 - 134.

⁵⁸ García González. *op. cit.* p. 14.

Sin duda alguna, el más importante de estos momentos fue el conocimiento de Petrarca, de quien “obtuvieron los poetas españoles la mayoría de los tópicos sobre el amor, si bien Bembo y otros [...] agregaron o desarrollaron la teoría amorosa que tenía sus bases en el canto petrarquista de la pasión por Laura.”⁵⁹

Dado que el amor se consideraba un asunto mundano carente de trascendencia, los versos que le tenían como tema eran propensos a ser despreciados e incluso vituperados, a pesar del innegable gusto que por ellos desarrolló el público. Junto a este gusto se desarrolla también la recuperación de imágenes del imaginario grecolatino para crear símiles y metáforas del amor, de manera que podemos apreciar una conexión indeleble entre la poesía mitológica y esta. Un ejemplo claro de lo anterior es la figura de Ícaro, utilizada en este contexto para referirse a los peligros de una fervorosa pasión.

La creación poética renacentista da un vuelco respecto a la sensibilidad y aprende a expresarla de maneras que no se conocían hasta ese momento. En el caso de Francisco de Aldana, la poesía amorosa tiene su raíz - como es de esperarse - en los poemas italianos petrarquistas y la tradición española del cancionero medieval.

Pueden resultar un tanto divergentes respecto a la tradición dado que, según algunos estudiosos, “al tono erótico añaden el rigor intelectual; con lo cual la experiencia amorosa se esfuerza por trascender el orden de los sentidos en pos de una suprarrealidad espiritual, íntima y perdurable.”⁶⁰

En efecto, la presencia del tacto, el gusto y el olfato resulta esencial para comprender sus postulados neoplatónicos que conciben la realidad como medio para alcanzar el

⁵⁹ *Ídem.* p. 60.

⁶⁰ Carlos X. Ardvín. “Los sonetos amorosos de Francisco de Aldana: crisis del neoplatonismo y poética del desasosiego”. *Confluencia*, 14;1. 1998. pp. 36-37.

conocimiento de la divinidad. A pesar de lo anterior, Carlos X. Ardavín sostiene que “Aldana se acerca más al neoplatonismo de Benedetto [¿Pietro?] Bembo que al de Ficino o León Hebreo.”⁶¹, dados los postulados bembianos que despreciaban la materia como medio para el conocimiento. En ese sentido, Ficino asegura que “la belleza del cuerpo no es otra cosa que esplendor en el ornamento de colores y líneas”⁶², contraponiéndose a lo anteriormente citado. Este tema puede discutirse ampliamente, en especial si tomamos en cuenta poemas como el *Soneto XVIII*, donde se hace alusión a la imposibilidad de unión con el amado por obra del ‘mortal velo’; sin embargo, esa es una cuestión que debe ser planteada en otra ocasión.

2.1.3 La poesía religiosa

La poesía religiosa ocupa un lugar muy importante en el espectro renacentista, pues en este rubro es que se desarrollaban los grandes temas a los que se otorgaba importancia y seriedad muy por encima de los demás, a excepción quizá de la poesía épica, otro género desarrollado ampliamente durante el siglo XVI que me parece, sin embargo, poco importante para el desarrollo de esta tesis.

Los misterios de la religión cristiana, los sacramentos y las historias de santos son algunos de los tópicos que se incluyen en este apartado, ya que hacen evidente la devoción y la fe de un personaje o una sociedad determinada, estando muchas veces a la par en cuanto a popularidad con la poesía que trataba sobre el goce o el dolor de los amantes.

Este tipo de poesía se vio favorecido principalmente por el catolicismo, presente en todos los ámbitos de la vida, que se encontraba en un proceso difícil al entrar en contacto con

⁶¹ *Ídem*. p. 42.

⁶² Marsilio Ficino. *Sobre el amor: Comentarios al Banquete de Platón*. p. 48

la Reforma; además de la constante cristianización de todos los ámbitos de la cultura. Con esto me refiero a la interpretación de mitos clásicos bajo el prisma del cristianismo, tema que ya antes he desarrollado. Sin embargo, resulta necesario mencionar la particularidad que adquirió este tema respecto a su principal competidora: la poesía amorosa. No será extraño, entonces, encontrar poemas que comienzan siendo una elaboración petrarquista para encauzarles a la devoción a la Virgen.

Esta capacidad de adaptación y sincretismo es lo que, en mi opinión, permitió a la poesía amorosa convertirse en una poesía “a lo divino”; es decir, una poesía abstracta y muchas veces un tanto profana de adoración a un Dios incognoscible, como aquella que desarrollará Francisco de Aldana en algunos de los poemas últimos de su producción. Como ejemplo de la función que el amor cumplirá en cuanto a su sentido metafísico, el poema [LXII], *Al cielo* resulta explícito:

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
rico de luminarias, patrio cielo,
casa de la verdad sin sombra o velo,
de inteligencias ledo, almo reposo.

¡Oh cómo allá te estás, cuerpo glorioso,
tan lejos del mortal caduco velo,
casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre y piadoso!

¡Oh patria amada, a ti sospira y llora
ésta en su cárcel alma peregrina,
llevada errando de uno en otro instante;

esa cierta beldad que me enamora,
suerte y sazón me otorgue tan benina
que, do sube el amor, llegue el amante.⁶³

(*Soneto LXII, Al cielo*)

⁶³ Todos los poemas de Aldana están citados de: Francisco de Aldana. *Poesías castellanas completas*. ed. José Lara Garrido. México. Red Editorial Iberoamericana. 1990. Estos estarán señalados con el número que se les ha asignado en el volumen y su título en caso de estar disponible.

El anterior poema puede considerarse una muestra del camino hacia lo ‘Divino’ en contraposición con lo religioso, dado que encontramos elementos manifiestos que evitan nombrar una deidad específica, refiriéndose a esa entidad como ‘cuerpo glorioso’, o ‘inteligencia’ que habita el ámbito celestial. Resulta necesario mencionar que la poesía mística y la poesía no son lo mismo, aunque la mística puede incluirse en la anterior. La poesía religiosa está atendida a un dogma específico, mientras que la mística puede escapar a cualquier religión específica, expresando algo fuera incluso de estas ideologías. Este tema será ampliado más adelante.

El Aldana místico se hace evidente en estos versos como en gran parte de su producción poética, de manera que “aunque no hubiera de hacerse nunca un asceta extremado, llegaría a distinguir muy claramente entre el amor carnal y el amor divino, el *eros* y el *ágape*.”⁶⁴

Siguiendo la premisa anterior, la idea del amor adquiere matices que lo alejan de la poesía petrarquista dirigida a las damas y lo acercan más a la entrega y el enamoramiento que desarrollará san Juan de la Cruz (1542 – 1591) en su poesía.

Será precisamente este último quien, junto a santa Teresa de Jesús, desarrollarán una rama de la poesía religiosa identificada como mística, que tomará gran importancia por su calidad poética y simbólica. En ella se aprecia un deseo intenso por acercarse a la divinidad y volverse Uno con esa presencia supra-humana. Esta temática requería, en muchas ocasiones, métodos formales que logran dar cuenta de lo que se deseaba transmitir, por lo que encontramos en ellos mucha experimentación con las formas italianas junto a las formas populares del español, a pesar de su cada vez menor popularidad.

⁶⁴ Elias L. Rivers. “La formación de Aldana” en Francisco López Estrada (coord.) *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 467.

Además, es el tema que más uso hacía de los tópicos provenientes de la poesía amorosa, resultando interesante y un poco controvertido el hecho de que el encuentro sexual fue una de las imágenes más certeras para representar la unión entre la divinidad y la voz poética. Un erotismo teológico que cimentará las bases de la expresión mística hasta el día de hoy, partiendo de la premisa de que un orgasmo resulta en el despliegue máximo de los sentidos y el éxtasis como la pérdida de la consciencia racional, ambos unidos por el momento en que se abandona el 'Yo' para consolidar una unión con 'Otro' que se vuelve, por último, en una extensión del 'Yo'. Así pues, como ejemplo claro de esto está el famoso poema de san Juan de la Cruz titulado *Noche oscura del alma*, en donde se relata la historia de un esposo y una esposa indeterminados que se funden en un mismo ser al final del poema, expresando el éxtasis carnal y espiritual.

Todos los temas anteriormente descritos estaban regularmente circunscritos a convenciones formales que decían qué debía escribirse en qué formato. De esta manera, considero necesario un breve apartado para dar cuenta de los recursos métricos que se usaban en ese momento.

2.2 La tradición formal en Italia y España

En primer lugar, retomaré la 'canción', forma poética que había ganado mucha popularidad entre los poetas cultos del siglo XV, extendiéndose también al siglo XVI, donde se formarán numerosas antologías que consisten principalmente en este modelo. Estas canciones fueron de vital importancia para los poetas renacentistas dado que otorgaban un ritmo y libertad que no permitían otras formas más rígidas. Además, esta interactuó comúnmente con la poesía trovadoresca y el petrarquismo, de manera que pudo establecerse como un gusto constante en el imaginario poético de España. Encontraremos, por tanto, que estos rastros de lo popular

se verán asimilados por la cultura cortesana, alimentando, junto a los romances, los temas y recursos de los que esta última se sirvió.

A lo largo de este trabajo he insistido en el papel que tuvo el Renacimiento italiano en la consolidación de los Siglos de oro españoles, de manera que resultaría redundante ahondar de nuevo en esta relación de intercambio cultural. Sin embargo, en aras de comprender con mayor cabalidad este fenómeno, considero necesario retroceder un poco más, a la época del gran poeta toscano, Dante Alighieri (1265 – 1321), quien renovó el lenguaje poético y cimentó una de las bases para la posterior elaboración de textos en lengua romance. Si bien Dante, con sus poemas en toscano, ayudó a replantear el papel de la lengua literaria, no es sino hasta su *Commedia* que llevará a nuevos horizontes la métrica y la construcción de formas canónicas en su lengua como, en esta obra, los tercetos encadenados.

Sin duda alguna, la forma que más nos interesa para la tradición española y este tránsito es el soneto, que consiste en dos estrofas de cuatro versos con rima, típicamente ABBA, y dos tercetos cuya rima corresponde a CDE normalmente. En la *Vita Nuova* podemos encontrar este modelo practicado y en camino a su perfeccionamiento, que se materializará en los sonetos de Petrarca en su nivel más apreciado y replicado. Los primeros indicios de autores que quisieron replicar esta forma en España se encuentran en Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398 – 1548), quien lo practicó fervientemente, aunque sin resultados completamente satisfactorios de acuerdo con la crítica especializada. Será con la llegada de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega que esta forma se logrará posicionar como una de las más utilizadas y consumidas por el público letrado. Un ejemplo que no es posible dejar pasar es de Garcilaso de la Vega:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,

enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

(Garcilaso de la Vega, *Soneto XXIII*)⁶⁵

Los referentes clásicos no sólo inspiraban temas y alegorías, sino que los poetas anhelaban las formas métricas de que estos hacían uso. Remitiéndose a Horacio, Ovidio y Virgilio, por ejemplo, logran rescatar cualidades estilísticas que consolidarán el canon renacentista. Por ello

En la literatura española, el género epistolar nace –o se institucionaliza– con la epístola a Boscán de Garcilaso recogida en *Las obras* de 1543, como advirtió Lapesa [...]. Sea como fuere, parece claro que en lo epistolar son los dos modelos sólidos del repertorio literario en este momento: el verso suelto, más breve e informal, de Garcilaso, y las más extensas y horacianas epístolas de Mendoza y Boscán.⁶⁶

Las epístolas de Francisco de Aldana, tales como la famosa *Epístola a Arias Montano*, recuperan esta tradición, que el autor enriquecerá usando los tercetos encadenados de Dante para dar fluidez al texto. De esta manera, podemos encontrar una continuidad en Aldana con la tradición métrica y temática, que asimiló

⁶⁵ Garcilaso de la Vega. *Poesía casellana completa*. ed. Consuelo Burell. Madrid. Cátedra. 2014. pp. 193-194.

⁶⁶ Ignacio García Aguilar. “Cosme edita a Aldana: Problemas de la edición póstuma” en Pedro Ruíz Pérez (ed.) *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Pontevedra. Academia del Hispanismo. 2008. p. 198.

profundamente en su ambiente cortesano, que logró pulir y cultivar a lo largo de su vida como poeta.

2.3 El Hermetismo en la poesía de Francisco de Aldana

Hemos descrito ya con anterioridad las bases del Hermetismo y su importancia en la cultura letrada del siglo XVI, por lo que ahora llega el momento de hablar de cómo esto se manifiesta en la poesía del divino capitán.

Como primer punto, debemos considerar la configuración cosmológica que ofrece en su poesía. En sus poemas sobre la creación del mundo y sus poemas más ‘teológicos’ - por decirlo de alguna manera -, encontraremos una concepción que se identifica casi completamente con el sistema de correspondencias hermético, de manera que en el poema [XXVII] *Sobre la creación del mundo*, no es extraño leer los versos “el infinito Dios sobremundano/ quedó mayor, mejor ni menos bueno,/ que el más ni el menos do la parte es todo/ no se puede incluir por algún modo.” (vv. 21 – vv. 24), apelando a la totalidad cerrada que representa Dios y su creación. Planteado lo anterior, no resulta sorprendente que “la crítica atribuye a Francisco de Aldana el haber abierto ‘el camino de nuestros místicos’”,⁶⁷ y, por supuesto, si consideramos el misticismo como el contacto con la divinidad a través de una experiencia extracorporal, Aldana no resulta sino un sujeto en búsqueda de lo *numinoso*, término propuesto por Rudolf Otto en su libro *Lo santo* para definir la potencia de lo divino, específicamente como manifestación del *mysterium tremendum et fascinans*.⁶⁸

⁶⁷ Susan Byrne. *El corpus hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del Siglo XVI*. Estados Unidos. Juan de la Cuesta. 2004. p. 33.

⁶⁸ Véase: Rudolf Otto. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción de Fernando Vela. Madrid. Alianza. 2016.

Como ejemplo de lo anterior podemos considerar el poema [XXVIII] *Octavas sobre el Juicio Final*, donde se explora el misterio, el castigo y la omnipotencia de la divinidad en un escenario caótico donde todo muere y es sometido a juicio. En este poema se ve expresada la desazón que va unida a la presencia de lo divino, el terror por lo inmensamente mayor que es su fuerza y la fascinación que deriva de su mera existencia.

Las cualidades alquímicas que se manifiestan en su poesía resultan sumamente importantes para comprender el postulado ideológico de Aldana, de manera que encontramos recursos como el fuego, el proceso de destilado, sublimación y transformación de la materia hacia lo espiritual. Una tendencia constante a comprender el tránsito de lo mundano, lo deleznable del cuerpo, hacia la experiencia del alma, de las ideas puras que convergen todas en la imagen de Dios que puede resultar divergente en algunos puntos. En realidad, no podemos aseverar que Aldana se desligue del cristianismo, ya que, como indica Susan Byrne: “Los elementos ideológicos del CH [*Corpus Herméticum*] se leían, en su mayor parte, conformes con la ideología cristiana en el siglo XVI español.”⁶⁹ Por ejemplo, estos recursos alquímicos se notan en los siguientes versos de su famosa ‘Epístola a Arias Montano’:

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;

y pasará de vuelo a tanta alteza
que, volviéndose a ver tan sublimada,
su misma olvidará naturaleza,
cuya capacidad ya dilatada
allá verná do casi ser le toca
en su primera causa transformada.

(“Epístola a Arias Montano”, vv. 70 – vv. 81)

⁶⁹ Susan Byrne. *op. cit.* p. 51.

Es necesario recordar que la alquimia estaba en constante relación con el hermetismo renacentista, dado que apuntaba a la transfiguración de la materia y la obtención de conocimiento vedado al común de la sociedad. También, la alquimia se consideraba un ejercicio espiritual en el que se buscaba trascender las formas físicas y materiales para alcanzar un estado de perfección que fuese digno de la unión con la divinidad. En este proceso se insertaba un elemento fundamental en ambos casos, que trataré a continuación.

2.3.1 El amor como elemento hermético de transfiguración poética

Dentro del proceso creativo aldanesco he hablado ya de la mitología clásica y sus implicaciones, del hermetismo renacentista, de lo épico y, sobre todo, de lo amoroso y lo religioso. En todos ellos, he considerado la sutileza teórica de que los temas pueden manifestarse con diversas formas, en diversos géneros y que, no está de más decirlo, pueden coexistir y mostrarse al unísono en una composición poética.

En la poesía del Divino Capitán se pueden encontrar muy constantemente ejemplos de lo anterior, de manera que a fuerza de leer su obra, el sentido de la misma se expande y se desborda, forzando al lector constantemente a cuestionarse todo lo que se ha planteado en este trabajo y lo que otros teóricos también han dicho al respecto. Sin embargo, existe un hilo conductor en su obra que permite ligar todos los elementos. Esa línea, o hilado mágico, es el amor ferviente que es reflejado en gran parte de su obra.

No retomaré, porque no es necesario ahora mismo, la disputa entre el buen amor y el loco amor, planteada en el medioevo. Basta decir que sí podemos considerarles como los dos lados de un concepto que tomó un papel principal en la cultura de su tiempo. La poesía de Francisco de Aldana, como lo he planteado hasta ahora, parece ser una poesía del buen amor,

del amor a lo divino. Sería un desatino dejar de lado este aspecto de su obra, y no es mi intención hacerlo, sino al contrario, reforzar este aspecto místico a través de su contraparte, el amor loco y carnal. En ese sentido, considero la poesía de Aldana como una poesía espiritual a la vez que sumamente corporal. Una moneda al aire que confunde sus contornos y nos ofrece una figura esférica en que un Todo puede apreciarse.

En el ciclo de *Damón y Filis* podemos observar una forma de amor muy corporal y sumamente sexual que contrasta con los valores ascéticos y de alejamiento que en otros poemas busca Aldana. Los sentidos ocupan el poema de principio a fin, saturando estos poemas de sensualidad. Un ejemplo muy claro es el soneto XVIII donde es posible apreciar manifestaciones de amor sexual muy explícitas que son visibles gracias a las alusiones sensoriales que el autor hace:

“¿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.”

(Soneto XVIII)

Sin duda, lo anterior parecería contradictorio dado el contexto hermético/cristiano que he estado describiendo a lo largo de este trabajo, pero no es así, ya que, como dice Elías

Rivers: “Aldana sintetiza fácilmente el sensualismo y el cristianismo.”⁷⁰ De esta forma, el amor carnal se verá reflejado en otros poemas como un medio efectivo para alcanzar el amor divino. Son ambos aspectos de una misma pulsión vital que puede proyectarse de un extremo al otro.

Como mencionan Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez en su breve apartado sobre Aldana en su *Manual de literatura española*, “En su poesía encontramos una abstracción teológica y mística, una sensualidad a flor de piel e incluso un cierto prosaísmo que hace más jugosas e inmediatas determinadas descripciones.”⁷¹ En efecto, el registro léxico de Aldana se aleja en varias ocasiones de la tradición, introduciendo vocablos poco convencionales como ‘chupar’, ‘lenguas’, etc.

En estos últimos ejemplos es notorio que el amor representa un papel principal en su obra, dado que el amor actúa como catalizador y medio purificador. En la *Epístola a Arias Montano* este papel se resalta con la mención de términos alquímicos como ‘destilar’, ‘alquitara’ o ‘sublimada’. Lo que más llama la atención de este fragmento es la mención de aquél ‘fuego de amor’ que transmuta el ser y logra sublimarle, al punto de olvidar su propia naturaleza material.

En ese sentido, este poema implica que el proceso alquímico ha sido satisfactorio y que la voz poética consigue ascender y desprenderse de sí misma, logrando una comunión con la divinidad que se expresa a través de los versos. Por otro lado, el poema que ya he citado ‘¿Cuál es la causa, mi Damón[...]’, formula el mismo proceso de transfiguración pero

⁷⁰Elias L. Rivers. “La formación de Aldana” en Francisco López Estrada (coord.) *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 466.

⁷¹ Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. *Manual de literatura española II: Renacimiento*. Pamplona. Cénit. p. 426.

se ve interrumpido por la materia, el cuerpo, que no permite la completa interacción de las almas y su posterior comunicación con la divinidad.

Hay que recordar que para los filósofos renacentistas que hemos mencionado anteriormente en este trabajo, como Ficino, Pico della Mirandola e incluso Giordano Bruno, postulaban todos que, acordes al neoplatonismo, el amor era un aspecto fundamental que propiciaba el contacto con la totalidad del cosmos. Según Ficino, por ejemplo, Amor será la fuerza caótica que organiza el cosmos y que se divide en la creación conforme a su función y su manejo en la realidad concreta⁷²

Para Aldana, como estos sabios, la poesía es un medio para expresar el amor y a la vez la mística que sostiene en su obra. A través de ella, sirviéndose de estos postulados filosóficos, logra condensar el pensamiento de su siglo y explorar consiguientemente las problemáticas que le aquejaban, tales como el abandono del cuerpo, la materialidad del cuerpo, la fuerza del amor y los límites del pensamiento, entre otros problemas que pueden señalarse en su obra.

En conclusión, la poesía de Francisco de Aldana ha sido objeto de categorizaciones laxas que impiden o restringen el acercamiento analítico a ella, pues son insuficientes para abarcar el fenómeno sincrético que representan, por ello, para este trabajo se ha recurrido a reformularlas con licencias que permitan acercarnos a la obra sin poner trabas concernientes a estas fórmulas. Además, se ha revisado la interacción que la poesía del Divino Capitán sostuvo con cada una de los rubros mencionados, de manera que resulte más completo entenderlo en su contexto literario, además de los filosóficos e históricos que fueron

⁷² Véase: Marsilio Ficino. *Sobre el amor: Comentarios al Banquete de Platón*.

analizados con anterioridad. Eso ha permitido visibilizar el problema del Hermetismo en su poesía y dio pie a explorar el elemento del Amor con relación al pensamiento hermético.

CAPÍTULO 3. LA POESÍA CONTEMPLATIVA DE ALDANA

Ya que se han planteado con anterioridad los estándares poéticos de su tiempo, cómo Aldana pudo aproximarse a esa tradición y posteriormente integrarla a su obra, pasaré ahora a comentar cómo gran parte de su poesía puede considerarse contemplativa y, sobre todo, cómo se genera un diálogo hermético entre su creación y la divinidad, generando un planteamiento teológico que dista – aunque no se separa – de los preceptos ortodoxos del cristianismo. Esto permitirá observar la naturaleza hermética de la poesía aldanésca, así como su desarrollo y algunas de las problemáticas que puede plantear.

La poesía contemplativa puede considerarse como aquella en que la voz poética -yo lírico- se manifiesta reflexivamente frente a los hechos que se desarrollan a lo largo del poema, deliberando sobre ellos e indagando acerca de su naturaleza, aunque sólo desde el pensamiento. Este tipo de poesía es introspectiva y tiende hacia la trascendentalidad, esto es, la voz poética realiza una búsqueda teleológica a través de la introspección, cuestionando los conceptos de Dios, el Bien o la Verdad. Los hechos del poema, entonces, resultan ajenos, hasta cierto punto, a la voz lírica, de manera que esta última recurre a ‘contemplar’ los primeros sin intervenir de ninguna forma.

Con lo anterior, poemas como la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida* o la *Commedia* de Dante no pueden ser considerados como tales, a pesar de que la voz lírica se dedique a narrar los hechos sin intervenir en ellos, como es el caso de las dos últimas obras citadas. No caben dentro de esta categoría pues las reflexiones vertidas en estos textos no tienen el carácter de búsqueda que he mencionado anteriormente. De esta manera, considero que podemos comenzar a hablar de poesía contemplativa a partir de Francesco Petrarca, nuevamente, en su *Canzonere*, debido a que muchos de sus poemas dirigidos a la Virgen – Laura

transfigurada, si se quiere – tienden a la reflexión trascendental y, a veces, sugiriendo rasgos místicos interesantes.

En la tradición hispánica, lo más cercano a este tipo de poesía son las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, aunque no considero que cumplan enteramente los lineamientos antes planteados debido a que, prontamente, el tono de la voz cambia, dirigiendo el poema con afán didáctico, moral y elegíaco; posteriormente, poetas como fray Luis de León, san Juan de la Cruz y el propio Aldana, escribirán poesía contemplativa regularmente, dada la naturaleza de sus temas. Hay una gran presencia de esta en este contexto, de manera que consolida una tradición importante para los Siglos de Oro.

Pablo García González usa el término de “poesía ascética o moral” para referirse a lo que yo en este trabajo he llamado contemplativa. No utilizo los mismos terminos que este autor debido a que considero que este tipo de poesía no necesariamente se posiciona moralmente sobre los temas que trata, además de que el ascetismo constituye – si bien constantemente, no de manera determinante – una característica más que puede o no estar presente en la poesía contemplativa. El ascetismo, con la larga tradición que tiene consigo, jugará un papel muy importante en este tipo de producciones, aunque puede entenderse todavía sin su práctica. Dice García González:

El ascetismo tiene una larga tradición en Europa que viene desde la Grecia antigua y la filosofía romana, y se vio fortalecido por la corriente cristiana que lo postulaba como el ideal de vida evangélico -los monjes del desierto fueron precisamente y por mucho tiempo ejemplos idealizados del verdadero desapego cristiano- Así que, llegado al siglo XVI, este modo de vida no era desconocido para los poetas.⁷³

⁷³ García González. *op. cit.* p. 95.

En efecto, podemos considerar que Francisco de Aldana se adecuaba o perseguía los ideales ascéticos dados algunos versos específicos de sus poemas, como en su *Soneto V* al decir:

sea, pues, así: que el cuerpo acá en el suelo
posea su mal, y al postrimero aliento
gócelo el alma y pase a nuevo mundo.

(*Soneto V*, vv. 12 - 14)

En los versos anteriores podemos apreciar un desapego de la materia y la vida mundana, aspirando siempre hacia la trascendencia y lo espiritual. Otro ejemplo son las siguientes líneas provenientes de su poema *Sobre el bien de la vida retirada*:

que aquí solo me estoy, do mi liceo
me forma un capacísimo aposento
que, aunque pequeño, en él vive el deseo
rico, sin más buscar que a su contento;
la mar profunda aquí enfrenada veo,
obediente al Señor del firmamento,
do un aire fresco y dulce a maravilla
las ondas va encrespando por la orilla.

(*Sobre el bien de la vida retirada*, vv. 81 - 88)

En estos versos se nota el afán de alejamiento y búsqueda interior, aunque a lo largo de todo el poema se desarrolla el desapego de las riquezas y el poder en contraste con la paz de la vida de lo que puede ser un asceta.

En estos y otros poemas se aprecian versos donde el afán de retirarse de la vida bélica, el ruido de la sociedad y sus intrigas y su búsqueda de soledad lo pueden convertir a nuestros ojos en alguien que practica el ascetismo. Sin embargo, el Divino Capitán no llegará a consumir este propósito dados sus cargos militares y políticos, su fascinación por la corte y la práctica del amor, cosa que deriva en que Aldana encarnaba un ideal renacentista: el

hombre de las armas y las letras - ideal que también tendrá un representante en Garcilaso de la Vega, quien resultará paradigmático para comprender este siglo -.⁷⁴

García González introducirá en la categoría de ‘poesía ascético-moral’ el uso de recursos como el tópico ‘desprecio de corte y alabanza de aldea/campo’, acentuando la vida retirada y la búsqueda de la introspección lejos de, en términos de fray Luis de León, “el mundanal ruido”. Sin embargo, esto no es un elemento esencial dentro de lo que se trata de escribir como poesía contemplativa en este trabajo, pues reduciría excesivamente el espectro de lo que he planteado, de manera que se tendría que dejar fuera, por ejemplo, a Francisco de Aldana, quien hace poesía contemplativa sin volcarse en todos los casos a este tópico, recurriendo, como en muchos poemas, a la amistad, el amor e incluso una cierta melancolía de la que parten sus reflexiones.

Aldana escribió una gran cantidad de poesías que pueden considerarse contemplativas siguiendo la definición anteriormente expuesta que, además, siguen modelos provenientes del hermetismo para construirse de manera formal y temática.

3.1 Construcción hermética de la poesía de Francisco de Aldana

En la poesía de Francisco de Aldana es relativamente sencillo encontrar a lo largo de su producción una constante: el hermetismo como elemento de construcción formal o temática de sus versos. Ya sea su poesía mitológica, amorosa o contemplativa, todas se encuentran permeadas en mayor o menor medida del modelo de correspondencias propuesto por el

⁷⁴ Para Baltasar Castiglione, en su libro *Il cortegiano*, el paradigma Renacentista incluye también el ambiente cortesano y sus modos de existencia. Esto fue ampliamente reconocido y replicado por la nobleza y, en caso de Aldana, su cumplimiento puede observarse claramente.

hermetismo renacentista, así como de postulados neoplatónicos como la idealización de las damas o la construcción del amor mismo.

Por ello, tomaré como referencia algunos poemas de distintas épocas de su trabajo en que su afán espiritual es más evidente, apoyándose en construcciones herméticas y neoplatónicas para postular sus ideas.

Desde el primer poema que Lara Garrido ofrece en su edición de las poesías completas de Aldana, *Glosa del soneto "Pasando el mar leandro"*, encontramos detalles que nos dan cuenta de su conocimiento del neoplatonismo y el hermetismo renacentista. El poema comienza planteando una construcción polarizada:

Entre el Asia y Europa es repartido
un estrecho de mar, do el fuerte Eolo,
con ímpetu terrible embravecido,
muestra revuelto el uno y otro polo.

(*Glosa del soneto "Pasando el mar leandro"*, vv. 1 – 4)

Como sistema, el hermetismo propone una realidad autocontenida, un mundo que encuentra su contraparte en sí mismo y se ve reflejado también en lo celestial. La construcción que utiliza aquí el Divino Capitán permite muy fácilmente crear la imagen de un sistema cerrado, además de dividir su mundo poético en dos grandes partes en las cuales está repartido el estrecho, Asia y Europa. La idea de que una se corresponde con la otra es lo que nos lleva a leer este poema como un mundo cerrado, al menos en el poema, que contiene todo lo que se narrará a continuación en la *Glosa*. En aras del orden, daré más ejemplos de cómo Aldana crea espacios poéticos cerrados y autocontenidos, para así dejar más en claro este aspecto.

Así pues, la *Fábula de Faetonte* integra en su construcción una correspondencia hermética que resulta muy útil para ejemplificar:

Razón es, Sol, pues tanto os conformáis,
que en todo lo demás os conforméis
y en recíproco amor viváis conformes,
pues busca cada cual su semejante.

(Fábula de Faetonte, vv. 27 – 30)

En este pequeño fragmento la voz poética interpela al astro argumentando con la teoría de amor neoplatónica que indica que cada cosa en el mundo busca una contraparte semejante a sí misma. Esto implica que los individuos o las creaturas tienen una correspondencia en algún lugar del mundo, de manera que es también tarea del Amor el unirles. Es decir, hay un orden implícito en la creación que permite que todo Uno encuentre Otro al que amar. Luego continúa:

Mira a mi sol, ¡oh Sol!, verás si sólo
acá como tú allá ser sólo puede;
mira ondear al viento el sutil oro
y jurar osaré con juramento
sobre mi sol (¡oh Sol, que también juras
por tu misma deidad!) que cierto piensas
aquellos ser tus rayos, y creído
ternás que ella es el Sol aunque el Sol ella
juraré sobre sí que eres tú cierto,
tanto que, en esta diferencia amiga,
seras tú sólo allá y ella acá sola
mirados por dos soles y dos solos
que un solo efecto alcanzan solamente.⁷⁵

(Fábula de Faetonte, vv. 31 – vv. 43)

Aquí, el sistema que crea el Aldana está basado en dos figuras solares y, además, solitarias, que se miran eternamente y se admiran mutuamente. La dama, con cabellos rubios, observa el sol irradiando, jurando sobre sí misma que el Sol es aquel astro, mientras que el

⁷⁵ Como se nota en el poema, la palabra Sol tendrá dos acepciones: las veces que aparece la palabra con mayúscula se refirá el poeta al astro Sol, mientras que las veces que le encontramos en minúscula estamos hablando de la amada.

Sol jura sobre sí mismo también que la luz proviene de aquella dama. Ambas figuras son espejo de la otra, correspondiéndose ahora en un terreno terrestre y uno astronómico.

Como último ejemplo citaré algunos versos de *Sobre la creación del mundo*, en donde es más explícita su intención filosófica.

Y no porque después quedó el gran vano
(si así puedo decir) fértil y lleno
de tantas cosas, que la excelsa mano
quiso afuera sacar del rico seno,
el infinito Dios sobremundano
quedó mayor, mejor ni menos bueno,
que el más ni el menos do la parte es todo
no se puede incluir por algun modo

(*Sobre la creación del mundo*, vv. 17 - 24)

En los anteriores versos podemos notar el planteamiento de emanaciones que consideraban algunas escuelas herméticas como las gnósticas respecto a la figura de Dios, que pudo ser interpretado como panteísmo por algunos teólogos. En él, se considera que la creación es toda un reflejo de la divinidad, de mayor a menor grado, de ángeles a minerales y vida vegetal, atravesando toda la creación. De esta forma, toda la creación puede ser considerada como divina, pues Dios se refleja en toda ella. La creación, en ese sentido, no es una entidad separada de Dios, sino uno con él. No todo es Dios, pero Dios es todo. Esto puede verse reflejado en los versos anteriormente citados, especialmente en los versos desde “el infinito Dios sobremundano” en adelante.

Dejaré de lado ahora la construcción de universos cerrados que propone Aldana a través del hermetismo para ejemplificar y ahondar un poco más en la presencia del ‘fuego de amor’, que funciona como elemento alquímico de transfiguración o bien, con bastante regularidad, como elemento de transustanciación. Con anterioridad ya he tratado este tema desde una aproximación teórica e histórica, por lo que ahora quiero ejemplificar con la poesía del Divino Capitán este aspecto y hacer evidente tanto en su poesía amorosa como en su

poesía contemplativa este elemento, pues marca una pauta de lectura filosófica más que literal.

El primer ejemplo que quiero señalar corresponde al *Soneto XI*, según la edición de Lara Garrido, que forma parte del ciclo de Damón y Filis, aunque en esta ocasión la única voz es la de Damón en plegaria, realizando un sacrificio ritual a las fuerzas del amor:

Alma Venus gentil, que al tierno arquero
hijo puedes llamar, y el niño amado
madre puede llamarte, encadenado
al cuello alabastrino el brazo fiero,

yo, tu siervo Damón, pobre cabrero,
más no pudiendo dar de mi ganado,
a tus aras y altar santo y sagrado
ofrezco el corazón deste cordero;

en memoria del cual, benina diosa,
por el Amor te pido, y juntamente
pedirte quiero, Amor, por Venus tuya,

que el pecho helado y frío de mi hermosa
pastora enciendas todo en llama ardiente,
tal que su curso enfrene y más no huya.

(*Soneto XI*)

Esta práctica mágica inscribe inmediatamente el poema en un ambiente alquímico y místico, dotándole de significado. El sacrificio, en este caso, la ofrenda del corazón de un cordero, cumple con el papel del artefacto que logrará, recordando a Garin, convencer a la Naturaleza y la realidad a cambiar. Damón desea ser amado por Filis, pero para ello debe existir una transfiguración mágica en la naturaleza de la dama, por lo que la magia está enfocada en transformar el hielo en fuego, la indiferencia en pasión. Pero este proceso no puede ser llamado transfiguración estrictamente, ya que para eso necesita existir un reemplazamiento total de lo que antes había, en este caso la indiferencia. Sin embargo, el poema siguiente nos da indicios para creer que de hecho lo que sucede es una

transubstanciación, es decir, una coexistencia entre ambas ideas en un solo momento. Filis se debate entre sus sentimientos provocados por la magia y la indiferencia anterior. El fuego, entonces, además de su obvio papel como símbolo de la pasión amorosa, ya inscrito en este contexto, representa también el cambio y la transfiguración, en este caso sentimental, de Filis. En el *Soneto [XVII]* podemos encontrar este proceso representado en la voz de Filis, quien inexplicablemente comienza a experimentar el ardor amoroso e interpela a sus propios sentimientos:

De sus hermosos ojos, dulcemente
un tierno llanto Filis despedía
que, por el rostro amado, parecía
claro y precioso aljófar transparente;

en brazos de Damón, con baja frente,
triste, rendida, muerta, helada y fría,
estas palabras breves le decía,
creciendo a su llorar nueva corriente:

“¡Oh pecho duro, oh alma dura y llena
de mil durezas!, ¿dónde vas huyendo?,
¿do vas con ala tan ligera y presta?”

Y él, soltando de llanto amarga vena,
della las dulces lágrimas bebiendo,
besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta.

(*Soneto XVII*)

Como se lee en el ejemplo, la voz de Filis irrumpe en el discurso de una voz indeterminada que describe la escena, lamentándose -gozosamente quizás- de su cambio de ánimo respecto al amor de Damón. La transfiguración producto del sacrificio ofrecido por Damón ha surtido efecto, de manera que la magia se ha logrado. La alquimia, es decir, el proceso de transformación de la materia, funcionó para el amante y su amada.⁷⁶

⁷⁶ Es interesante notar que los poemas que componen el ciclo de Damón y Filis se contraponen a otra serie de poemas correspondientes a Tirsis y Galatea que pueden considerarse como mitológicos, en los que el Hermetismo y la intención filosófica no están presentes de manera tan importante, quizás debido a que Damón

Por último, el poema que mejor puede confirmar lo antes descrito, tanto el amor como elemento alquímico -fuego-, y el aspecto místico de su poesía, no puede ser otro sino aquél en que lo dice explícitamente. El *Soneto XLIX De cuál de los dos más goce en el cielo: El entendimiento o la voluntad*:

Si el sumo amor, la voluntad divina,
entre el Padre eternal y el Hijo eterno,
antes del tiempo, allá en su abismo interno,
forma en única esencia unidad trina,

si amando está por orden más vecina
a Dios el serafín luciente y tierno,
y arde el impíreo al más nevado invierno,
do más alto lugar se le destina,

si al Sol nos muestra el Rey del Paraíso
en medio a los planetas colocado
y el fuego en la región tan junta al cielo,

siendo fuego el amor, mostrarnos quiso
que tiene cerca dél más alto grado
quien con alas de amor más alza el vuelo.

*(Soneto XLIX, De cuál de los dos más
goce en el cielo: El entendimiento o la
voluntad)*

En este poema Aldana explora la constitución del cosmos desde el heliocentrismo, del que por supuesto ya se tenía conocimiento, interpretando también este hecho por medio del hermetismo renacentista y su teoría de emanaciones, en este caso leídas desde el concepto del amor. Si el Dios cristiano es Amor, entonces aquello que esté más cercano a él puede únicamente ser amor, por lo tanto, fuego. Aldana entonces realiza una sutil referencia a Ícaro, figura recurrente también en su poesía, que por volar muy cerca del sol resulta incinerado. ¿No es, acaso, ese ardor lo que busca el autor con su poesía?

y Filis fueron las figuras que Aldana utilizó de manera más íntima. En este ciclo de Tirsis y Galatea, por llamarlo de alguna manera, notamos un desapego de la acción a pesar de su intensidad amorosa. Pareciera que la voz poética prefiere alejarse por completo, a diferencia de los poemas de Damón y Filis donde la voz incluso emitirá juicios al respecto.

Otro elemento que resulta importante para el planteamiento de este poema como un problema es la “puesta en abismo” de las figuras del Padre y el Hijo, que comparten características y son distintos al mismo tiempo -el Padre es “eternal” y el Hijo “eterno”-. Es decir, en el poema, además, se hace una exploración teológica de los misterios cristianos de manera un poco velada, aunque si se conocen los términos que utiliza el poeta resultan bastante evidentes.

Además, es importante mencionar que para Aldana también resulta indispensable el hecho de comprender que la Naturaleza es reflejo y prueba suficiente de la existencia de Dios, pues en ella se plantean indicios del orden cósmico y su consolidación como totalidad.

En la poesía de Aldana podemos encontrar el Hermetismo desde la configuración formal hasta sus propuestas temáticas e ideológicas. Si bien hace uso de tópicos frecuentes durante los Siglos de Oro, no son meras repeticiones vacías de significado, sino que están cargados con referencias místicas y mágicas que complican la exégesis de su obra, volviéndola más rica y profunda de lo que podría aparentar dada la poca atención que ha recibido por parte de la crítica. Aldana es, entonces, un poeta que filosofaba continuamente sobre Dios y sus manifestaciones, y que además anhelaba comprender las formas óptimas para acercarse a él de maneras marginales a las propuestas por la Iglesia.

3.2 El relativismo cristiano y la Divinidad en Aldana

La poesía contemplativa, como se ha planteado anteriormente, está encaminada a la reflexión mística y moral en la mayoría de sus manifestaciones, sin excluir por supuesto alguna que no esté tomando en cuenta en este momento. Siguiendo lo anterior, esta expresión poética propicia numerosos tipos de concebir una problemática en concreto, en este caso, las formas de Dios y los modos en que se puede aproximar un devoto a él o bien, a la idea de Dios.

El relativismo cristiano – entendido como una divergencia teológica, aunque sin salir del dogma religioso –, para la época en que Francisco de Aldana escribió, no es una idea extravagante o desconocida. Al contrario, desde principios del cristianismo se encuentra evidencia de las divergencias que se gestaron en la doctrina, resultando en diversas formas de predicarse, practicarse y entenderse.

Desde los romanos incluyendo a Cristo en su panteón, pasando por el arrianismo hasta, de manera más obvia, el comprender un mismo texto desde tres perspectivas distintas (las que se conocen como “religiones del libro”) nos brindan evidencia de la incesante y entramada maraña de interpretaciones que propicia la idea de Dios tan sólo en este reducido marco de posibilidades.

El cristianismo se cimenta en el judaísmo, aunque con divergencias importantes como la concepción de Mesías que ambas manejan, la una reconociendo a Jesucristo como mesías e hijo de Dios, la otra todavía esperando la llegada de dicho mesías, pues en Cristo no reconocen esta figura. Si bien el cristianismo podría considerarse una forma herética del judaísmo en principio, es una que innegablemente se expandió de manera óptima y que logró separarse por completo, consolidándose como una religión en sí misma. De esta manera, no resulta extraño encontrar dentro del propio cristianismo, formas distintas de comprender el mismo sujeto.

Al usar el concepto de ‘relativismo cristiano’ me refiero a que, dentro del mismo cristianismo, existen esas formas distintas de comprender la divinidad y practicar la fe, dando como resultado un extenso espectro de formas aceptadas por la propia institución eclesiástica o que, al menos, no entran en conflicto con lo que esta última plantea como canónico. Un ejemplo de lo anterior es la existencia de las ordenes mendicantes, que pueden entender y profesar el cristianismo de maneras diversas, desde la práctica de la pobreza hasta el erigir

portentosos edificios a su gloria. Tan grande era la problemática que en un mismo personaje como san Agustín podían reunirse y anunciarse dos de las grandes formas de la fe. Explica Guignebert que él “funda la mística de la Reforma tanto como la de la Edad Media e inspira el protestantismo, como inspiró la Iglesia medieval.”⁷⁷

Es importante recordar a san Agustín pues su influencia es clave para el desarrollo de la mística y el concepto de la contemplación y, por tanto, de la poesía contemplativa. Su vena platónica concederá a su filosofía una serie de facilidades teológicas que pueden compaginar en distintas formas en que se entiende la divinidad, por ello es que este autor es un punto de encuentro entre protestantes y ortodoxos. La Iglesia que surge en la época de san Agustín es “una institución divina, establecida para enseñar sin error y conservar intactas las verdades eternas, reveladas por Cristo y por el Espíritu.”⁷⁸ No hace falta señalar que, por supuesto, esta forma de ver la Iglesia y su constitución fueron degradándose poco a poco, ya sea por la lenta pero constante intromisión de elementos paganos a los ritos cristianos, los cada vez más fecundos conocimientos aportados por las diversas ciencias o por simple desconocimiento de los practicantes de la fe, de manera que para el siglo XVI, en la mente de algún intelectual, en este caso Aldana, los dogmas podían ser un poco flexibles, adaptándose a sus necesidades y sus propias consideraciones filosóficas.

Es en este tránsito que he señalado que “el neoplatonismo halla el favor de los eruditos y la Cábala judía, es decir, cuanto queda de gnosis en los libros herméticos y sincretistas de las sectas hebraicas, concuerda con él para constituir una teosofía, bastante diferente en el fondo, pero no en sus fines”,⁷⁹ propiciando la diversidad interpretativa, así como el acceso a

⁷⁷ Charles Guignebert. *El cristianismo medieval y moderno*. México. Fondo de Cultura Económica. 1957. pp. 15-16.

⁷⁸ *Íbid.* p. 19.

⁷⁹ *Íbid.* pp. 181-182.

literatura de este tipo para las personas que podían permitírselo, como los nobles o los ricos comerciantes.

En resumen, a lo largo de la historia del cristianismo se han propiciado muchos cambios en el dogma que continuamente han modificado la concepción de la Divinidad que se tiene incluso dentro de la misa institución eclesiástica. Por tanto, no resulta extraño que los fieles muchas veces opten por intentar consolidar, con sus propios medios, una idea de la divinidad que responda a sus necesidades más inmediatas y urgentes. En este movimiento, un amplio espectro de posibilidades que subyace a la idea de Dios se despliega, siendo impactado por aspectos políticos, éticos e incluso estéticos o clasistas, que determinarán la evolución concreta de la idea de Dios en cada uno de esos individuos.

La Iglesia, por supuesto, estaba consciente de esta situación, y ya para el siglo XV la implementación de la Inquisición tomará un papel fundamental en cuanto a la regulación de estas ‘desviaciones’ o ideas que podían ser tomadas incluso como ‘judaizantes’ o, más adelante, como luteranas. Sin embargo, esto no impide la transformación paulatina de este sistema de creencias, por lo que autores y filósofos del siglo XVI como Francisco de Aldana podrán reflexionar sobre la naturaleza de la divinidad, su constitución ontológica e incluso las formas de alcanzar contacto con ella.

Para Aldana, que ha recibido la influencia de todo el hermetismo, así como de los grandes filósofos neoplatónicos, el Dios cristiano adquiere características que se pueden considerar dentro del relativismo cristiano, entendiendo esto como la flexibilidad que tiene la doctrina para abarcar ciertos aspectos cambiantes de la idea de Dios e integrarlos en sí, sin que estos sean exactamente aquellos que postula la institución. En una época donde la regulación de estos temas y la publicación de ciertos textos que pudieran problematizar algunas ideas establecidas por la Iglesia, el Divino Capitán planteó al Dios Hermético en su

poesía, siendo al mismo tiempo Dios cristiano y un esquivo concepto de Causa. Como ejemplo de esto, los versos de su *Epístola a Arias Montano*:

tomando tan atrás del no haber sido,
y diga a Dios: “¡Oh causa del ser mío,
cuál me sacaste deses muerte oscura,
rica del don de vida y de albedrío!”

(*Epístola a Arias Montano*, vv. 130 – 144)

En ejemplos anteriores se demostró la cualidad de unidad hermética que se le asigna a Dios en la poesía aldanesca, además del sustrato alquímico-mágico, siendo estos elementos claves para determinar que Aldana sí concibe la divinidad desde el relativismo, creando una imagen sumamente personal e íntima de esta idea en su poesía. Esto indica que, desde una lectura hermética, la poesía aldanesca está estructurada desde parámetros ideológicos afines a esta doctrina, y que la construcción cerrada de sus universos poéticos obedece de igual manera al propósito estético/ideológico antes planteado.

3.3 Aldana: Exploración y reflexión de lo divino por medio de lo poético

La Divinidad como concepto es propenso, como se ha explicado ya, a diversas formas de acercamiento en las cuales puede acercarse o alejarse de lo que una determinada religión propone. En el caso de Francisco de Aldana, este concepto parece evolucionar de manera constante, en un vaivén entre la divinidad cristiana más ortodoxa hasta el Dios Hermético.

Aldana utilizó gran parte de su poesía para reflexionar sobre este concepto y tratar de comprenderlo desde varios puntos, por ejemplo, en poemas como *Al sepulcro de Cristo*, se aprecia un acercamiento a la figura cristiana y su iconografía mucho más apegado al dogma

que en poemas como *Sobre la creación del mundo*, en donde se aprecia una figura más acercada al YHVH del antiguo testamento y al hermetismo renacentista. Esto es un indicio de la actividad intelectual del Divino Capitán, quien a lo largo de toda su obra cuestionó la idea de lo Divino y las formas que tiene el ser humano de acercarse a él. Este ejercicio no es único del Divino Capitán, pues sabemos que

Tanto la poesía como la música siempre han sido métodos predilectos para entenderse con la naturaleza, o con la divinidad, o para descifrar los enigmas del cosmos y así experimentar ese escape momentáneo del cuerpo físico y sensible que limita, a nuestro parecer, las acciones y procesos mentales y emocionales.⁸⁰

Dadas sus prolíficas reflexiones al respecto, en sus poemas es posible identificar dos vías principales que propone Aldana para lograr la comunión, o la unión, con la Divinidad. Una de ellas es a través del Amor. Pero este concepto puede ser un tanto problemático puesto que no se comprende como la afección sentimental de una persona hacia otra, sino como algo mucho más primitivo, pero también más profundo.

Es necesario recordar que la idea de Dios está configurada en muchos casos por el concepto del Amor, es decir, Dios es Amor, lo que se puede interpretar como que ambas ideas pueden confluir o ser una misma. Si bien el amor romántico, por llamarlo de alguna forma, puede ser considerado una manifestación del amor, no es correcto ser privativo al respecto. Para Aldana, este concepto responde a la necesidad filosófica de encontrar o explicar cierto orden en la Naturaleza. Las cosas se encuentran en armonía porque existe el amor, una fuerza primitiva y divina que atrae a los propios individuos los unos a los otros.

⁸⁰ Byrne. *op. cit.* p. 29.

Esta fuerza puede manifestarse en amor filial, carnal y, por supuesto, divino. El amor filial puede devenir en amor carnal igualmente, pero el único incorruptible es, necesariamente, el divino, puesto que está dirigido hacia lo Uno que es Todo. A Dios.

Cierto ambiguo sabio medieval, conocido como el Arcipreste de Hita, escribió un libro necesario para comprender esta problemática, el *Libro del Buen Amor*, en donde se distingue entre el ‘loco amor’, aquél cargado de sensualidad y plenamente carnal, y el ‘buen amor’, dirigido hacia la salvación y el encuentro con la Divinidad. El primero se entiende negativamente en el libro – o eso parece en muchas ocasiones -, de forma que es objeto de los siguientes versos:

Con engaños e lijonjas e sotiles mentiras,
enpoçonas las lenguas, enervolas tus viras;
al que mejor te sirve, a él fieres quando tiras;
partes lo del amiga al omne que aíras.

(*Libro de Buen Amor*, estrofa 183)⁸¹

Así, el “loco amor” es una afección dañina, que enloquece a los hombres a base de mentiras y otras artimañas, que otorga delicias pasajeras y meramente corporales. En contraposición a este concepto, a lo largo del libro desarrolla el autor el “buen amor”, que es aquél dirigido al Dios cristiano y su creación.

Es importante esta distinción pues Aldana recurre a una carga sensual muy grande en su poesía, a pesar de su supuesto carácter ascético. Es interesante pues, como se ha analizado ya anteriormente, el amor carnal o ‘loco amor’ nunca puede consolidarse por completo dadas las barreras materiales del ser humano, es decir, su propia corporalidad. Aldana parece darse cuenta de esto, por lo que en su *Soneto XVIII*, luego de una descripción sensual y erótica de

⁸¹ Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid. Castalia. 2001.

una escena entre dos amantes, lamenta el hecho de que sus almas no puedan unirse por completo dada la limitante corporal:

“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.”

(*Soneto XVIII*, vv. 9 - 14)

Tan extrema parece esta sentencia que Carlos Ardavín llega a afirmar, llevando mucha razón, que “Aldana, aún en sus sonetos amatorios, es un poeta del desasosiego, alejado de esa felicidad o plenitud vital que se le ha querido atribuir, más cercano a la insatisfacción barroca que al equilibrio renacentista.”⁸²

En ese sentido, el ‘loco amor’ está presente en la poesía de Aldana como un medio de reflexión más que como una manifestación del amor divino. Para el poeta debió resultar necesario distinguir entre ambas formas, puesto que su objetivo siempre fue la comunión con la Divinidad. Por esto es que, entonces, una y otra forma de amor se complementan, ambas como estadios de un camino que dirige hacia la salvación. Como mencionaba Margarita León Vega:

Muchas veces los místicos, de forma *explícita*, en sus textos traducen los intentos por describir o formular su experiencia; otras, debajo de tal confesión, utilizan imágenes relativas a propiedades que se oponen en el nivel de la experiencia ordinaria: “interior-superior”, “afuera-adentro”, “soledad callada”, “rayo de tiniebla”, “tiernamente hierre”, etc.⁸³

⁸² Ardavín. *op. cit.* pp. 37-38.

⁸³ Margarita León Vega. “Mística y lenguaje poético” en Margarita León Vega (ed.) *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía)*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2018. p. 26.

Entendido esto, es más sencillo comprender por qué el amor – y muchas otras de sus imágenes– necesariamente tiene que ser contrapuesto en estos dos niveles, para poder generar ese discurso místico y tratar de dar cuenta de la experiencia que surge de él.

Dado lo anterior, no resulta extraño entonces que para el Divino Capitán la amistad sea un tema tan recurrente e importante, ya que el amor que se genera entre dos amigos está más cercano al amor divino puesto que no existe una limitante sexual o carnal en la mayoría de sus manifestaciones. Idealmente, la amistad se concibe como un amor meramente ideal y cognitivo, una filiación intelectual que sólo tiene como propósito su propia existencia.

Esto resulta sumamente importante porque entonces el concepto que sostiene Aldana compagina con lo que san Juan de la Cruz mantiene también. El cuerpo y el alma son dos partes distintas que pueden unirse en un solo camino hacia la salvación. El amor, entonces, como elemento alquímico, el fuego, fundirá ambas partes para “destilarlas” hacia un propósito común. Dice Susan Byrne respecto a san Juan: “Para el santo, la unión de cuerpo y alma es el ‘dulce encuentro’ y la llama es la fuerza capaz de romper esa ‘tela’ y liberar a ella.”⁸⁴ Así pues, la *vía amorosa* para alcanzar a Dios es una de las formas que Aldana incluye en su poesía, considerándola como un tránsito necesario por los sentidos, el alma y lo material para poder entablar una unión con la divinidad.

Este camino, según indica Byrne, es propio del misticismo cristiano:

En general, el misticismo cristiano: ‘difiere radicalmente de la ascesis estoica, que es fuga orgullosa y paciencia fría; de la ascesis neoplatónica, que es pérdida de sí en el uno trascendente; de la ascesis hindú, que es del mundo de las apariencias en una tensión hacia la nada de todo; de la ascesis budhista, que es búsqueda de nirvana. El

⁸⁴ Byrne. *op. cit.* p. 66.

asceta cristiano es, en primer lugar, un amante de Dios. Su ascesis no es tanto una conquista de sí por sí mismo, como una sumisión al amor'.⁸⁵

La segunda vía que Aldana explora en su poesía es la *vía contemplativa*, que remite al ascetismo y la reflexión meramente conceptual si se quiere, de la Divinidad, del mundo y de la realidad en general. Esta vía de acercamiento a la Divinidad está planteada desde lo intelectual, de manera que podría considerarse que el cuerpo, así como todo lo derivado de él, está excluido de la operación.

Este momento de su camino místico parece estar marcado por la experiencia antes obtenida por la *vía amorosa*, es decir, por la experimentación, y, como menciona Valentina Rojas:

En la obra de Aldana también (como en Petrarca) puede identificarse una ruptura entre sus sentimientos amorosos por las hermosas Filis y Galateas de su juventud, y la redirección de su amor a su causa verdadera a través de la vía contemplativa. De este modo, aunque las motivaciones de esta ruptura y la realización de la nueva etapa a la que da origen son distintas en Petrarca y Aldana, ambas comparten el elemento esencial de la búsqueda de Dios.⁸⁶

En efecto, no es sino la experiencia aquello que puede brindar conocimiento sobre la realidad del mundo y la creación divina. Si además obedecemos al estrato hermético que Aldana tenía, la Naturaleza era en sí misma una manifestación divina, o bien, divina en sí misma, por lo que el hecho de conocerla, experimentarla y reflexionar sobre ella conduce

⁸⁵ *Íbid.* p. 35.

⁸⁶ Rojas Loa Salazar. *Presencia y análisis de los elementos filosóficos renacentistas en la poesía de Francisco de Aldana*. p. 44.

necesariamente a un ejercicio teológico. Como menciona Byrne: “La voz poética de Aldana describe lo que ve y percibe del ser divino a base de sus observaciones de, y experiencias con el cosmos, la creación primordial.”⁸⁷

Esta propuesta de Aldana se ve reflejada en muchos poemas, aunque sin duda el más importante es la *Epístola a Arias Montano*, en donde reluce el ideal ascético del Divino Capitán de manera más clara, por lo que es necesario prestar especial atención a esta composición. El poema comienza mencionando su experiencia en el mundo, no en el ámbito amoroso, sino en lo bélico:

Oficio militar profeso y hago,
baja condenación de mi ventura
que al alma dos infiernos da por pago.
(*Epístola a Arias Montano*, vv.13 - 15)

El poeta continúa describiendo su etapa de militar, lamentando su suerte, puesto que a pesar de que servir al Rey ha sido una causa noble y satisfactoria, no está de acuerdo con los ideales ascéticos que Aldana desea practicar. Así, comienza a insinuarse la intención del Divino Capitán de emprender una vida retirada:

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.
(*Epístola a Arias Montano*, vv. 46 – 51)

La “común carrera” a que se refiere el poeta es, por supuesto, la vida mundana, llena de vicios, riquezas y tentaciones. La búsqueda de Aldana es metafísica, por lo que el

⁸⁷ Byrne. *op. cit.* p. 106.

desprendimiento de las cosas terrenales es fundamental para llevarla a cabo. Los versos “entrarme en el secreto de mi pecho[...]” en adelante, nos hablan de la introspección que el Divino Capitán concibe como fundamental para comprender la Divinidad.

Es importante recordar que para el pensador hermético el microcosmos que representa el hombre está en consonancia con el macrocosmos creado por Dios, “For the All was One, united by an infinitely complex system of relationships”,⁸⁸ por lo que Aldana en realidad está siguiendo el mismo razonamiento para llegar al conocimiento. Si se conoce a sí mismo, está conociendo al menos una parte o una forma de la Divinidad.

Este ‘interior hombre’ es un desdoblamiento de Aldana, no necesariamente su alma o espíritu, aunque puede leerse así. Esta figura es algo que conecta su ‘yo’ exterior con el ‘yo místico’, es decir, un puente entre ambos mundos, que también perpetúa la idea de la dualidad y las correspondencias herméticas. En efecto, “Nada encierra de groseramente personal su concepto del hombre interior: es el ser que nos habita, como distinto de nuestra figura exterior, a cuya dualidad representativa parece responder la otra dualidad que Aldana halla entre realidad visible e invisible”,⁸⁹ Aldana, al desdoblarse, en realidad implica un ‘interior hombre’ presente en todos los seres humanos, alguien a quién interpelar y que puede dar cuenta de la realidad espiritual y trascendental para cada individuo.

Este gesto intimista es algo que acerca al Divino Capitán a la vía contemplativa, y que a su vez sugiere la marginalidad de su proceder, puesto que algún cristiano cualquiera hubiese acudido a una iglesia para despejar sus dudas, o bien para charlar y conocer el estado

⁸⁸ Frances Yates. *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. London. Routledge. 2002. p. 48.

⁸⁹ Luis Cernuda. “El misticismo de Aldana” en Francisco López Estrada (coord) *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980. p. 468.

espiritual en que se encuentra. Como el enfermo que acude al médico, el cristiano acude a la confesión. Sin embargo, Aldana considera más conveniente acudir a ese ‘Yo’ interno que habita en todas las personas.

Esta propuesta es de suyo una exploración de los límites que puede o no tener un dogma, puesto que prescinde de la institución eclesiástica, cimentando la fe y su práctica en la subjetividad de, en este caso, un poeta. En ese sentido, su poesía es su templo y el verbo su culto; “Aldana acepta el papel del vate, el de hacerse divino por su creación literaria. Celebra su capacidad creativa, pero se retira antes de pasar a la profundidad desde la cual no puede volver.”⁹⁰

Susan Byrne da en el clavo con lo anterior, pues Aldana funge como mediador entre su experiencia mística y el exterior, pero no anhela fundirse completamente con el Uno todavía. Sabe que la experiencia le otorga conocimiento de lo Divino y por ello es que prefiere retirarse antes que dejarse llevar como, por ejemplo, lo haría san Juan de la Cruz. Aldana es el sumo sacerdote del culto que él mismo ha fundado, y como tal su tarea también es ser un exégeta de su propio Dios íntimo, influido por el Hermetismo, el neoplatonismo y el cristianismo más español.

Ejerciendo este papel, en la *Epístola* continúa desglosando el aparato celestial que ha formulado con base en todo lo que ha aprendido. En estos versos, el alma resuena como un eco de la voz divina, porque es, de hecho, una reverberación de la esencia divina, lo cual explora el sistema de emanaciones hermético, compaginándole con el cristianismo:

Y ¿qué debiera ser, bien contemplando,
el alma sino un eco resonante

⁹⁰ Byrne. *op. cit.* p. 121.

a la eterna beldad que está llamando
y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante;
rica de sus intrínsecos favores,
con un piadoso escarnio el bajo oficio
burlar de los mundanos amadores?

(Epístola a Arias Montano, vv. 58 – 66)

Además, el cuerpo se concibe como “cavernoso y vacilante”, entendiendo estos términos primero desde la filosofía platónica, en donde el ser humano se encuentra en una caverna en la que sólo percibe sombras de las cosas, además de la connotación del vacío o lo incompleto. Lo ‘vacilante’ tiene que ver con la imposibilidad de certeza que tiene el hombre en la tierra, dado que se encuentra en un valle de lágrimas que le hace tambalearse en cualquier situación. La fragilidad del cuerpo es entonces un elemento fundamental para considerar el abandono de este. A continuación, el Divino Capitán procede a construir una situación de amantes que se unen – Narciso y Eco –, contraponiéndola a los ‘mundanos amadores’ que no pueden consumir nunca el ideal de Amor, pues lo corporal está incompleto y es insuficiente para la iluminación divina.

El poema continúa describiendo las inclinaciones espirituales de Aldana, su búsqueda constante de la Inteligencia primordial y sus ansias por unirse a ella. Sin embargo, será necesario acortar ese análisis pues es algo que tomaría otro trabajo intenso y extenso. Por ahora, basta con citar unos versos más adelante que nos dan cuenta de la vía contemplativa. Aldana interpela a Montano de la siguiente manera:

Paréceme, Montano, que debería
buscar lugar que al dulce pensamiento,
encaminando a Dios, abra la vía,
ado todo exterior derramamiento
cese; y en su secreto el alma entrada
comience a examinar, con modo atento,
antes que del Señor fuese criada

cómo no fue, ni pudo haber salido
de aquella privación que llaman nada;
ver aquél alto piélago de olvido,
aquél sin hacer pie luengo vacío,
tomando tan atrás del no haber sido,
y diga a Dios: “¡Oh causa del ser mío,
cuál me sacaste desa muerte oscura,
rica del don de vida y de albedrío!”

(*Epístola a Arias Montano*, vv. 130 – 144)

En estos versos, la vía contemplativa es aquella que anhela Aldana y propone como vía óptima para la comunión con la Divinidad y el regreso a la “causa del ser mío”. Este modelo aristotélico de las causas es también una discrepancia con otras doctrinas, pero da cuenta de la gran amalgama de conocimientos que el Divino Capitán poseía y manejaba con soltura.

La reflexión que hace el poeta luego de buscar el retiro sobre la creación *ex nihilo* es uno de los misterios de la religión y también uno de los puntos más debatidos a lo largo de la historia del cristianismo. Si Dios es Causa primera de todas las cosas, siguiendo la lógica aristotélica, esa causa es necesariamente increada e infinita, puesto que nada pudo haber causado la primera causa, el motor inmóvil. Este argumento es conocido como cosmológico de la existencia de Dios, el cual plantea que todas las cosas que empiezan a existir tienen una causa, por lo que, si el universo empezó a existir, necesariamente el Universo tiene una causa que puede ser concebida como el Dios cristiano.

Sin embargo, de acuerdo con textos bíblicos, Dios surge de la Nada, o bien, separa la Nada, o bien, organiza el Caos. Entonces, ¿Dios comenzó a existir? ¿no sería eso una prueba de que entonces ese Dios no es Dios? ¿Cuál es, entonces, la versión que debemos considerar para Aldana? Todo parece indicar que el Divino Capitán fundamentaba este razonamiento en

la postura en que esa Inteligencia, el Verbo, es la primera Causa incausada que dio paso a la organización del Caos, separándole del Cosmos, su creación.

La voz del alma que plantea Aldana entiende, luego, que su existencia está ligada necesariamente a la existencia de la Divinidad, puesto que no puede concebirse la existencia de algo con tantas potencialidades y tan organizada como el ser humano por mero azar. A esto se le puede conocer como argumento del ajuste fino, que está en consonancia con el argumento anterior. Aldana, entonces, entreteje todo un aparato filosófico en minucias poéticas que dan fe, no sólo de la existencia de una Divinidad, sino de formas de acercarse a ella.

La emblemática, recordando pasajes anteriores en este trabajo, es un género literario y pictórico que está ligado profundamente al concepto de ecrásis. Su desarrollo durante el Renacimiento estuvo vinculado principalmente a corrientes de pensamiento mágicas y, como algunos de sus propios practicantes las denominaron, ocultas. El saber oculto, desde su tradición medieval, tiende hacia lo metafísico, astrológico y místico, pues se mantiene vedado al común del vulgo.

Una de las vertientes de este saber oculto fue el neoplatonismo que se fundió, en el crisol de la emblemática, con la alquimia, la cábala, el pensamiento de Hermes Trismegisto y mitologías como la egipcia o cristiana, dando como resultado un sistema de pensamiento complejo con sus propias mecánicas que fue propagado por algunos filósofos como Giordano Bruno, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Plotino, así como poetas como Francesco Petrarca, Fernando de Herrera y Francisco de Aldana.

Tan importantes fueron las reflexiones de filósofos como estos que llevaron a conclusiones como que “el pensamiento cabalístico y la imagería pagana debían pues, de acuerdo con las conclusiones de Pico, convertirse en nuevas herramientas de la teología cristiana y debían ser utilizadas por los nuevos teólogos en su propio provecho”⁹¹, contribuyendo a la hibridación de estas ideologías.

Al estar estrechamente relacionados, la emblemática y el neoplatonismo evolucionaron conjuntamente, aunque la comunidad intelectual letrada fue el único sector de la sociedad que pudo acceder a ella.

No es casual que la poesía sea el medio que usa Aldana para expresar los misterios de su ideología, ya que puede ser considerada como un signo bímembre, en que significado y significante componen una amalgama indisoluble y llevan a la comprensión total del sentido. Del mismo modo se concibe el emblema, aunque en una relación multimedial que deriva en la exégesis de una sentencia que contiene la sabiduría oculta de los antiguos.

Aldana propone a lo largo de su poesía dos formas principales de acercamiento a la Divinidad, que puede entenderse como el Dios cristiano, el Dios hermético o el Dios íntimo de Aldana según la enunciación que haga el poeta. Los vaivenes filosóficos de que se sirve el Divino Capitán están entretegidos de manera que sostienen sobre sí mismo a todo el aparato poético, generando sentidos trascendentales y místicos que pueden resultar sumamente complejos.

La exploración de la Divinidad es, para Aldana, un ejercicio de acercamiento y de introspección, que se hace uno con la experiencia vital, sólo que dirigidos todos los esfuerzos hacia la comunión con Dios. La vida es un tránsito que necesita sus guerras y sus pequeños

⁹¹ Edgar Wind. *Los misterios paganos del Renacimiento*. España. Barral. 1972. p. 31.

infiernos para poder conocer la Divinidad desde todas sus perspectivas. Dios es Amor, sí, pero si consideramos al Dios hermético que propone Aldana, también está en la guerra y en la sangre derramada, misma que dará cuenta de una parte de la creación vedada por el espíritu cristiano y su moral.

Luis Cernuda asegura que “la belleza de sus versos, en conclusión, no es conceptual ni formal, sino que pensamiento y expresión forman en ellos un todo inseparable”⁹². En efecto, como en un emblema, los poemas de Aldana son bimbres, forma y contenido son una amalgama que genera sentidos de manera más compleja que lo harían solos, y, nuevamente, su poesía es en sí misma un sistema cerrado, de correspondencias herméticas que hacen eco de la Divinidad que Aldana concibió. Esto no podría estar más acorde con el pensamiento que el autor expresa a lo largo de su obra y es, de hecho, importante que esto mismo haya sido percibido por otros estudiosos de su obra, ya que demuestra la forma en que algo como la emblemática, profundamente ligada al Hermetismo, influyó en su obra.

Aldana es un poeta excepcional en su tiempo, pues no fue únivoco, ni lo uno ni lo otro. No era un místico que vivió en una peña pobre, alejado del ruido y la sociedad –aunque seguramente él lo hubiese disfrutado –; al contrario, fue un hombre de renombre, que tuvo encargos diplomáticos importantes, llegando incluso, según se cree, a haber viajado a Inglaterra, donde dedica unas líneas jocosas al mal latín de aquellos *british men* del siglo XVI⁹³; sin embargo, tampoco fue hombre dedicado al mundo y sus vicios, sino que lograba

⁹² Luis Cernuda. “El misticismo de Aldana” en Francisco López Estrada (coord) *op. cit.* p. 470.

⁹³ Véase: Miguel Ángel de Bunes Ibarra, Abraham Madroñal. “Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía”. Madrid. *Revista de Filología Española* XC:1 (2010)

vivir en un equilibrio que no puede calificarse de otra forma que sumamente renacentista, aunque por supuesto, su mayor mérito en este aspecto es la calidad de su producción poética.

Quizá es esta hibridación, por llamarlo de alguna manera, lo que proporcionó al poeta, además de muchas horas de estudio y meditación, la capacidad de conceptualizar una Divinidad sumamente personal, que comprende todos los aspectos de la existencia y lo llena de seguridad, sin alejarse por ello de la doctrina cristiana, emparejando lo uno y lo otro nuevamente. En cierto sentido, su Dios hermético contenía al Dios cristiano y viceversa, sólo que Aldana, místico, logró, en una alquimia conceptual, combinar ambas ideas.

Si le tratamos de filósofo, posiblemente no haríamos justicia a otros místicos, y si lo tratamos de místico estaríamos limitando su ejercicio reflexivo. Como no hay mejor término para llamarle, lo que considero más apropiado es tratarle de poeta: oráculo de la Divinidad y *vox divina*. Un intermediario entre dos mundos, la literatura y la filosofía, que no entran en conflicto, sino que se apoyan para expresar, como lo hiciese Friedrich Nietzsche también con su *Also Sprach Zarathustra*, conceptos, ideas y sistemas complejos.

En ese sentido, y adelantándonos bastante a su tiempo, podríamos emparejar incluso a la Divinidad aldanesca con el Dios de Baruch Spinoza, única esencia participante de todas las potencialidades y virtudes (o atributos, en términos spinozianos), en que se reúne todo el aparato cósmico: la brutalidad de un asesinato y la caricia de un amante son un gesto único en el imperceptible, aunque decisivo, movimiento de esa Divinidad. Por otro lado, las implicaciones del hermetismo renacentista se notan igualmente en que, para Spinoza, también, todo es participante de una única substancia, que en este caso podemos denominar Dios. Sin embargo, ese podría ser tema de otro trabajo, aunque por lo pronto resulta útil

señalar cómo estos modelos ideológicos trascendieron y se modificaron con el tiempo para hacer evidente su importancia.

En conclusión, la tarea poética de Francisco de Aldana puede concebirse desde dos frentes que conducen a un mismo fin ideológico trascendental. Esta división es una herramienta que puede ayudar a comprender la poesía del Divino Capitán de manera que se hagan evidentes las pistas de conocimiento oculto que sembró en ella haciendo evidentes también dos formas de pensamiento que tuvieron gran importancia durante su tiempo.

La primera vía, que llamé la *vía amorosa*, está ligada a muchos postulados del Neoplatonismo renacentista, que exploran la carnalidad, lo material y las interacciones que tiene el 'Yo' con otros individuos a través del concepto del Amor. Este concepto está dividido en dos según esta visión, el 'buen' y 'loco' amor. Cada uno de ellos puede dirigir hacia el conocimiento de lo divino pero por procesos distintos que se complementan. Amando la materia, sus posibilidades y su frenesí puede la voz poética acercarse a la Divinidad, pero también amando la Creación desde la oración, el recogimiento, la medida y el cuidado del cuerpo. En el caso de Aldana ambos conceptos se debaten entre cuál puede primar sobre el otro, sin llegar a una postura inamovible. Aldana disfruta y exalta el cuerpo al mismo tiempo que llama a la medida y el alejamiento. Esta vía sintetiza en gran medida los postulados de amor cortés que proceden del medioevo y que evolucionaron durante el Renacimiento.

La segunda vía, que llamé *vía contemplativa* tiene que ver con la parte intelectual y reflexiva del problema de la Divinidad. En ella se recuperan tradiciones ascéticas que pueden tener raíces pre-cristianas, dirigidas todas a la renuncia del mundo y la corporalidad del ser humano. En esta vía, el mundo tiene apariencia de prisión, limitando el conocimiento y las

potencialidades del 'Yo'. En ese sentido, el mundo es algo que debe ser despreciado, pues a través de él no hay conocimiento posible. Sin embargo, gracias a la educación hermética de Aldana, esto no puede ser posible dado que el mundo es una emanación divina. Esta contradicción fue solucionada por antiguos gnósticos que postulaban que el mundo era una prueba para el 'Yo', una prisión creada por un falso Dios con ayuda de ángeles malvados. La liberación se obtenía a través del conocimiento de lo Divino, de la renuncia al mundo y sus placeres. Y aunque pareciera que Aldana puede llegar a esos extremos en algunas ocasiones, es cierto que nunca lo hace, pues en su pensamiento se debaten dos formas distintas de llevar a cabo la comunión con la Divinidad.

En ese sentido, Aldana modificó la tradición del ascetismo y la renuncia para integrarla a su propia *vía contemplativa*, haciéndola confluir con su *vía amorosa*. De esta forma, sus dos vías se ven unidas en una sola que abarca la totalidad de la existencia, que necesitan una de la otra para poder comprender la Naturaleza y el 'Yo'.

Así, Aldana, mago de la poesía y escritor místico, puede develar un poco mejor los secretos que oculta su poesía: mirándolo desde diversas luces que generen matices no vistos anteriormente y que dan tiempo de las contradicciones propias de su siglo en el ámbito intelectual y filosófico, aunque logrando, de manera íntima, forjar una forma nueva de comprender la existencia.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión retomaré las cuestiones principales que originaron este trabajo: la función que tiene el pensamiento hermético en la construcción de la poesía aldanesca, los alcances que tiene este tipo de poesía y el problema de categorización de su obra, esto para al final hablar sobre los alcances que tiene este trabajo, así como sus limitantes.

1. El Humanismo, la magia y el Hermetismo son tres caras del mismo Dios

El Divino Capitán reúne, en el atesoramiento alquímico que resulta su poesía, las corrientes de pensamiento más populares del siglo XVI: tanto las aspiraciones humanistas, espíritu de la época, como los conocimientos vedados al común de la sociedad, selectos para algunos cuantos iniciados en el misterio que suponían. Sin duda, su posición sociopolítica facilitó a Aldana el acceso a toda la información que estaba disponible en un siglo tan efervescente en la cultura, la tecnología y en general, la vida, como fue el suyo. Por otro lado, su interés por el misticismo y la filosofía fueron suficientes para llevarlo a profesar una vida retirada y buscar la unión con aquella idea de la Divinidad que, aunque muy íntima y subjetiva, compartía con algunos contemporáneos que profesaban el Hermetismo.

Tanto el Humanismo como el Hermetismo son formas de pensamiento que confluyen en la confianza en la capacidad de ser humano para modificar su existencia, mágicamente o no, por medio de una misma categoría: la voluntad. El cristianismo, leído por los humanistas del Renacimiento, adquirió también algunas de esas características, fundiéndose, en muchas ocasiones, como en Erasmo de Rotterdam, indisolublemente. Sin embargo, no se debe olvidar que

Aunque el Humanismo haya sido, ante todo, una escuela para la nueva educación del hombre, que nació como respuesta a las necesidades de una sociedad y de unas clases que habían

alcanzado la madurez y el poder, fue además el manantial de cultura del que surgirían los artistas y escritores que conquistarían Europa, y las nuevas ciencias que más tarde bautizarían Galileo y Vico.⁹⁴

Es quizá por esto que tuvo tanta oportunidad de mezclarse con corrientes filosóficas tan diversas. Y realmente, luego de que mantuvieron tanto contacto, resulta difícil distinguir en qué punto cuál nutrió a cuál. Este proceso es más bien simbiótico, pues, como dice Frances Yates respecto a la doctrina hermética: “When Hermes Trismegistus entered the Church, the history of magic became involved with the history of religion in the Renaissance”,⁹⁵ y en realidad, lo mismo sucede con el Humanismo frente al cristianismo.

Aldana, como un místico, mago y poeta, cumplió su deber vital: comunicar. Si bien los medios pueden resultar varios en estas tres disciplinas, en el Divino Capitán confluyen todas en el punto de inflexión que es la palabra. La necesidad de un místico por expresar el éxtasis puede ser equiparable únicamente a la de un poeta. El mago, por otra parte, usa la palabra como herramienta para transformar el mundo.

Si aquello que podemos conocer es únicamente aquello a lo que hemos atribuído un nombre o una expresión en nuestro lenguaje, ¿no es, por tanto, Dios algo cognoscible? Y si es así, ¿quién mejor para elucubrar sobre sus características que un poeta místico que, además, conoce de magia? Por supuesto, repito con Lara Garrido: “El *logos* de Aldana hacía nacer otro mundo, evidenciaba otra armonía mediante el ‘tan suave alto conceto’ ante el que también ‘parecía que los montes y las fieras / los bosques y las selvas y las plantas / atentos escuchasen mansamente.”⁹⁶ En efecto, la poesía de Aldana logra crear nuevos mundos,

⁹⁴ Eugenio Garin. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. trad. Ricardo Pochtar. Madrid. Taurus. 1981. p. 11.

⁹⁵ Frances Yates. *op. cit.* p. 89.

⁹⁶ Aldana. *op. cit.* p.20

herméticos, en donde las cosas se corresponden mutuamente y existe un orden concreto. Una alternativa que el poeta posiblemente buscaba dado su temperamento y luego de haber experimentado ya el fragor de la batalla armada.

El retiro, la meditación y la reflexión que buscaba Aldana era compartida también por otros humanistas, pero es precisamente su deseo de fundirse, hundirse en la esencia primera, que lo separa de muchos de ellos, convirtiéndole en místico. En algunos poemas se nota el miedo que Aldana experimenta al sentirse atraído por la sola idea de volverse nada con la Nada o el Todo:

Mas ¡ay de mí!, que voy hacia el profundo
do no se entiende suelo ni ribera,
y si no vuelvo atrás, me anego y hundo.
No más allá; ni puedo, aunque lo quiera.
Do la vista alcanzó, llegó la mano;
ya se les cierra a entrambos la carrera.

(*Epístola a Arias Montano*, vv. 277 – 282)

Este miedo o desazón es lo que Rudolff Otto llamó lo numinoso. Y aunque el Divino Capitán aspira a esto, el sólo hecho de verse enfrentado al *Mysterium Tremendum et Fascinans*—en términos de Otto— resulta apabullante. El poeta, como el aedo, está cercano a la Divinidad en la medida en que lo comunica a través de su propia boca, por ello se concibe como un medio para la mística en estos casos. Esto reduce, de alguna manera, al poeta a la Nada, a lo absolutamente heterogéneo, que se entiende, como dice Otto: “no contentándose con oponerlo a la naturaleza y al mundo, sino, en definitiva, al mismo *ser* y a lo que *es*.”⁹⁷

Absolutamente, ¿no es esto lo mismo que experimenta san Agustín en sus *Confesiones* cuando dice: “¿Qué es aquello que entreveo y golpea mi corazón sin herirlo? ¡Y

⁹⁷ Otto. *op. cit.* p. 84.

me horrorizo! ¡Y me enardezco! Me horrorizo en cuanto soy diferente de ello. Me enardezco en cuanto soy semejante a ello.”⁹⁸

La poesía de Aldana muestra un sistema de creencias, complejo y estructurado, pero además da fe de su proceso reflexivo. En ella se pueden encontrar muchas posturas encontradas y momentos en que puede ofrecer diversas conclusiones a problemas como el amor, la amistad o la Divinidad, lo que da constancia de su continua transformación y aprendizaje.

2. Angustia por la Nada o El barroquismo precoz de Aldana

En la producción aldanesca se encuentra otro tema de fondo además de sus sistemas filosóficos, que puede identificarse como una angustia por la vida mundana o el enfrentar la existencia. A pesar de ser un hombre renacentista que ha dedicado su vida al estudio, Aldana se siente en un terreno inseguro y peligroso.

La experiencia vital, como principio, resulta uno de los obstáculos a su afán místico de comunión con la Divinidad, pero más allá de eso es que hay un sentimiento ascético y doloroso de la existencia. Una contemplación desfavorable de la vida, que se concibe como un castigo o una condena:

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

⁹⁸ san Agustín de Hipona. *Confesiones*. Traducción de Alfredo Encuentra Ortega. Madrid. Gredos. p. 555.

con que la voluntad viva segura.

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

(*Soneto LV*)

La desesperación que se intuye en el poema puede hablar de un barroquismo que comienza a asomar también en su obra, un desequilibrio en el que las certezas se han desvanecido y la vida puede ser un sueño. Ya ha dicho Carlos Ardavín que “Aldana, aún en sus sonetos amorios, es un poeta del desasosiego, alejado de esa felicidad o plenitud vital que se le ha querido atribuir, más cercano a la insatisfacción barroca que al equilibrio renacentista.”⁹⁹

Este estado anímico puede observarse en otros poemas en que menciona desear la muerte para más pronto ascender a los cielos. Derivado quizá de su experiencia militar y sus contactos con la Divinidad, esta tendencia hacia la muerte está presente en varias de sus poesías, resonando después en autores como Francisco de Quevedo o Pedro Calderón de la Barca. Es, además, interesante recordar que su concepto de la Divinidad le permitía concebir la existencia en su conjunto como emanación, por lo que todo aquello que componía la realidad material era parte de la figura divina. Esto significa que Aldana, como se puede apreciar a lo largo de su obra, comienza a reflexionar sobre el valor de la vida en el mundo y lo plasma en sus creaciones.

En algunos poemas, “la divinidad más cósmica y menos cristiana de Aldana se revela al poeta en los espíritus de la naturaleza sin elevarlo ni aliviarle sino momentáneamente de sus padecimientos humanos.”¹⁰⁰ Y aunque no alabará la vida mundana, sí parece, con el tiempo, considerarla un tránsito necesario para su propósito final, de manera que el concepto

⁹⁹ Ardavín. *op. cit.* pp. 37-38.

¹⁰⁰ Byrne. *op. cit.* p. 31

de Amistad cobrará fundamental importancia para su sistema de creencias, pues al amar a un amigo se ama lo Divino:

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!
(Soneto LVII)

Además de la disposición ascética, desencantada y reflexiva del Divino Capitán, los planteamientos de su poesía como un reflejo formal del Hermetismo que, además, está concebido conscientemente, así como de su correspondencia con medios multimediales como los emblemas, pueden sugerir una vertiente barroca que comienza a manifestarse tímida, aunque constante, en la poesía.

3. *Mysterium Tremendum et Fascinans*

La palabra, como la lluvia, es la misma y no a la vez. Lo mismo pasa con los seres humanos, que indagamos en las sombras con los ojos desorbitados, tratando de explicar las sombras que se forman en nuestra imaginación o en verdad. Algunas son trozos de luz, otras, temibles seres que acechan. La forma en que nos acercamos, dubitativos, a esas sombras, define lo que somos y, por tanto, nuestro pensamiento.

En el siglo XVI, un hombre llamado Francisco de Aldana decidió enfrentar esas sombras desde dos frentes, aunque sabía de antemano que ninguna sería suficiente para abarcarlas: las armas y la mística. Resulta interesante y hasta gracioso pensar en el Divino Capitán como algún Paladín cristiano de los que relataban los libros de caballerías, que luego de un tiempo se retira a una peña a meditar. Un Amadís quizá, para la mística, pero que además aprendió de Merlín el mago y de Hermes Trismegisto. Un Amadís el Mago. Este heroísmo del que tiene fe en el misterio y lo jamás comprensible es lo que hace a algunos tan admirables.

El Divino Capitán logró, además de experimentarlo, compartirlo, función principal de la poesía que escribió y leyó, haciendo homenaje a sus filósofos, sus compañeros, sus maestros. En ella creyó y lanzó su obra al abismo del olvido, en un gesto casi de romántico francés que no concibe la vida pequeña, la vida miserable de la tierra. Expuso sus teorías y las sustentó, pero también las comentó, las debatió, incluso las contradujo en diversas ocasiones, pero siempre pensó y, más importante, no claudicó en su convicción de encontrar sentido. En conclusión, Aldana logró lo que filósofos como Nietzsche hicieron después: crear poesía que sustenta ideas. Encontró a los dioses paganos en su propio concepto de Dios. Para resucitarlo. Hacerlo útil y necesario. Posiblemente, encontrarlo.

Más Aldanas hacen falta en esta vida, pero mientras llegan, podemos vislumbrar pequeñas luces de ese misterio que es la poesía. Un misterio tremendo y fascinante.

Mas ya parece que mi pluma sale
del término de tesis, escribiendo,
dudoso, estas últimas palabras.

A lo largo de este trabajo se ha demostrado la importancia del ejercicio poético en un entorno de gran efervescencia cultural como medio de transmisión de ideas y como medio

de reflexión. Aldana es una muestra de la forma en que el Renacimiento consolidó una epistemología distinta a lo que se había visto durante la Edad Media. Una cosa que resulta interesante es que, contrario a las formas comunes en que se ha leído la historia de la cultura, el Renacimiento no es una ruptura total de los modelos medievales, sino que continúa con lo que se ha planteado y logra desarrollar las mismas preocupaciones sin renegar por completo de lo que planteaba la sabiduría del medioevo. La magia, el hermetismo y la alquimia son algunas de las formas del pensamiento que, rechazadas ahora por la Ciencia, fueron más estudiadas en este siglo y que lograron articular toda una tradición y una forma de pensamiento que sigue vigente.

Además, se ha intentado demostrar en este trabajo la importancia de la obra de Aldana para comprender un siglo tan diverso como fue el XVI, pues es un autor que logra condensar ideológicamente diversas formas de pensamiento que fueron importantes en su tiempo y que permearon el desarrollo histórico y social de la época.

El estudio de su obra requiere mayor atención para poder desvelar todos los misterios que encierra, pues en este pequeño trabajo sólo se vislumbra un atisbo de su complejidad. La relación que Aldana, gracias a sus conocimientos del Hermetismo y la mística, guarda con los gnósticos pre-cristianos y los místicos del islam son algunos de los problemas que pueden surgir ante su poesía, y este trabajo no es sino una demostración y reivindicación de un poeta que el tiempo y la crítica no ha querido ver por mucho tiempo, pero que pugna, por su calidad, por un lugar en el canon literario de los Siglos de Oro.

Esta tesis ha demostrado el carácter hermético y problemático de la poesía de Francisco de Aldana y se ha explorado con esto en mente la propuesta mística que hace el autor en su obra respecto a la construcción de una idea de la Divinidad. Este trabajo puede extenderse a un análisis minucioso que compare diversos perfiles místicos -o propuestas de

Divinidad- para comprender la relación del mago con el cosmos de manera más completa; también, puede cimentar una revaloración de la poesía de Aldana, así como una revisión crítica de las categorías que se le han asignado por la crítica a lo largo de la historia de la literatura; también, el papel que juega Francisco de Aldana en la poesía áurea es fundamental para comprender el desarrollo de la literatura mística en España.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALATORRE, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*, 3ª ed. corregida y aumentada. México. Fondo de Cultura Económica. 2002.
- ARDAVÍN, Carlos X. “Los sonetos amorosos de Francisco de Aldana: crisis del neoplatonismo y poética del desasosiego”. *Confluencia*. 14;1. (1998)
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*. 2 vols. trad. Antonio Alatorre. México. Fondo de Cultura Económica. 1950.
- BERNSTEIN, Lydia Merle. *Francisco de Aldana, Renaissance poet and humanist, a Reading of his poetry*. University of Texas at Austin, 1993.
- BLECUA, Alberto. *Fernando de Herrera y la poesía de su época*. En Francisco López Estrada (ed.) *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico (coord.) Barcelona. Crítica. 1980.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de Fernando Bouza, Teresa Blanco y Juan Barja, pról. de Fernando Bouza. Madrid. Akal. 1992.
- BYRNE, Susan. *El corpus hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del Siglo XVI*. Estados Unidos. Juan de la Cuesta. 2004.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española*. Dir. por Jean Canavaggio, Bernard Darbord, Guy Mercadier, Jacques Beyrie, Albert Bensoussan y Rosa Navarro Durán. Barcelona. Ariel. 1994.
- CELENZA, Christopher S. “Pythagoras in the Renaissance: The case of Marsilio Ficino.” *Renaissance Quarterly* 52:3 (1999)

- CERNUDA, Luis. “El misticismo de Aldana” en Francisco López Estrada (coord) *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980.
- CLÜVER, Claus. “Intermediality and Interarts studies”. en Jens Arvidson, Mikael Askander, *et al.*(eds). *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund. Intermedia Studies Press. 2007.
- COCHRANE, Charles Norris. *Cristianismo y cultura clásica*, trad. de José Carner. México. Fondo de Cultura Económica. 1982.
- DE ALDANA, Francisco. *Poesías castellanas completas*. ed. José Lara Garrido. Red Editorial Iberoamericana. México. 1990.
- DE BUNES IBARRA, Miguel Ángel y Madroñal, Abraham. “Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía”. Madrid. *Revista de Filología Española* XC:1. 2010.
- DE HIPONA, san Agustín. *Confesiones*. Traducción de Alfredo Encuentra Ortega. Madrid. Gredos. 2010.
- DE HITA, Arcipestre. *Libro de Buen Amor*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid. Castalia. 2001.
- DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesía casellana completa*. ed. Consuelo Burell. Madrid. Cátedra. 2014.
- DESCOLA, Jean. *Historia literaria de España*. Madrid. Gredos. 1969.
- DEVEREUX, James A. “The object of Love in Ficino’s Philosophy.” *Journal of the History of Ideas*, 30:2. (1969)
- FAIVRE, Antoine y Voss, Karen-Claire. “Western Esotericism and the Science of Religions.” *Numen*, 42:1. (1995)
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Felipe II y su tiempo*. Madrid. Espasa. 2006.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, 4 vols. Madrid. Alianza. 1981.

- FICINO, Marsilio. *Sobre el amor: Comentarios al Banquete de Platón*. trad. Mariapía Lamberti y José Luis Bernal. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1994.
- FUSI, Juan Pablo. *Historia mínima de España*. México. El Colegio de México. 2013.
- GALÁN ESLAVA, Juan. *Cinco tratados de alquimia españoles*. Madrid. Tecnos. 1987.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio. “Cosme edita a Aldana: Problemas de la edición póstuma” en Pedro Ruíz Pérez (ed.) *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Pontevedra. Academia del Hispanismo. 2008.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. “La imagen hermética y su dimensión emblemática: Una aproximación”. en Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza López (coords). *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona. Universidad de Navarra. 2011.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Pablo. *Francisco de Aldana. Continuidad y renovación en su ejercicio poético*. Tesis. México. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2014.
- GARIBAY, José María. *Mitología griega*. México. Porrúa. 2000.
- GARIN, Eugenio. *El Renacimiento Italiano*. Barcelona. Ariel. 2012.
- _____. *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. de Domènec Bergadà, pról. de M.A. Granada. Barcelona. Crítica. 1984.
- _____. *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*. trad. Ricardo Pochtar. Madrid. Taurus. 1981.
- GAY, Federico. *Breve historia de la literatura italiana*. México. Porrúa. 1990.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores. “La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana: uso, temática y evolución.” *Anuario de Estudios Filológicos*, 12 (1989).

_____. *Orfeo y Eurídice. La imagen en la poesía de Francisco de Aldana*. Barcelona. Universitat de Barcelona. 1990.

_____. *La poesía de Francisco de Aldana*. Lleida. Ediciones de la Universitat de Lleida. 1995.

GREEN, Otis H. "Observations on Dr. Rivers' Study of 'El divino Capitan'". *Hispanic Review*. 26:2 (1958)

_____. "On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers' Study of 'El Divino Capitan'". *Hispanic Review* 26:2 (1958)

_____. *España y la tradición occidental*. Madrid. Gredos. 1969.

GUIGNEBERT, Charles. *El cristianismo medieval y moderno*. México. Fondo de Cultura Económica. 1957.

KASKE, Carol V. "Marsilio Ficino and the Twelve Gods of the Zodiac." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 45 (1982)

KRISTELLER, Paul Oskar. "El territorio del humanista". En Francisco Rico (ed). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980.

LEFEBVRE, Alfredo. *La poesía del capitán Aldana. 1537 – 1578*. Concepción. Universidad de Concepción. 1953.

LEÓN VEGA, Margarita. "Mística y lenguaje poético". *Los ríos sonoros de la palabra (Mística y poesía)*. Margarita León Vega (ed.) México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2018.

LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes. *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*. Málaga. Universidad de Málaga. 2009.

- MAINER, José-Carlos. *Historia mínima de la literatura española*. México. El Colegio de México. 2014.
- MANERO SOROLLA, Pilar. “Petarquismo y emblemática”. en Sagrario López Poza. (ed) *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. España. Universidad de Coruña. 1996.
- MARAVALL, José Antonio. “La época del Renacimiento”. En Francisco López Estrada (coord.). *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Barcelona. Crítica. 1980.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción de Fernando Vela. Madrid. Alianza. 2016.
- PARKER, Alexander A. “Dimensiones del Renacimiento español”. en Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico (coord.). Barcelona. Crítica. 1980.
- PEDRAZA, Felipe y Rodríguez, Milagros. *Manual de literatura española II: Renacimiento*. Pamplona. Cénlit. 1995.
- PIÑERA, Humberto. *El pensamiento español en los siglos XVI y XVII*. Nueva York. Las Americas. 1970.
- PRIETO, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*, t. I. Madrid. Cátedra. 1984.
- RICO, Francisco. *Temas y problemas del Renacimiento español* en Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico (coord.). Barcelona. Crítica. 1980.
- RIPPL, Gabriele. “Introduction”. en Martin Middeke, Gabriele Rippl, Hubert Zapf (eds). *Handbook of Intermediality*. Berlin. De Gruyter. 2015.
- RIVERS, Elias L. “La formación de Aldana” en Francisco López Estrada (coord.) *Historia y crítica de la literatura española Vol. II: Renacimiento*. Crítica. Barcelona. 1980.

_____. *Francisco de Aldana, el Divino Capitán*. Badajoz. Institución de Servicios Culturales de la Exma. Diputación Provincial. 1955.

ROBILLARD, Valerie. “En busca de la ecfrosis (un acercamiento intertextual)” en *Entre artes: entre actos: ecfrosis e intermedialidad*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2011.

ROJAS LOA SALAZAR, Valentina. “El petrarquismo en la poesía de Aldana”. en Mariapia Lamberti. (ed.) *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006.

_____. *Presencia y análisis de los elementos filosóficos renacentistas en la poesía de Francisco de Aldana*. Tesis. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2005.

ROMANO, Ruggiero y Tenenti, Alberto. *Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media tardía, Reforma, Renacimiento*. México. Siglo XXI. 2014.

ROSSI, Annunziata. “Medievo y Renacimiento” en *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

RUIZ SILVA, Carlos. *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Valladolid. Universidad de Valladolid. 1981.

SALSTAD, M. Louise. “Francisco de Aldana’s Metamorphoses of the Circle.” *The Modern Language Review*. 74:3 (1979)

- SPITZER, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar". En *Essays on English and American Literature*. Traducción provisoria desde el inglés por Rodrigo Cordero. Princeton. Princeton University Press. 1969.
- STRICKER, B.H. "The Corpus Hermeticum." *Mnemosyne* 2:1 (1949)
- TORRI, Julio. *La literatura española*. México. Fondo de Cultura Económica. 1955.
- WAGNER, Peter. "Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s)". En *Icons — Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin. De Gruyter. 1996.
- WALTERS, D. Gareth. *The poetry of Francisco de Aldana*. Londres. Tamesis. 1988.
- WICKERSHAM CRAWFORD, J.P. "Francisco de Aldana: A Neglected Poet of the Golden Age in Spain". *Hispanic Review* 7:1 (1939).
- WIND, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona. Barral. 1972.
- YATES, Frances. *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*. Londres. Routledge. 2002.