


Las octavas *Medoro y Angélica* de Francisco de Aldana: el erotismo entre el neoplatonismo renacentista de la luz y el materialismo naturalista

Ginés Torres Salinas

Universidad de Granada

Resumen: Por desgracia incompletas, las octavas que Francisco de Aldana dedica a Medoro y Angélica son un muy buen ejemplo del particular modo en que el Divino Capitán modula, en su poesía amorosa, dos de las fuentes principales del discurso erótico renacentista. Por un lado, hay una evidente huella de la filosofía amorosa del neoplatonismo, especialmente en referencia a las implicaciones luminosas de la misma; pero, otro se detecta, sobre esa misma base, la influencia de la filosofía naturalista de corte aristotélico propia de determinados tratados italianos. Este artículo tratará de delimitar cómo dichas líneas de fuerza trazan el perfil concreto de la concepción erótica y amorosa que Aldana refleja en las octavas conservadas de la composición.

Palabras clave: Neoplatonismo – Aldana – Ficino – Luz – Tratadística Amorosa

 estas páginas se ocupan de algunos aspectos de un poema no demasiado comentado de Francisco de Aldana, las octavas que llevan por título *Medoro y Angélica*, editado, como se sabe, por José Manuel Blecua a partir de un manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (Blecua 326-329). En concreto, buscaremos estudiar la modulación tan particular que el Divino Capitán realiza en el poema de determinados presupuestos del neoplatonismo renacentista, concernientes a la caracterización luminosa del amor, del alma y de la belleza femenina, de cuya lógica, expresada por ciertos tratadistas y muy extendida en la lírica del Siglo de Oro, parte, pero a la que no se ciñe por completo, merced a una serie de influencias que, presumiblemente, habría recibido en su juventud florentina.

¹ Citaremos por la edición de José Lara Garrido para Cátedra (493-497); señalaremos como referencia, simplemente, el número de cada uno de los versos citados.

La doctrina neoplatónica en la filosofía amorosa del Renacimiento

Por lógicas limitaciones de espacio esbozaremos aquí en esquema aquellos aspectos doctrinales que nos interesarán para el posterior estudio de las octavas de Aldana. Comenzaremos por el amor. Para la filosofía neoplatónica, el amor es, como explica Marsilio Ficino, “deseo de belleza” (*De amore* 14); los amantes, “cuando se aman mutuamente”, “Buscan la belleza, pues el amor es un deseo de disfrutar la belleza” (*De amore* 17). Se trata de la base de una concepción del amor que, según explica Festugière, trasciende el lenguaje del amor cortés para ofrecer una “philosophie” (3), “una filosofía o doctrina del amor, tomada esta palabra en su acepción platónica y vastísima” (Menéndez Pelayo 490). Ese amor neoplatónico tendrá una doble naturaleza, representada por la imagen de las dos Venus, que explican el propio Ficino o León Hebreo. El primero se ocupa en un capítulo “De los dos nacimientos del amor y la doble Venus” (*De amore* 38). Allí, expone que, según Platón, “es necesario que haya tantos amores como Venus” (38), ya que Cupido es hijo de la diosa. Habla, por tanto, de las “dos Venus, a las que acompañarían dos amores”: “una de estas Venus es celeste, y la otra, vulgar. La celeste ha nacido del cielo sin madre. La vulgar, engendrada de Júpiter y Dion” (8); así, “una y otra tienen como compañero un amor semejante a ellas” (39). La primera de ellas estaría emparentada con “la inteligencia”, situada “en la mente angélica”; la segunda, por su parte, “está situada en el alma del mundo”, viniendo a ser “aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo” (39). La Venus celeste “es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios”, y la vulgar, en cambio, “por su amor, [es arrastrada] a crear la misma belleza en los cuerpos” (39). Hay, en fin, dos amores igual que dos diosas, en suma, “dos fuerzas”, “la fuerza de entender y la potencia de engendrar” (39). León Hebreo, en una misma línea, escribe que “Cada Venus es madre de amor; siendo las dos Venus es preciso que los amores sean dos”: el primero, “hijo de la Venus inferior y de Marte”; y el segundo, “hijo de Venus magna y de Júpiter”. De ese modo, “Como la primera es Venus magna, celeste y divina, su hijo es el amor honesto, mientras que la otra, Venus inferior y libidinosa, es madre del amor brutal. Por tanto el amor es doble: honesto y deshonesto” (260). Puntualiza el Hebreo que tal diferencia no debe confundirse con la del cuerpo y el alma, ya que “el amor honesto se da en las cosas físicas y en las espirituales, en las primeras para moderar lo poco, en las otras para acrecentarlas todo lo posible”, por lo que el amor “es doble al mismo tiempo en lo corporal y en lo espiritual” (260).

Así las cosas, desde el estricto neoplatonismo, el amor corporal, humano, será una manera de llegar, de acceder al amor de la divinidad, de la Venus Celeste. Lo explica con eficaz imagen Castiglione, cuando habla de los cuerpos “como del más baxo paso de aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor” (433). Morreale apunta que Castiglione “en vez de contemplar ‘l’opre si belle’, eleva su alma hacia el bien” (245). El amor es concebido bajo la especie de un círculo entendido como escala, en el cual el amor divino, el de la belleza más alta supone “le sommet de l’échelle”, mientras que el resto de los amores, sobre todo el de los cuerpos, no son más que “un dernier échelon” hasta

llegar a aquel (Festugière 35), una “*escala*, por la que puede subirse desde el peldaño más bajo (el deseo de la belleza sensual) hasta el más alto (apetencia de la belleza divina)” (Reyes Cano 47). Se establece, pues una “*dialectique platónico-ficinienne: on passe de l’amour des beaux corps –ou d’un beau corps– à celui des belles âmes, et de l’amour des belles âmes à celui du bien suprême, c’est-a-dire Dieu*” (Margolin 599). Así, en suma, como explica Parker, en el neoplatonismo “El amor por la mujer constituía una etapa hacia algo de lo que formaba parte: el amor por Dios. Era una etapa que, lejos de quedar atrás, se incorporaba a la ascensión” (63); de modo que, completa Serés, “el amor humano le permite [al hombre], merced a la transformación, elevarse al amor ideal, ascender por la *scala perfectionis*” (189).

Esa belleza presentará, para el neoplatonismo, una naturaleza luminosa. Tal naturaleza exige recurrir a otro elemento central de la filosofía neoplatónica, como es el de vínculo. Para Ficino, “con razón se puede llamar al amor nudo perpetuo y cópula del mundo, sostén inmóvil de sus partes y fundamento firme de toda la máquina [del mundo]” (*De amore* 59). El amor cohesiona todas las instancias de la realidad, es “mago”, porque

toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza (154).

El amor renacentista, neoplatónico, el *eros*, se basa en la noción de vínculo, de manera que

el mago, tanto puede ejercer su influencia sobre los objetos, los individuos y la sociedad humana, como invocar la presencia de los potentes seres invisibles, los demonios y los héroes [...]. Para poder actuar en este sentido, debe acumular el conocimiento de las redes y los cebos que tiende para alcanzar el efecto deseado. Esta operación se llama, según Giordano Bruno, “vincular” (*vincire*), y sus procedimientos reciben el nombre genérico de “vínculos” (*vincula*) (Culianu 130).

A este vínculo amoroso se le unen dos vínculos más, que quedarán solapados a él, en su misma naturaleza. En primer lugar, la luz. En el capítulo XI del opúsculo *De luce*, Ficino escribe de esta que

No solo transfiere todas las virtudes de las estrellas a las siguientes, sino que lanza al Sol mismo y a las estrellas hacia las inferiores. Del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas del alma y el alma misma hacia los humores y los miembros, y, así como también, el espíritu es en

nosotros nudo del alma y del cuerpo, del mismo modo la luz es vínculo del universo (*Sobre el lumen* 2466-2469).

Esta concepción de la luz como el vínculo del universo, supone dotarla de la misma fuerza atractiva, de la misma capacidad de integración de todos los elementos del universo de que se dotaba al amor, siendo, por tanto, igual que este, “una luz que todo lo abarca y en lo que todo vive” (Díaz-Urmeneta 97). Amor y luz quedan unidos en virtud de ser vínculos y a ellos se debe unir el otro elemento central del amor neoplatónico, como es el alma. Ficino, en la *Theologia Platonica* escribirá de esta que es “medio universal, cadena del mundo, expresión del todo, nudo y vínculo del universo [...] el auténtico nudo de todo lo que hay en el universo” (*Platonic Theology* (V. I) 242-243).² Pico della Mirandola, en el *Discurso de la dignidad del hombre*, incidirá sobre la misma idea, al calificarla de “vínculo unificador o, mejor dicho, himno nupcial del mundo” (99).

Esta concepción del alma como vínculo presenta ciertas consecuencias interesantes a nuestro objetivo. En primer lugar, la naturaleza luminosa del alma. La enuncia Ficino también *Theologia Platonica*: “La luz no es otra cosa que un alma visible [...] y el alma es una luz invisible” (*Platonic Theology* (V. II) 346-347)³; “elimina, te pido, la materia de la luz y pon aparte lo que resta: de repente, has obtenido el alma, esto es, luz incorpórea, colmada de todas las formas, pero mutable” (*Platonic Theology* (V. III) 20-21)⁴; así como en el *De raptu Pauli*: “recuerda que eres espíritu incorporal, luminoso por naturaleza, bueno e inmortal, capaz de la eterna verdad y estabilidad del inmenso bien” (949).⁵

Vista tal secuencia es inevitable la asociación de la belleza con la luz. Así lo explicita Ficino en el *De amore*, hasta en dos ocasiones: “¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz?” (51, 71); imagen presente asimismo en León Hebreo: “también la luz es bellísima” (285). La belleza, por ser, en palabras de Ficino, “un resplandor que atrae a sí el espíritu humano” (*De amore* 47), encuentra natural acomodo en la noción de vínculo, fundamental, como se está viendo, para la concepción amorosa del neoplatonismo. No es de extrañar entonces que, en virtud de lo estudiado hasta ahora, la belleza corporal adquiera también una dimensión luminosa, como de nuevo afirma Ficino: “la belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz” (*De amore* 182). Castiglione participa de la misma idea, cuando escribe sobre “la hermosura del alma, la cual, como participante de aquella hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente

² La traducción es nuestra: “Universorum medium, mundi series, vultus omnium nodusque et copula mundi”.

³ La traducción es nuestra: “lumen nihil aliud est nisi visibilis anima, [...] anima vero lux invisibilis”.

⁴ La traducción es nuestra: “Subtrahe, quaeso, materiam lumini, relinque caetera, subito habes animam, incorporeum videlicet lumen, omniforme, mutabile”.

⁵ La traducción es nuestra: “memento te esse spiritum incorporeum, lucidum natura, bonumque immortalem aeternae veritatis ac stabilitatis immensique boni capacem”.

si aquel cuerpo donde ella mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimille su calidad” (437-438). Tal aparato doctrinal implica que en la tratadística neoplatónica del amor encontremos una “crescente spiritualizzazione del corpo”, en la cual “L’anima si fa corpo e il corpo anima” (Saitta 254-255). Se trata de una expresión, en forma de luz, de la belleza del alma, a través de la del cuerpo, de modo que “C’est en effet parce que son âme est belle que le corps de l’aime est beau: et c’est à la beauté de son âme que doit nous conduire l’amour provoqué en nous par son beau corps” (Festugière 35). El cuerpo, reflexiona al respecto Chastel, se convertirá en “instrumento del alma, su medio de inserción en el mundo sensible [...] es como el extremo adelantado del esplendor divino en la naturaleza” (*Arte y humanismo* 290). Idea que desarrolla en otro lugar, mostrando la naturaleza luminosa de la relación entre cuerpo y alma:

mais, revenant toujours volontiers sur le fait que le corps est parfaitement apte à traduire toutes les émotions de l’âme, il désigne, en particulier, les points d’expression les plus attachants, ceux qui laissent transparaître la suavité et la pureté naturelles de l’âme, c’est-à-dire la région des yeux, qui communiquent la lumière intérieure et de la bouche qui s’incurve en sourire (*Marsile Ficcin* 104).

En efecto, el uso de la terminología luminosa supone que “c’est la beauté de l’âme qui transparait à travers le corps” (Margolin 594). El alma es luz que se expresa hacia el exterior y esa luz es la que para el neoplatonismo se ama en los cuerpos, que no tienen belleza por sí mismos, sino en virtud de la que les transmite el alma. Así lo sintetizan Castiglione, para quien a la hora de ponderar la belleza física se

ha de considerar primero que el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y, como hemos dicho, un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corrutible, y que tanto más es perfecta cuando menos del participa, y si del se aparta del todo, es perfectísima (441).

Y fray Luis de León, en hermosísimo pasaje de *La perfecta casada*:

Porque así como la luz encerrada en lanterna la esclarece y traspasa, y se descubre por ella, así el alma clara y con virtud resplandeciente por razón de la mucha hermandad que tiene con su cuerpo, y por estar íntimamente unida con él, le esclarece a él, y le figura y compone tanto cuanto es posible de su misma composición y figura (168).

La oscilación sensualista

Lo interesante es que esta ortodoxia platónica encuentra en Francisco de Aldana una particular modulación, señalada por la crítica. Como es bien sabido, Francisco de Aldana creció intelectualmente en la Florencia del siglo XVI, donde, en opinión de Rivers, se formó no solo en “el neoplatonismo que predominaba en la literatura florentina del siglo XVI” (Rivers, *Poesías* XIII), sino también bajo el influjo del italiano Benedetto Varchi (Rivers, *Francisco de Aldana* 35-36; *Poesías* XIII), de una “actitud hacia el amor sexual [que] parece ser, en general, más típica de la Italia renacentista que no de España [...], una especie de paganismo natural y fácil” (Rivers, *Francisco de Aldana* 46), que le permitió al poeta la posibilidad de desarrollar una “faceta hedonista [que] supone una desviación consciente de los ideales ascéticos cristianos” propios de la interpretación del neoplatonismo ficiniano (García 45).

Según Antonio Prieto, la vida florentina del poeta le permitió conocer ciertos “tratados de amor que rompen con su realismo y sensualismo la línea neoplatónica y petrarquista de otros tiempos” (264). Por eso, aunque no deje de funcionar la base neoplatónica según la cual hemos estudiado la imagen de belleza femenina, en Aldana encontraremos “no solo un conocimiento del neoplatonismo, sino también, hasta cierto punto, esa actitud medio pagana de hedonismo filosófico que asimismo era típica de la Italia renacentista” (Rivers, *Poesías* XIV); idea que corrobora Manero Sorolla, para quien existe en Aldana una convergencia de “la dictadura poética de Petrarca, la del platonismo amoroso de raíz ficiniana y la del hedonismo filosófico” florentino (58). Aldana habría leído a una serie de tratadistas italianos, que, según Lara Garrido establecen unos presupuestos amorosos que “nos alejan del neoplatonismo y resultan inteligibles solo desde la conceptualización naturalista de determinados *trattati*” (57-58), para acercarse a un hedonismo que se debe concebir “desde las teorías epicúreo realistas que se autorizan en el aristotelismo” (60).

Se entiende desde esta perspectiva la obra de autores como Tullia d’Aragona, que escribe un *Dialogo della infinità d’amore*; Sperone Speroni, quien publica en 1542 un *Dialogo di amore*; Mario Equicola, cuyo *Libro di natura d’amore* ve la luz en 1525; o las *Lezzioni* de Benedetto Varchi, publicadas póstumamente en 1590, pero divulgadas en vida; todos ellos experimentan, explica Lara, un cambio “Del código petrarquista a la “humanitas” sensual” (50), que Andrés Soria Olmedo sintetiza muy bien en unos versos del *Jardín de Venus*: “Pues hermosura busco y no doctrina” (73). Lara cita el *Dialogo d’Amore* de Sperone Speroni, el *Dialogo della infinità d’amore* de Tullia d’Aragona, las *Lezzioni* de Benedetto Varchi, o el *Libro di natura d’amore* de Mario Equicola; a los que se podrían añadir, también en el mismo espacio literario italiano, *Il Raverta* o la *Leonora* de Giuseppe Betussi, el *Ragionamiento d’amore* de Francesco Sansovino o el *Specchio d’amore* de Bartolomeo Gottifredi; e incluso tratados en castellano, tales como el *Diálogo de amor* entre Dameo y Dórida, compuesto por Damasio de Frías, o el *Tratado de la hermosura y el amor* de Maximiliano Calvi, por no hablar de un tratado amoroso que supuestamente habría escrito

el propio Francisco de Aldana, con el título de *Tractado de amor en modo platónico*. En ellos se pasa de considerar el cuerpo como *escalera* hacia el amor totalizante y divino que nos encontrábamos en Castiglione a entenderlo desde una función mediadora, pues unión de cuerpos y unión de almas van ahora de la mano en la fenomenología amorosa, en lo que Larra Garrido ha llamado una “*voluptas* armónica” (60).

Así lo entienden estos tratadistas en sus obras. Benedetto Varchi escribe que:

risulta tanto perfettamente e unitamente, che niuna cosa è più una in sé stessa e più unita e perfetta, che tutto il composto insieme. E per questo diceva il filosofo, che gli affetti o vero passioni non erano né dell' anima sola, né del corpo solo, ma di tutto il composto ciò é dell' uno e dell' altro insieme (318).

Tullia d'Aragona recurre al mismo Varchi como uno de los protagonistas de su *Dialogo della infinità d'amore*, en el cual afirmará que “tutto il composto, cioè, l'anima e il corpo insieme, è più nobile e più perfetto che l'anima sola” (197). Speroni insiste en la dimensión corporal que debe acompañar a la espiritual. Lo hace mediante la metáfora de la pintura, escribiendo que “la cosa che si ama, collo pennello e stile di amore, nella faccia en el cuor dello amante, se stessa ed ogni cosa sua così dell'anima come del corpo bien ritraggendo mirabilmente” (29). El amor concierne tanto al alma como el cuerpo y lo ilustra a través de la figura del Centauro (22-23), por ser, dirá más adelante, “cosa materiale e dalla ragione sogetto” (30). El cuerpo tiene un papel fundamental en tal compuesto, basado en la pertinencia de la unión entre la instancia corporal y la espiritual: “Anzi alla nostra imperfezione son buona cosa le nostre membra; essendo quelle tra amore e noi quali un solecchio, il qual levando gran parte del suo soverchio splendore, il rimanente ci fa possenti di sostenere” (18). El amor necesita del cuerpo, de sus miembros, para conseguir la “vera amorosa felicità, nella quale amor col mezzo delle sue membra l'avesse posto” (39). Calvi, por su parte, sostiene que “el affecto y passion del apetito sensitivo no es otra cosa que amor; el amor procede del conocimiento de la natural hermosura del cuerpo humano; toda cosa conocida que causa amor es buena, porque no podría ser amada si primero no fuesse conocida” (32b). La dupla neoplatónica del amor y la belleza se aplica de manera estricta al cuerpo, cuya hermosura también es necesario conocer:

Y, como la hermosura acarrea al amor, y el amor es un desseo de gozar, y el gozo es la perfección del desseo, assi el tacto es el fin y perfection del gozo. Por manera que es necesario pervenir y llegar al tacto, no solamente para juzgar una persona por hermosa, mas también para conseguir el fin de la hermosura, que es gozar della (33b).

Damasio de Frías abunda en la idea, cuando en boca de Dameo pone el siguiente razonamiento: “Bien dices, Dorida, cuando nosotros fuéramos puros espíritus, desnudos

de materia sensual; pero ¿qué quieres?, que nacimos hombres compuestos de alma y cuerpo, y, como atrás te dije, siendo tales es fuerza que nuestro amor sea humano y propio de hombres” (312). Concluye así que “el amante no solamente ama, como piensas, el alma, ni solo aspira a la posesión de ella, que también ama extremadamente el cuerpo, y ni más ni menos desea poseer de él lo que honesta y comedidamente puede” (331). Frías se burla incluso de “los muy contemplativos del amor”, aquellos que “tienen descarnados sus deseos”, alejados del amor del hombre, pues “en cuanto fueren hombres han de amar como tales, pues lo demás, Dorida, es sustentarse del aire como camaleones” (313). De ahí que insista en la dimensión corporal del amor humano:

Atrás te dije, señora, que un tal amor como ese y tan descarnado, que era (puro, angélico y espiritual) de solos aquellos entendimientos desnudos de materia, cuales son los ángeles, tan imposibles de hallarse entre nosotros cuanto lo es dejar de ser sensuales. ¿No sabes que en esta vida (ya otra vez me lo has oído), por ser nosotros puros hombres, nuestras obras han de ser de la misma suerte humanas, y aquel las cuyas no fueren tales, no se dirá hombre sino ángel? ¿No sabes que Amor nos lleva y trae, y quien nos sustenta en este amor son los sentidos? Pues siendo ellos los terceros, ¿cómo quieres defraudarlos de su contento? ¿Cómo quieres tú que ame el alma la hermosura, sin que primero se satisfagan y contenten los ojos de ella? ¿Cómo quieres que se pague y admire el entendimiento de la admirable armonía de tus palabras, del suavísimo concepto de ellas, sin que mis oídos sean los que primero se aficionen, y así de los demás sentidos? Mira, Dorida, quiero repetirte lo que ya otras veces te he dicho, que yo cuando amo, y cual otro, no ama el cuerpo solo, no sola el alma y por sí: el todo es el amado. Yo a Dorida quiero, a Dorida amo; y Dorida es su alma y cuerpo junto, no cualquiera de ellos (332-333).

El poema de Aldana

La delimitación de ese espacio en que se mueve Francisco de Aldana nos puede servir para acercarnos a algunos aspectos del erotismo que late en las octavas dedicadas a Medoro y Angélica, que han sido calificadas de ejemplo de “la refinada personalidad erótica de Aldana” (Ruiz Silva 202). Las octavas reproducen el pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto en que la hermosa Angélica se enamora del también hermosísimo sarraceno Medoro, al que encuentra herido y al que cuida, cayendo ambos enamorados, lo que provoca la ira de Orlando.

El poema comienza cuando “Cintia al rubio hermano ya quería / restituir la luz que dél tomaba” (vv. 11-12), esto es, con el inicio del día, a la salida del Sol, personalizado en la figura de Febo: “y los caballos blancos del señor de Delo / hinchían a relinchos todo el cielo” (vv. 15-16). Amanecido el día, la acción se traslada al interior de la cabaña donde

yacen los jóvenes amantes. La descripción de la escena de tal interior encaja a la perfección en la exigencia de la fusión de los cuerpos juntamente con la de las almas, en lo que para Rivers supone un “deleite inocente en la pura contemplación de belleza del cuerpo humano” (*Poesías* XV), una “descripción que tiene algo de la sensualidad templada e inocente de muchos pasajes de las *Metamorfosis* ovidianas” (*Francisco de Aldana* 41-42). En una misma línea, Parker detecta un “goce inocente ante la belleza del cuerpo humano [...] ajeno a la tradición petrarquista” (82); mientras que para Rosa Navarro “Parece que todo su vivir a orillas del Arno, las lecturas de los poetas y tratadistas italianos, han dado a Aldana la libertad de recrearse en la belleza de la desnudez femenina, en el abrazo de los cuerpos de los enamorados, en la fusión de sus bocas” (XVII).

En efecto, tal parece ser la lógica del retrato que Aldana hace de los protagonistas, quienes, mientras duermen, permanecen “juntos están con lazo estrecho y fuerte” (v. 20), unidos en cuerpo y alma. La unión del alma, que los sitúa “en una lógica erótica claramente animista”, neoplatónica (García 74), tiene lugar a través de la imagen del beso que intercambia las almas de los dos, en la cual Medoro y Angélica aparecen “el aire cada cual dellos bebiendo / boca con boca al otro” (vv. 21-22), con lo que “se convierte / lo que sale de allí mal recibido / en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido” (vv. 22-24) de amor. Sin embargo, “el beso alienta una sorprendente atmósfera sensual” (Navarro Durán XV), que propicia también la unión corporal en el “gozo legítimo del hombre en el placer y deleite carnal” (Ruiz Silva 73), perceptible en el abrazo de Medoro y en los efectos del amor que, en figura de Cupido, va “los bien ceñidos miembros más ceñiendo” (v. 34); tanto lo están que en vano intentará comprobar “si puede con la punta de la flechas / hacer lugar en partes tan estrechas” (vv. 39-40), en una escena que trasciende la ortodoxia neoplatónica en favor de “la intensidad erótica de la insólita descripción de la ‘lucha de amor’” (Navarro Durán XVI). En plena intensidad, en tal unión, Angélica nos aparece resplandeciente, según mandan los cánones del neoplatonismo: Medoro ciñe con su brazo derecho “el blanco y tierno pecho / que es del cielo y amor alto tesoro” (vv. 27-28), todo ello “sobre el dichoso lecho” (v. 29), insistiendo en la dimensión corporal del amor de ambos; el cabello de la dama, que de tan rubio aparece dorado, se mueve como lo hacía el de la dama en el soneto XXIII de Garcilaso, si bien con un matiz decisivo, pues no se debe al viento, sino al aliento corporal de Medoro: “vuela el rico, sutil, cabello de oro / y al caluroso aliento que salía / un poco ventilando se movía” (vv. 30-32).

Cupido no aparece solo para hacernos conscientes de lo estrecha que es la unión entre los cuerpos, sino que será instrumento del poeta para la descripción de Angélica. Tras haber sido una suerte de *voyeur* (González Martínez 172), en un momento determinado se arma de valor y “La sábana después quietamente / levanta, al parecer no bien siguro” (vv. 49-50), con objeto de contemplar el cuerpo de la dama, de modo que “el cuerpo esplendoroso de la ninfa va a quedar al descubierto ante los ojos del lector que contempla, como Amor, tal perfección” (Navarro Durán XVI). Y de nuevo nos encontramos con la particular modulación que Aldana hace del neoplatonismo a través del sensualismo. El cuerpo de la dama ofrece un intenso repertorio luminoso que, sin

embargo, no pretende remontar hacia la contemplación de la belleza divina, sino que se demora en la hermosura de dicha luz. La vista del diosecillo, y por ende la del lector, queda deslumbrada cuando “como espejo el cuerpo ve luciente” (v. 51). A continuación, Cupido se detiene en “el muslo cual aborio limpio y puro” (v. 52), esto es, igualmente luminoso ya que brilla como aborio, como “marfil” (Rivers, *Poesías* 77). Cupido seguirá recorriendo con la vista el cuerpo de la chica, y, antes de detenerse “con ojos muertos” en “las partes donde Amor el cetro tiene” (vv. 55-56), se detiene en “las caderas de mármol liso y duro” (v. 54). El mármol es liso, esto es, pulido y, debido a eso, brillante y luminoso. La descripción de Angélica no traspasa el cuerpo —recordemos el soneto XXII de Garcilaso—, ni su luminosa belleza sirve al poeta para elevarse hacia la superior belleza incorpórea y, sin embargo, no puede evitar recurrir a la imagería luminosa que tiene su origen en los presupuestos del neoplatonismo más estricto. Cupido sencillamente observa el brillante cuerpo de la hermosa muchacha, “ninfa placentera”, a cuyo afortunado amante, Cupido le explica: “¡Oh cuánto / debes, Medor, a tu ventura y suerte!” (vv. 57-58).

Angélica despierta entonces sobresaltada y, al verse desnuda, trata de cubrirse el cuerpo, sin que ello sea posible, ya que “los muslos dobla y lo mejor encubre, / y por cubrirse más, más se descubre”. La única solución que halla es refugiarse en Medoro, a quien “abraza enternecida / y con la blanca mano por defuera / trabajaba de quedar toda ceñida” (vv. 67-69). En ese momento le dedica amorosas palabras al hombre: ““Paz y dichosa luz tengas, mi vida”, / y él, sin hablar, con alegría no poca, / paz de su luz tomó dentro en la boca” (vv. 70-72). Es maravillosa la imagen del beso de luz en la cual la unión de las almas va aparejada a la de los cuerpos, lo que supone en ambos el sentimiento de paz. En ella Aldana condensa perfectamente las dos direcciones antes señaladas. Para Rivers, “No hay en ellos nada del matiz dolorido tan típico del petrarquismo: es un amor físico y más bien feliz, deliciosamente humano, al que no le falta cierta sublimación espiritual de tipo platónico” (*Francisco de Aldana* 157); Parker escribe que “Esta concepción de la paz de cuerpo y alma que resultaría de la unión física es contraria a los principios de la tradición del amor cortés, que mantenían en España raíces más profundas que en Italia” (82). Más que el amor cortés nos interesa el horizonte neoplatónico, cuya “lógica animista laica”, propone Miguel Ángel García, continúa funcionando indudablemente en las octavas, ya que el beso responde “al equilibrio entre el alma y un cuerpo espiritualizado por ella del que no puede prescindir” (80). Un equilibrio que cruza todo el poema y que no puede explicarse sin todo el aparato doctrinal de la poética luminosa renacentista, pero tampoco sin la desprejuiciada actitud sensual que el naturalismo italiano ofrece a Aldana y que late al fondo de la última octava conservada en el poema: “La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!, / con dulce guerra en brazos de tu amiga, / y aquella paz, mil veces, que es bastante, / nunca me fuera en paz de mi fatiga”.

OBRAS CITADAS

- Aldana, Francisco de. *Poesía*, ed. Rosa Navarro Durán, Planeta, 1994.
- Aldana, Francisco de. *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Cátedra, 1997.
- Aldana, Francisco de. *Poesías*, ed. Elias L. Rivers, Espasa-Calpe, 1957.
- Aragona, Tullia d'. "Dialogo della infinità d'amore". *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Laterza, 1980, pp. 188-247.
- Blecu, José Manuel (ed.). *Cancionero de 1628*. CSIC (Anejo XXXII de la Revista de Filología Hispánica), 1945.
- Calvi, Maximiliano. *Tractado de la hermosura y del amor*. Paulo Gotardo Poncio, 1576.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Espasa-Calpe, 2009.
- Chastel, André. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo El Magnífico*. Cátedra, 1982.
- . *Marsile Ficini et l'art*. Droz, 1996.
- Culianu, Ioan Petru. *Eros y magia en el Renacimiento, 1484*. Siruela, 1999.
- Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco. *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*. Universidad de Sevilla, 2004.
- Festugière, André-Jean. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficini et son influences sur la littérature française au XVIe siècle*. Librairie Philosophique J. Vrin, 1941.
- Ficino, Marsilio. "De raptu Pauli". *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. Eugenio Garin, Ricciardi, 1952, pp. 931-969.
- . "Sobre el lumen". *Sobre el lumen. Sobre el sol*, ed. Alejandro Flórez, Bonilla Artigas Editores, 2013, pos. 2248-2865.
- . *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, 1986.
- . *Platonic Theology*, ed. Michael J. B. Allen, Harvard University Press (6 vols.), 2001-2006.
- Frías, Damasio de. *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*. Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1920.
- García, Miguel Ángel. "Sin que la muerte al ojo estorbo sea": nueva lectura crítica de Francisco de Aldana. Editora Regional de Extremadura, 2010.
- González Martínez, María Dolores. *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578): introducción al estudio de la imagen*. Universidad de Lleida, 1995.
- Hebreo, León. *Diálogos de Amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Tecnos, 2002.
- León, Luis de. *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros, Taurus, 1987.
- Manero Sorolla, María del Pilar. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. PPU, 1987.
- Margolin, Jean-Claude. "Du 'De amore' à la 'Delie' de Scève". *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, ed. Gian Carlo Garfagnini, L.S. Olschki, 1986, pp. 587-614.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- Morreale, Margherita. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Vol. 1, Real Academia Española, 1959.
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*. Cátedra, 1986.
- Pico della Mirandola. "Discurso de la dignidad del hombre". *Manifiestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Pico della Mirandola, Alberti*, ed. María Morrás, Península, 2000, pp. 97-133.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*. Cátedra, 1984.
- Rivers, Elías L. *Francisco de Aldana: el divino capitán*. Diputación Provincial de Badajoz, 1955.
- Ruiz Silva, Carlos. *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Universidad de Valladolid, 1981.
- Saitta, Giuseppe. *La filosofía di Marsilio Ficino*. Principato, 1923.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Crítica, 1996.
- Soria Olmedo, Andrés. *Siete estudios sobre la Edad de Oro*. Alhulia, 2008.
- Speroni, Sperone. *Opere*. Vol. I, Vecchiarelli Editore, 1989.
- Varchi, Benedetto. *Opere di Benedetto Varchi*. Vol. II, Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858.