

## Devoción en Francisco de Aldana

por JOSÉ RAMA DOMÍNGUEZ



Retrato de Francisco de Aldana

La obra de Francisco de Aldana ha sido muy comentada en los últimos tiempos. Sumamente admirado por sus contemporáneos (era conocido como “el Divino”) y por sus inmediatos sucesores (Quevedo lo tenía en altísima estima, lo llamó “doctísimo español”), su figura fue olvidada durante siglos. No fue hasta el redescubrimiento que llevaron a cabo Menéndez Pelayo y Cernuda que su obra volvió a ser considerada de las más importantes y de las de mayor calidad del siglo XVI. Desde ese momento, a lo largo del siglo pasado y también ya en este en el que nos encontramos, muchos e importantes autores han estudiado su obra. Entre ellos cabe destacar a Rivers o Lara. Desgraciadamente, han sido sus sonetos en un primer momento y sus epístolas hoy en día las composiciones que más han llamado la atención de la crítica. Sin querer nunca despreciar estas obras, que sin duda son cumbre y merecen toda la atención que se les está brindando, este trabajo pretende prestigiar otros textos

menos atendidos. Sus canciones, de las que Rivers (1955, p. 164) había dicho que eran “de menos interés y calidad poética”, han sido tratadas sin justicia, por lo menos la “Canción a Cristo crucificado”<sup>1</sup>. Este poema es una obra arriesgada y experimental, cualidades estas que no le han sido justamente atribuidas que no se le pueden negar, como se demostrará en los párrafos que vendrán. La forma que tiene de aproximarse a la religión en este texto es muy particular. Aldana sabe conjugar aquí el mayor amor a Dios con formas innovadoras, lo que da lugar a una devoción irreverente que transmite una forma de dolor novedosa, en cuanto que cercana y real, mucho más tangible que la de otras obras de esta misma tradición. Sin querer demorar en exceso esta introducción, es hora de comentar al por menor esta obra, centrando el análisis en la forma que tiene de mostrar su devoción y cómo todos los recursos que ofrece el arte poético se ponen a disposición de este objetivo.

La lectura de esta canción por primera vez provoca en el lector un viaje emocional que podemos marcar con tres hitos, a través de los cuales se estructurará el comentario. Se ha preferido evitar el membrete de partes, en cuanto que este poema tiene una estructura acumulativa en la que cada hito va influyendo en lo que viene a continuación, mientras que parte tiene una connotación estanca que no haría justicia al poema. El primero es el uso de la técnica ignaciana de la contemplación, que se ve en la primera estrofa. El segundo hito, el más desarrollado que se corresponde con la mayoría del poema, comienza en la segunda estrofa, en la que Aldana destroza las expectativas del lector, convirtiendo la canción en algo totalmente novedoso, y se extiende hasta la octava estrofa en estado

<sup>1</sup> Las citas de esta obra provienen de la edición de la obra de Francisco de Aldana hecha por Lara Garrido (1985).

puro. Consiste en aproximarse al Cristo crucificado con una actitud burlesca y altanera. Irreverencia y falta de respeto es lo que sugieren estos versos. El tercer hito supone precisamente la ruptura de esta irreverencia, en cuanto que la voz poética se retira la máscara de la burla y muestra el verdadero sentimiento de desconuelo, haciendo cobrar a todo el poema un nuevo sentido y exigiendo al lector una segunda lectura, en la que esta vez se ha de ser indulgente y compasivo con la voz poética, transformando la irreverencia en dolor, en rabia mal expresada.

Se ha de comenzar por el principio. El primer hito es el uso de la contemplación ignaciana<sup>2</sup>. Los tres primeros versos de esta canción nos sitúan frente la Cruz. Este poema no es como tantos otros que se han escrito, que son una reflexión acerca del Cristo crucificado. Aldana nos sitúa ante la Cruz, se sitúa él mismo y sitúa a la voz poética ante Cristo. Esto es lo que San Ignacio llama contemplación. Complementariamente a la meditación, que es discursiva e intelectual, San Ignacio propone a los ejercitantes la técnica de la contemplación, imaginativa y emotiva. En este modo de orar se sitúa uno mismo como un personaje más de un pasaje bíblico o, en el caso que se trata, se sitúa ante la propia Cruz. San Ignacio habla en los *Ejercicios Espirituales* de meterse en el texto “como si presente me hallase”. Consiste en recomponer el lugar con todos los detalles posibles que ayuden al encuentro con Dios, en ser parte de la escena, en participar, en sentir lo que sintieron<sup>3</sup>. “Si al pie de vuestra cruz” es donde sitúa Francisco de Aldana la acción de esta canción. De ahí la forma que cobra el poema a partir de este momento: habla directamente al crucificado (“no me torzáis el rostro”, le dice directamente a Jesús), como si presente se hallase porque en verdad se halla presente en oración; se recreará en la reconstrucción de la

escena para hacerla más real, más palpable (la penúltima estrofa es un alarde de descripción); se identificará con personajes de esa escena, pues eso es lo que aconseja San Ignacio (“que aunque no soy Josef de Abrimatía, [...], podré llorar en vuestro monumento”, vv. 86-88). Esta técnica de la contemplación no solo condiciona el poema en lo formal, también en lo que significa. La contemplación es oración, así que esta canción se torna oración. No es un mero ejercicio poético, sino que se vuelve algo personal, algo íntimo y sagrado, de ahí que al lector no pueda dejar de parecerle que Francisco de Aldana es la voz poética. Si bien se sabe que los moldes poéticos de su época tienden a no equiparar autor real y voz poética, este poema, al ser oración, se entiende como algo privado y personal, así que no se ha de descartar la posibilidad de que ambas figuras converjan en Aldana. Se volverá a esta cuestión de la contemplación en otros momentos a lo largo del trabajo, pues el hecho de que el poema sea este tipo de oración ayudará a justificar muchas de las elecciones de Aldana y a explicar cuestiones que podrían pasar desapercibidas si no se miran a través de este prisma.

Antes de proceder con el segundo hito, se ha de justificar que en verdad Aldana esté realizando aquí una contemplación. El texto, para quien es conocedor de los *Ejercicios espirituales*, se muestra claramente como una contemplación, pero esta cuestión no se limita al texto. Hay que pensar que Aldana y San Ignacio fueron contemporáneos, falleciendo San Ignacio a cuatro días de cumplir Aldana los 19 años. La obra de San Ignacio ya fue ampliamente conocida en vida de este, y tras su fallecimiento la Compañía de Jesús siguió existiendo y creciendo. No es descabellado, sino todo lo contrario, afirmar que Aldana fue conocedor y leyó, como toda su generación, los *Ejercicios*. Un ejemplo concreto puede vencer las reticencias de quien necesite una prueba evidente. Una de las obras más conocidas de Aldana es la *Carta a Arias Montanos*. Arias Montano fue un humanista con el que tuvo relación Francisco de Aldana. Por continuar con la terminología

<sup>2</sup> Para profundizar en la espiritualidad ignaciana, véase el *Diccionario de espiritualidad ignaciana*.

<sup>3</sup> Es lo que se llama “composición de lugar”. La relación entre la contemplación y la literatura aparece explicada y desarrollada en *Poesía y contemplación. Las divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*.

ignaciana, sería apropiado llamarles “amigos en el Señor”, pues compartían amistad porque compartían fe. Arias Montano era algo así como un director espiritual para el capitán. Un director espiritual del que conocemos escritos sobre la contemplación y la espiritualidad ignaciana<sup>4</sup>, lo que nos conduce a afirmar rotundamente que, en oposición al recelo que Walters (1988, p. 106) muestra en esta cuestión, Aldana, si no había conocido aún la contemplación, tuvo que conocerla forzosamente a través de su amistad espiritual con Arias Montano, lo que nos hace pensar que es una decisión consciente la de usar la contemplación y en ningún caso un trazo residual e involuntario como sugiere Walters.

Comenzar con el segundo hito supone comentar la parte central del poema en profundidad, aunque se ha de recordar que el objeto de este estudio es la devoción en Francisco de Aldana, por lo que este trabajo se limitará a aquellos aspectos que afecten a la devoción. Lo lógico en una obra dedicada al Crucificado sería alabarlo, llorarlo o disertar sobre el significado salvífico de Su muerte, pero Aldana destroza todo este horizonte de expectativas y, nada más comenzar el nudo del poema, da un golpe sobre la mesa y humilla a Cristo, humillando con ello toda la fe y toda la cristiandad. “Haced cuenta que el lodo os lo arrojó a la cara” (v. 18). Estos versos podrían considerarse casi sacrílegos. Más todavía cuando, gracias a, o casi por culpa de, la contemplación, todo esto se vive en primerísima persona. Esta es la primera vez que se muestra irreverente, y tal vez por ello impacta tanto al lector, pero no será la última. En la tercera estrofa casi se ríe de Cristo al decirle que no puede huir, que esos clavos le tienen agarrado y condenado a hacerle caso —un motivo recurrente en la literatura cristiana, como recuerda Ricard (1964), que aquí se deforma casi esperpénticamente, si se permite el anacronismo—. En la sexta, en una reflexión sobre el dogma peligrosa,

afirma que cuanto mayor sea el sufrimiento de Cristo, menor será el suyo, algo en cierta manera cierto al ser la Crucifixión el símbolo de la redención de toda la humanidad, pero tal y como está expresada esta reflexión se está renunciando al amor que emana de este acto por el que se debe amar de vuelta a Cristo y sentir compasión de él, lo que hace tan egoísta el verso que produce repulsión.

Todas estas irreverencias producen al lector esta aversión y le suenan tan sacrílegas porque Aldana se está riendo de Cristo. Mazzocchi (2001) comenta que lo burlesco en este poema se debe a la indiferencia frente a los sufrimientos de Cristo (“poned los vuestros (males) en olvido”) y al egoísmo del hombre, que, ignorando la Pasión de Cristo, quiere que este se preocupe de sus necesidades (“y más os duela mi menor cuidado que los mayores vuestros y mortales”). Ambas actitudes son muy humanas, de ahí que Aldana las escoja para representar esta escena cómica en cuanto trágica, repulsiva en cuanto cercana.

Esto tiene una serie de consecuencias, pero se verán más tarde, ya que, al pretender estudiar este poema de manera holística, es pertinente añadir antes una nueva perspectiva. Esta nueva visión es un nuevo elemento vertebrador, en cuanto que está presente a lo largo de todo el poema. Se trata de la condición metapoética de la canción. Las referencias a la propia canción son constantes a lo largo de la obra. Así, se pueden encontrar en los versos 3, 12 y 102 explícitamente, aunque las alusiones se dan de manera constante. El reconocer que todo el poema es la canción que se le está ofreciendo a Cristo hace que la canción se agote en sí misma. Se verá que el poema se resuelve gracias a su condición de texto compuesto para y dirigido a un receptor concreto. Además, toda la canción vuelve una y otra vez sobre sí misma, es decir, la voz poética habla constantemente de hablar (vv. 15, 16, 45, 68...) y habla también de lo que está hablando sin llegar nunca a explicitarlo. Hay constantes alusiones a las “quejas”, “razones” y “males” que aquejan a la voz poética, pero nunca se le llega a explicar al lector en qué

<sup>4</sup> Escribe sobre esto en *Libro de la generación y la regeneración del hombre o acerca de la Historia del Género Humano*, Universidad de Huelva, 1999.

consisten. Esto produce un gran desasosiego y frustración en el lector, que es precisamente lo que busca Aldana. El poeta consigue aquí representar muy bien la desesperación de hablar a Dios, de rezar, y que la respuesta siempre sea la misma: silencio. Un silencio que en esta ocasión se vuelve violento pues, al estar en contemplación, Cristo no es una idea, sino que es algo tangible, es alguien que nos escucha y no nos contesta, que parece que se quiere ir y no escuchar (o al menos eso transmite la voz poética con ese imperativo altanero de “no me torzáis el rostro”, v. 45) pero que no puede “hüir porque esos clavos / que os cosen a ese palo me aseguran / que me habéis de esperar” (vv. 23-25). Y no solo le ha de esperar, sino que una vez más se vuelve a mostrar insensible y altanero y añade la coletilla de “aunque me tarde”. Volviendo a lo burlesco, es también irreverente la postura que nos confiere esta contemplación y el papel que se asume en ella: en vez de estar en una posición de compasión, de participar de los sufrimientos de Cristo, la voz poética asume una posición de autoridad que no le corresponde y se muestra no solo imperativo con Cristo, sino también impetrativo (pidiendo por eso que no se llega a saber lo que es) y casi imprecativo (“el lodo / os arrojó a la cara y estad quedo”, vv. 18-19).

A la luz de estos tres elementos (contemplación, irreverencias burlesca y condición metapoética) se puede entender esta obra de una manera holística que hace que se aprecie mucho más y que se considere de mayor calidad poética. Ahora se debe volver a dar un paso y explicar el tercer hito, pues este servirá para redondear finalmente la canción y ayudará a explicar multitud de cuestiones que aún quedan en el tintero cuya explicación requiere pasar brevemente por las últimas estrofas. Como se comentaba al principio, el tercer hito está marcado por el fin de la burla y de la irreverencia. Esta resolución del conflicto se condensa en los versos, que rezan, nunca mejor dicho: “Virgen, aunque serviros no merezco, / yo os consagro y ofrezco esta canción, / de lágrimas bañada” (vv. 100-

102). La máscara de la burla es finalmente retirada, algo que se nos va adelantado en la penúltima estrofa (vv. 93-94), pero alcanza aquí el clímax e, incluso, la catarsis. Al confesar la voz poética que en verdad no era burla sino llanto, no era irreverencia sino rabia por la muerte, por la impotencia (v. 90), por lo inmerecido del Sacrificio (v. 100), la lectura de la obra ha de ser indulgente con la voz poética. Ya no se habrá de leer con repulsión hacia la voz, sino con compasión. Toda esa irreverencia, precisamente por todo el dolor que encierra y que de repente se siente y entiende perfectamente como el de uno propio, se vuelve en una segunda lectura en la devoción más santa y más sufrida, en la reverencia más íntima y sentida. Es una loa al Sacrificio y a la Pasión de Cristo, que son una muestra tan inmensa de Su amor infinito que producen en el creyente este torrente de tanta y tan variada emoción que es incapaz de soportarlo y brota de formas tan extrañas que puede llegar a entenderse como lo contrario a lo que en verdad se expresa.

Sin duda este hito es fundamental y se nos une a los elementos vertebradores de este poema que permitirán, en breves momentos, volver sobre todo él con una mirada nueva, pero en estas última estrofas este tercer hito tiene una serie de satélites alrededor que contribuyen en gran medida a redondear toda la obra y a enriquecerla. Centrándose meramente en el estilo, en breve se continuará con cuestiones temáticas, pese a que en este último momento es cuando se nos revela que la irreverencia burlesca no es tal, Aldana se permite aquí la ironía de diversas maneras, componiendo un contrapunto entre llanto y risa, entre verdad y mentira y que la crítica hasta el momento no ha sabido apreciar. Piénsese en ese regocijante “Rey de Vida” (v. 95) que se le dirige a un Cristo que está exhalando su último aliento. La ironía más cruel de todo el poema, sin duda. Ironía ruin que se perpetúa en la última estrofa con la que se cierra la canción. Aldana, pese a ser una “Canción a Cristo crucificado”, se la acaba dirigiendo a la Virgen Dolorosa, que llora a los pies del

cuerpo de su hijo (una vez más, como ocurre en los versos 12-13, el mero hecho de dirigir una canción en esta situación es irrespetuoso), porque, en un último estertor burlesco, resume la muerte de Cristo en un “habrá expirado” (v. 105) indiferente sobre si habrá muerto o no. El uso de ese futuro hipotético muestra que ni siquiera se preocupa por comprobar si en verdad ha fallecido, chispazo final de ironía. No obstante, y en este contrapunto que se está comentando, ese mismo último verso comienza con “me temo que tardé”, atribuyéndose parte de la culpa de esa muerte y llorando una vez más por ello.

En este apunte formal sobre el alarde de estilo de Aldana, ya se han ido comentando varios de esos satélites temáticos que se mencionaban antes, que se han de sistematizar aquí. El primero ha de ser la muerte de Cristo, que supone el fin de la escena. La muerte sirve también, y sobre todo, para imprimir una carácter dinámico al texto, cuestión en la que se ha de tener en cuenta que en este comentario se ha usado ya la palabra catártico sin ser casualidad. Otro satélite del tercer hito es la abundancia de referencias a la Virgen que aparece en las últimas estrofas. María, como mediadora entre su Hijo y los hombres, sirve aquí a la voz poética para redimirse. Primero el yo poético le pide al Hijo que le ayude a acercarse a ella, que es capaz de sufrir la muerte de su Hijo confiando en el plan del Padre (cosa que no parece ser que sea capaz de hacer el hablante con toda esa rabia que va mostrando). Después se dirige a la Virgen misma, que sirve como interlocutora final de la canción, a la que recurre para cerrarla y para reconocerse pecador (v. 100).

Ahora que ya se han comentado los tres hitos, se puede proceder a esa lectura holística y plena de la canción a partir de los siguientes elementos: canción como contemplación, irreverencia, supresión y justificación de la burla, muerte de Cristo y condición metapoética. Todo esto permite ver en esta canción una estructura muy bien organizada. En oposición a Ruiz Silva (1981, p. 79), que habla de incoherencia estructural, este trabajo

se sitúa en la estela de Mazzacchi, que defiende una estructura perfectamente congruente y un desarrollo progresivo bien imbricado, como se comentaba ya aquí al hablar de los hitos. Pero estos hitos no explican suficientemente la calidad estructural del poema. Al tener en cuenta la muerte de Cristo y la condición metapoética y de monólogo de la canción, el poema cobra un dinamismo nuevo que le da cierto carácter teatral, como muy bien señala Green (1958) al poner en relación esta obra con la tradición medieval de las parodias sacras (aunque en este caso no haya ningún componente paródico, aunque sí burlesco). El poema empieza así con esa escena de la contemplación: la voz poética se sitúa ante Cristo crucificado. A partir de este momento, comienza un monólogo en el que se va dibujando un Cristo cada vez más patético, cada vez más acabado, cada vez más cerca de los Infiernos (véase esto leyendo consecutivamente los versos 1, 22, 23, 45-50, 67-68, 79). Esto nos demuestra una clara progresión que termina en los versos 103-105 con la muerte definitiva del Crucificado. Una progresión muy plástica debido a la contemplación, aspecto que no destaca Green y que es fundamental para entender la teatralidad del texto, junto con el discurso condicionado por lo metapoético de la canción, ya que es por esta técnica oracional por la que se presentan tantos elementos físicos y descriptivos, dando lugar a la éfrasis (la presencia de María, la identificación con Josef de Abrimatía, la plasticidad de los instrumentos de la Pasión —Cruz, Clavos, Corona, lanzas— y otros elementos —llagas, ungüento, lodo, lágrimas, “prestadme vuestra oreja piadosa”, “poderosa fuerza con que saldrán de aquea boca [las palabras]—).

Para ir terminando, cabe destacar que este poema no solo sirve como oración personal del poeta. La oración se convierte a veces en un ejercicio teológico. Esta reflexión se articula en versos fugaces, pero se vislumbra tras esta brevedad una profundidad nada desdeñable (confirmando aquel dicho jesuítico de “lo bueno, si breve, dos veces

*“Quepa concluir reafirmando esta obra como un poema experimental e innovador, cuyo efecto dramático y burlesco mueve ciertamente a la compasión, mostrando esta de una manera personal y muy real, siendo fácil identificarse con ella.”*

bueno”). Algunos de los problemas teológicos que se presentan son: la necesidad del sacrificio (v. 17), el Señor convertido en esclavo (vv. 26-27), el amor como base del sacrificio (v. 30), la voluntariedad de este último (vv. 34, 51-52) y el carácter redentor de la muerte de Cristo (vv. 31, 65-66). La dificultad que provoca la reflexión de estos temas no resta devoción al texto a favor de un intelectualismo meramente humanístico e intelectual, sino que ayuda a ahondar en su carácter devocional. Esto se consigue gracias a que, al presentar estos temas, la voz poética se hace partícipe de ellos utilizando una actitud comparativa (vv. 65-66, 34-39). Esto provoca que la reflexión teológica sobre la necesidad de sacrificarse voluntariamente no sea solo un ideal, sino que el orante se siente interpelado e identificado, se ve animado a sacrificarse él mismo. Un sacrificio, el de Cristo, que no es solo redentor para toda la humanidad, sino que también lo es para uno mismo, también lo es para la voz poética, así que la estructura comparativa le hace participar de esa salvación y lo mueve a adoración. Este comparativismo no se limita solo a los momentos de reflexión intelectual, sino que forma parte de una estructura antitética mayor que muestra una gran sistematicidad en la obra. El caso del *tú* y el *yo* (vv. 1-3, 12-15, 20-22 etc.), que ayuda a crear la atmósfera conversacional y teatral, es

paradigmático, aunque es el único que influye en el tema del trabajo, que es la devoción, así que no es pertinente expresarse comentando esto.

Quepa concluir reafirmando esta obra como un poema experimental e innovador, cuyo efecto dramático y burlesco mueve ciertamente a la compasión, mostrando esta de una manera personal y muy real, siendo fácil identificarse con ella. El efectismo se muestra de manera coherente durante toda la obra, consiguiendo cohesionar el poema y dotándolo de una estructura clara y eficaz. Todos estos elementos hacen que Aldana ofrezca una devoción formalmente singular, al alejarse de los moldes anteriores sin romper con ellos, pero sí desde una perspectiva novedosa, a la par que con abundante contenido de calidad. Una devoción a la par ingenua y mordaz, angelical y diabólica, que sin duda transmite veracidad.

### Bibliografía

- García de Castro Valdés, J., Cebollada Silvestre, P., Coupeau, C., Melloni, J., Molina Molina, D. M. y Zas Friz de Col, R. (2007). *Diccionario de espiritualidad ignaciana*. Manresa, Sal Terrae.
- Gómez Canseco, L. (2007). *Poesía y contemplación. Las divinas nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*. Universidad de Huelva.
- Green, O. H. (1958). “On Francisco de Aldana. Observations on Dr. River’s study of ‘El Divino Capitán’”, *Hispanic Review*, XXVI, pp. 117-135.
- Lara Garrido, J. (1985). *Poesías castellanas completas. Francisco de Aldana*. Madrid, Cátedra.
- Mazzocchi, G. (2001). Lo burlesco religioso: La Canción a Cristo crucificado de Francisco de Aldana en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro* (pp. 109-118). Verbum.
- Ricard, R. (1964). “El tema de Jesús crucificado en algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII” en *Estudios de literatura religiosa española* (pp. 227-245). Madrid, Gredos.
- Rivers, E. (1955). *Francisco de Aldana. El divino capitán*. Badajoz, Diputación Provincial.
- Ruiz Silva, C. (1981). *Estudios sobre Francisco de Aldana*. Universidad de Valladolid.
- Walters, G. D. (1988). *The poetry of Francisco de Aldana*. London, Tamesis Books.