

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 9 (1996)

Artikel: Estudios de poesía translingüe : versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro
Autor: Canonica, Elvezio
Kapitel: 5.: Los poemas italianos e hispanoitalianos de los hermanos Francisco y Cosme de Aldana
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840955>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

5. LOS POEMAS ITALIANOS E HISPANOITALIANOS DE LOS HERMANOS FRANCISCO Y COSME DE ALDANA

5.1. Introducción

De los dos hermanos Aldana, Francisco es sin duda el más conocido y estudiado. Adquirió fama en su época, y el propio Cervantes en su *Viaje del Parnaso* lo incluye en el reducidísimo grupo de poetas que pudieron «alcanzar renombre de divino». Lope de Vega se hace eco de la fama que había alcanzado su desdichada muerte, ocurrida en la célebre batalla de Alcazarquivir el 4 de agosto de 1578, al lado del rey don Sebastián de Portugal, en su descabellada aventura en tierras de moros marroquíes, que fue el origen de uno de los mitos más arraigados de la cultura portuguesa, el del «sebastianismo». Lope lo cita en su *Laurel de Apolo*, aludiendo más a su desventura que a su poesía, y lo transforma en personaje teatral en su *Tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, impresa en 1618 y escrita entre 1595 y 1603. A partir de este momento, la fortuna teatral del personaje está asegurada, y lo encontramos en otras dos comedias sobre el mismo tema, una de Vélez de Guevara, la *Comedia famosa del Rey don Sebastián*, escrita hacia 1607, y otra de Francisco de Villegas, *La gran Comedia del Rey don Sebastián*, publicada en 1663.

La figura de Cosme, en cambio, ha sido prácticamente olvidada. Su importancia, sin embargo, es notable, porque gracias a él conservamos la poesía de Francisco. En efecto, éste no había publicado casi nada en vida. A la muerte de su hermano mayor, Cosme edita en dos volúmenes las composiciones que ha podido reunir, con una larga lista de las que él había visto pero que da por perdidas. Estos dos tomos, publicados uno en Milán en 1589 y otro en Madrid en 1591, constituyen la base de lo que conocemos de la poesía de Francisco de Aldana. Sobre la calidad de esta edición no debemos hacernos ninguna ilusión. El propio Quevedo, quien admiraba la poesía de Francisco, tiene palabras muy duras en contra de Cosme y de su edición: «Si alcanzo sosiego algún día bastante, pienso enmendar y corregir sus obras deste nuestro poeta español, tan agraviadas de la imprenta, tan ofendidas del desaliño de un su hermano que sólo quien de cortesía le creyere al que lo dice creerá

que lo es»¹¹¹. Por lo visto, Quevedo no logró el necesario sosiego para llevar a cabo esta reedición, y tendremos que esperar hasta nuestro siglo para poder contar con ediciones más fiables. La llevada a cabo por Moragón Maestre en 1953 es una reedición de los dos tomos de Cosme, con muy pocas enmiendas¹¹². Pero en este mismo año, Elías Rivers publica una antología filológicamente muy cuidada, fruto de una serie de estudios sobre la personalidad y la biografía del poeta¹¹³. Tras la reedición de los *Sonetos* en 1984, a cargo de Raúl Ruiz y con escuetas notas¹¹⁴, por fin, en 1985, José Lara Garrido nos ofrece la primera edición crítica de las *Poesías castellanas completas*¹¹⁵. El título de esta última, y en muchos aspectos definitiva edición, nos permite hacer el enlace con el tema que nos proponemos tratar aquí, ya que vamos a estudiar precisamente la porción no castellana de la obra de Aldana. En efecto, tanto Francisco como Cosme tienen una breve pero compacta producción poética en lengua italiana, que hasta la fecha ha sido muy poco estudiada. Si existen aportaciones sobre alguna composición italiana aislada de Francisco¹¹⁶, la correspondiente obra de Cosme queda totalmente por estudiar.

Las razones del bilingüismo hispanoitaliano de los hermanos Aldana estriban en su propia biografía. A diferencia de los casos estudiados precedentemente —el Marqués de Santillana, Carvajales, Torres Naharro— en los que el bilingüismo contenía siempre un importante aspecto libresco, con los hermanos Aldana dicho fenómeno brota de la misma vida. En efecto, ambos nacen en suelo italiano, probablemente en Nápoles, y se educan en Florencia, donde el padre, a partir de 1540, a raíz de la boda de doña Leonor de Toledo, hija del virrey don Pedro, con Cosme de Médicis, duque de Florencia, asumió funciones militares importantes en la defensa de la ciudad. De hecho, Francisco permaneció en Italia desde su nacimiento, en 1537, hasta el año de su partida a Flandes, como capitán al servicio del Duque de Alba, en 1567. Todos estos datos son imprescindibles para la interpretación de su poesía en italiano, que es por lo tanto en todo comparable con la de los «nativos». Eventuales elementos hispánicos no estarán probablemente en la letra, sino en el fondo, en la actitud vital. En efecto, a pesar de la italianización natural, el elemento castellano es muy fuerte en la familia Aldana. Tanto el padre como la madre proceden de la misma familia (la consanguinidad era fenómeno corriente en la época), una de las más ilustres de Extremadura, los Aldana de Alcántara, que proporcionó varios maestros a esta Orden militar.

¹¹¹ *Anacreón castellano*, en: *Obras completas*, ed. Astrana Marín, t. I, Madrid, 1934, p. 668.

¹¹² Publicada en Madrid, CSIC, 2 vols. 1953.

¹¹³ Publicada en Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1953.

¹¹⁴ Publicada en Madrid, Hiperión, 1984.

¹¹⁵ Publicada en Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1985.

¹¹⁶ Cf. Lauriane Fallay-D'Este, «Tradition et originalité chez Francisco de Aldana», en: *Ibérica*, I (1977), pp. 119-130; Carlos Ruiz Silva, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, 1981, pp. 113-116; José Lara Garrido, ed. cit. pp. 42-43.

5.2. La obra italiana de Francisco de Aldana

A pesar de los treinta años que pasó en Italia, es muy poco lo que se nos ha conservado de la producción italiana de Francisco de Aldana, y es de suponer que la cantidad de material perdido sea ingente. En la lista de obras perdidas que estableció Cosme no se especifican las lenguas de composición, por lo que nos es imposible saber a ciencia cierta si figuran en ella obras en italiano.

De hecho, sólo poseemos una fábula pastoral de 102 octavas, titulada *L'Antilla* y publicada en Milán en 1629, dos sonetos, doce octavas integralmente en italiano y dos octavas «de un verso Español y otro Toscano». La fábula pastoral es un hallazgo muy reciente, realizado por M. L. Cerrón Puga, quien la ha editado y estudiado¹¹⁷. Empezando por los aspectos lingüísticos y filológicos, suscribimos totalmente el juicio de la moderna editora, quien afirma que: «Desde el punto de vista lingüístico hispánico, el aspecto más relevante del texto que se presenta es su perfecta factura en un italiano privo de todo españolismo»¹¹⁸. Métricamente, el fenómeno sin duda más llamativo está en el alto porcentaje de diéresis en palabras internas al verso. Se trata de un artificio muy característico de la poesía renacentista, encaminado a poner en evidencia el carácter latino de las palabras, al devolver la plenitud vocálica a las semiconsonantes *i* e *u*. Abundan los ejemplos que, sin embargo, en la moderna edición no se señalan con el signo diacrítico correspondiente, lo cual dificulta notablemente su ubicación. Por otra parte, el hecho de que dicho signo se utilice en un caso único («mansüeta d'amor fiera smarrita», LXXVII,8) hace manifiesta una reacción comprensible para una hispanófono, puesto que *ue* es normalmente diptongo en español, pero es bisílabo en italiano, de manera que el signo diacrítico sobra en este caso.

Aunque métricamente el texto se sitúa en la línea petrarquista, en un par de casos se distancia de ella: desde el punto de vista prosódico, van en contra de Petrarca y Tasso un ejemplo de «glorioso» trisílabo en vez que con diéresis (XIII,2), soluciones silábicas como *cader 'n un punto* (LXIV, 4) y el empleo de la diéresis llamada «d'eccezione» en un *tüa* bisílabo (XXXI, 3). A modo de enmienda a la edición citada, indicamos en nota todos los ejemplos de diéresis que hemos encontrado, junto con otras erratas advertidas¹¹⁹. Una

¹¹⁷ Cfr. M. L. Cerrón Puga, «*L'Antilla*: una fábula desconocida de Aldana», en: *Studi ispanici*, 1984, pp. 175-226.

¹¹⁸ Cfr. art. cit. p. 187.

¹¹⁹ «desiäto» (II,6); «quiète» (IV,6); «furiöso» (VI,6); «desiäte» (XV,7); «graziöso» (XVI,6); «insidiar» (XVII,5); «trionfanti» (XVII,8); «desiäti» (XX,5); «viöle» (XXIII,8); «di rigioir del desiäto bene» (XXIV,8); «inquieta» (XXVI,5); «tüa» (XXXI,3), diéresis llamada «d' eccezione»; «viöla» (XL,7); «gioir» (XLIII,4); «graziöso» (XLV,2); «variäti» (XLVII,4); «aurëa» (XLVII,5); «viöle» (LII,8); «preziöso» (LIII,2); «desiändo» (LXI,8); «ansiosa» (LXXXII,3); «diürne» (XCIV,6); «affettüosi» (XCVI,5). Otras erratas advertidas: lee: «no l'», debe leer: «no 'l» (XIII,2); lee «se», debe leer: «sè» (XX,6); lee: «chè», debe leer: «ché» (XXVI,7); lee: «or' alterna ...», debe leer: «or alterna» (XXX,8); lee «pie», debe

última observación acerca de los criterios de transcripción de la geminada *ll*, palatal en español y lateral en italiano. La editora opta justamente por la grafía italiana (reduciendo lecciones como *svegliar* al normal *sveller*); sin embargo, si este fonema se presenta en rima, sería más conveniente conservarlo, como es el caso de *esiglio* que rima con *ciglio* y *t'assimiglio* (LXXIV, 1-3-5).

Pasando ahora a los contenidos, se trata de una «amorosa storia» en la línea del *Ninfale fiesolano* de Boccaccio (comp. h. 1344-1346), poema bucólico en octavas. La pastora Antilla, tras varias vicisitudes amorosas, es transformada en río por su mucho llorar y el pastor Mompillo, su amante infiel, en elevada cumbre, como castigo ejemplar por su actitud. En Boccaccio, los dos amantes quedan transformados en sendos torrentes, mientras que el hijo que nace de su unión, Pruneo, se convierte en uno de los protagonistas de la historia de Fiesole y de Florencia. Al lado de la influencia preponderante de Petrarca y la menos evidente, pero concreta, de Dante, como se podrá apreciar en el análisis, esta importante deuda con Boccaccio completa el panorama del aprendizaje poético italiano de Aldana, que se funda en los tres autores modélicos florentinos del Trecento. Con todo, es posible advertir la huella de la literatura italiana contemporánea, concretamente el poema épico del Ariosto, el *Orlando furioso* (1532). En efecto, en un caso la deuda con esta obra es patente: el primer verso de la octava VI: «Giace non lungi una valletta amena» es un eco apenas encubierto de un verso que encabeza igualmente una octava en la obra italiana y que reza: «Giace in Arabia una valletta amena» (XIV, 92).

Igualmente, la rebuscada alusión mitológica a los montes del Epiro llamados *Acrocerauni* (XXXIX, 4) se encuentra en el poema del Ariosto (XXI, 16). Todos estos datos confirman que la composición de *L'Antilla* es efectivamente atribuible «a la juventud florentina de Aldana», como observa Cerrón Puga¹²⁰.

Las doce octavas «en toscano» se encuentran tan sólo en la edición de Cosme, y no las vemos reproducidas por ningún editor posterior. Van dirigidas «a una gran Señora Estrangera», es decir la «Serenissima Isabella», o sea la Reina de Inglaterra Isabel I (1533-1603), hija de Enrique VIII y de Ana Bolena, que subió al trono a la muerte de su hermana María en 1558. Fue ella quien restableció la religión protestante, y mandó decapitar a María Estuardo en 1587, lo que no le impidió nombrar como su propio sucesor al hijo de esta

leer: «piè» (XXXIX,8); lee: «un' v'è», debe leer: «un v'è» (L,3); lee: «pie», debe leer: «piè» (LI,4); lee: «chè queste», debe leer: «ché q.» (LXII,7); lee: «fè», debe leer: «fé» (LXIV,6-7); lee: «chè di novello amore», debe leer: «ché di n.a.» (LXVII,7); lee: «pié», debe leer: «pié» (LXXII,1; LXXV,4); lee: «caggendo a piedi», debe leer: «c. a' piedi» (LXXVII,6); lee: «un non so ché», debe leer: «u. n. s. che» (LXXXIII,5); lee: «hai troppo suo mal pro superba», debe leer: «ahi t. s. m. pro' s.» (LXXXIV,7); lee: «Perche mai sempre a secolì futuri», debe leer: «Perché m. s. a' s. f.» (CII,1); lee: «mortal», debe leer: «mortali» (CV,3). En cuanto a la traducción, sin pretender ser exhaustivos, nos ha llamado la atención el que la «bianca oliva» de LIV, 8 se convierta en una «verde oliva»; además, nos parece impropia la traducción de «superba» por el inexistente «soberbial» (LXXXIV,7).

¹²⁰ Cfr. ed. cit. p. 179.

última, Jacobo, rey de Escocia. Su actitud hostil a la política española en los Países Bajos provocó el enfrentamiento naval de 1588, en el que la «Invencible Armada» de Felipe II sufrió una grave derrota. Estas explicaciones históricas son imprescindibles para colocar en su contexto la composición poética que Francisco de Aldana dedica a la Reina de Inglaterra. En efecto, las doce octavas contienen una alabanza incondicional de la reina, incluyendo hasta un breve «canon de las bellezas» en perfecto estilo petrarquesco. Es evidente, por lo tanto, que la fecha de composición debe situarse en los primeros años de su reinado, y muy probablemente en el período de su ascensión al trono, hacia 1558. Esta opinión es también compartida por Rivers, quien considera estas octavas como un ejercicio de estilo, compuesto bajo la influencia del mentor del petrarquismo florentino de la época, Benedetto Varchi, sobre cuya figura volveremos más detenidamente en el análisis de los sonetos. Aparte de la fuerte presencia de Petrarca, en el plano lingüístico y retórico, se aprecia otro elemento que vincula a Aldana con la cultura florentina de su época: el neoplatonismo. En efecto, como observa Rivers, «las citadas Octavas en toscano [...] se basan figurativamente en el concepto de la comunión inmóvil y silenciosa entre Dios y los ángeles, concepto fundamental en la escala de hipóstasis neoplatónica»¹²¹. Estudiaremos con más detenimiento este aspecto en uno de los dos sonetos italianos, en que Aldana expone de forma completa dicha escala. Nos vamos a concentrar ahora en el análisis más minucioso de los dos sonetos y de las dos octavas «de un verso español y otro toscano».

5.2.1. El soneto en respuesta a Benedetto Varchi

El primer soneto que vamos a estudiar es una buena muestra del clima intelectual de la Florencia de mediados del siglo XVI. Estamos en pleno Renacimiento y concretamente, en el campo de las letras, en pleno petrarquismo. A partir de la publicación de las *Prose della volgar lingua* de Pietro Bembo (1525), este movimiento tomó pie en los círculos letrados florentinos, donde la figura y la lengua de Petrarca se convirtieron en paradigma de la poesía. Conocemos, por otra parte, la fortuna del petrarquismo en las letras europeas de la época, y por lo que a España atañe, baste con recordar la obra de Boscán y de Garcilaso como primeros representantes del petrarquismo hispánico¹²². La recuperación del modelo petrarquesco correspondía también al redescubrimiento de la filosofía platónica, que tuvo en otro florentino, Marsilio Ficino, su máximo representante. De hecho, Bembo, en sus comentarios al *Canzoniere* de Petrarca, quiere demostrar que su concepción del Amor es de filiación

¹²¹ Cfr. ed. cit. p. XIII.

¹²² Sobre la influencia del petrarquismo en España sigue siendo imprescindible el libro de Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960. También fundamental es el libro de María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, 1987.

DEL SIGNOR FRANCESCO DI ALDANA,
IN RISPOSTA A MESSER BENEDETTO VARCHI

Ben grand'avria cagion l'alto dolore,
che delle spoglie altrui sen' va sì altiero,
per dolce triegua al duro mio pensiero
farmi, e gl'anni menar con più liet'ore,
 poi che pur dianzi, egli di sè maggiore 5
essendo, all'apparir del tosco Omero,
come de' rai solar' nostro emispero,
si vesti il cor' d'un chiaro e nuovo albore;
 ma poco giova, ahimè! ch'ad or' ad ora
convien che gli occhi della mente giri 10
dove è la dea, cui già fu ancilla Flora;
 il mio di voi sì degno acquisto fora,
presente lei, qual degl'eterni giri
è quel che, per mio mal, si godon' ora.

Lo primero que tenemos que observar es la estrecha correspondencia que se establece entre los dos sonetos, que son dos caras de la misma moneda y, a través del diálogo, funcionan como una nueva unidad textual superior, una especie de «díptico poético», en el que un texto no se explica sin el otro. Como sabemos, la composición de sonetos y otros poemas de propuesta y de respuesta goza de una larga tradición, que se remonta a la «tensó» de los trovadores. En la época renacentista, este género gozó de buen crédito, y se creó también una modalidad propiamente bilingüe, en la que el soneto de propuesta estaba en castellano y el de respuesta en italiano, manteniendo las mismas rimas¹²⁴. Característica constante de este peculiar género poético es la conservación de las mismas rimas en el soneto de respuesta, lo que dio lugar a una locución hoy bien arraigada en la lengua italiana: *rispondere per le rime*, con el significado de 'contestar en el mismo tono', 'pagar con la misma moneda'. Lo normal es que se emplearan las mismas palabras-rima, como lo hace el propio Aldana en otro soneto de respuesta, en castellano. Aquí, en cambio, se limita a reproducir las terminaciones de las voces en rima. Las correspondencias no se limitaban al esquema de las rimas, sino que se extendían a las palabras-clave del soneto de propuesta, que se repetían en un diferente contexto en el de respuesta. Todos estos elementos, y aun otros de índole estilística, los encontramos en el soneto de Aldana.

Para empezar, notemos cómo las cuatro rimas del soneto de Varchi se fundan en la permutación de las vocales, manteniendo siempre intacta la

¹²⁴ Hay varias muestras de estos textos en el catálogo de H. Vaganay. Por ejemplo: en las *Rime* del napolitano Bernardino Rota (Nápoli, 1572); en el *Canzoniero* de Guid'Ubaldo Benamati (Venezia, 1616); en las *Rime* de Giuliano Goselini (Venezia, 1588); en las *Rime seconde* de Laura Terracini (Firenze, 1594), etc. (en Vaganay, op. cit. passim).

consonante: *-ore /-ero /-ora /-iri*. Se trata de cuatro de las rimas más frecuentes del *Canzoniere* de Petrarca, aunque esta especial permutación no se encuentre en dicha obra. Podríamos interpretar esta monotonía como una adecuación armónica con el contenido fúnebre del soneto, que se hace palpable en la posición más musical de la poesía rimada, que es precisamente la rima. A nivel rítmico, Aldana muestra un buen dominio de la versificación italiana, y en este aspecto su soneto no desmerece con respecto al de Varchi. Es evidente que nos las habemos con un poeta perfectamente dueño de la técnica poética de la lengua italiana: sus endecasílabos son seguros, los encuentros vocálicos bien resueltos y los acentos rítmicos muestran la misma variedad entre el tipo «a maiore» y el «a minore» que encontramos en el texto de Varchi. Se habrá notado, en el soneto de propuesta, una predilección especial por el fenómeno métrico-sintáctico del encabalgamiento. En los cuartetos encontramos tres (vv. 2-3 y 3-4; 5-6) y en los tercetos, por lo menos uno (13-14). Aldana muestra haber asimilado este rasgo estilístico peculiar, y en su respuesta encontramos otros cuatro encabalgamientos, casi con la misma distribución (3-4; 5-6; 9-10; 13-14). La sensación de fluidez que ofrece esta figura métrica, va emparejada con los frecuentes encuentros vocálicos, resueltos con normales sinalefas. Hay incluso casos de sinéresis: dos en el sintagma *pio poeta* en Varchi (v. 6) y una en el sustantivo *dea* en Aldana (v. 11).

Pasando ahora a analizar las concretas deudas léxicas con la tradición poética, no sorprende constatar la presencia maciza de Petrarca. En general, estamos frente a un léxico poco marcado, y que procede casi integralmente del *Canzoniere*. Limitándonos tan sólo al soneto de Aldana, encontramos que el sintagma formado por el sujeto *dolor* y el predicado *menare* (vv. 1-4) está en la «canzone» n. 71 («*Dolor, perché mi meni / fuor di cammin a dir quel ch'i' non voglio?*», vv. 46-47); las locuciones adverbiales *pur dianzi* (v. 5) y *ad' or ad ora* (v. 9) son muy comunes en Petrarca, y tienen el valor respectivamente de 'hace sólo un instante' y 'de tanto en tanto'; las formas latinizantes *riegua* (v. 3), *rai* (v. 7) y *ancilla* (v. 11) también proceden de esta misma fuente, donde coexisten al lado de las formas de evolución espontánea, *tregua*, *raggi* y *ancella*. El contenido y la forma del v. 3 proceden directamente del «incipit» de un soneto petrarquesco: «*Datemi pace o duri miei pensieri*» (RVF 274,1). Las formas literarias y cultas *altiero* y *albore* no se encuentran en cambio en Petrarca, pero forman parte del léxico corriente de los petrarquistas, y hay múltiples testimonios de ellas. Un sintagma relativamente más marcado como *gli occhi della mente*, si bien no procede directamente de la lengua petrarquesca, se encuentra en la lengua poética antigua, por ejemplo en la obra de Dante, con el significado de 'intelecto' (cfr. *Paradiso*, X 121). Encontramos otro ejemplo de este sintagma en un autor florentino de los primeros decenios del s. XVI, el predicador Girolamo Savonarola. En uno de sus sermones utiliza esta expresión, acompañada del verbo *alzare*, que corresponde al *girare* de Aldana: «*dovrebbe l'uomo alzando l'occhio della mente, cercare [...]* con le

buone operazioni verso el Paradiso»¹²⁵. El sustantivo *acquisto*, que en la obra de Petrarca está presente en su forma verbal *acquistare*, se encuentra en una de las obras más importantes para la divulgación de la filosofía neoplatónica en España, los *Dialoghi d'amore* de León Ebreo, que tradujera al castellano el Inca Garcilaso. En un pasaje, afirma Jehuda Abarbanel: «L'utile, come sono ricchezze, particolari beni d'*acquisto*, non sono mai amate e desiderate insieme»¹²⁶.

En resumen, no podemos suscribir el juicio de Laurianne Fallay-d'Este, para quien el italiano de Aldana «est peu coulant et... les latinismes y abondent»¹²⁷. Ante todo, hemos observado como su versificación italiana es tan fluida como la de uno de los principales exponentes del petrarquismo italiano; en cuanto a los latinismos, su presencia no es excesiva y no es de ningún modo rebuscada por el poeta, como la misma autora se inclina a pensar: «Ces archaïsmes ont-ils été voulus par le poète? Nous en suggérons l'hypothèse»¹²⁸. En efecto, el hecho de que todos ellos se encuentren en la obra de Petrarca o en la de los petrarquistas contemporáneos de Aldana, demuestra bien a las claras que no se trataba de «arcaísmos» sino de imitación de un modelo poético considerado como ejemplar. De los seis términos escogidos por la autora, tan sólo dos no se encuentran en Petrarca, *altiero* y *albore* pero, como queda dicho, forman parte del léxico de los poetas petrarquistas. De los cuatro restantes, dos son variantes cultas empleadas por Petrarca al lado de las variantes vulgares (*triegua* y *ancilla*) y dos hacen patentes las lagunas de la articulista en el conocimiento de la lengua poética italiana. En efecto, afirmar que *fora* tiene el sentido de 'fore' (i.e. la forma del futuro de infinitivo de ESSE) es desconocer un uso bien arraigado en la lengua poética italiana, en la que se ha conservado el continuador de FUERAT, tercera persona singular del pluscuamperfecto de ESSE, con el valor del condicional *sarebbe*, esp. *sería*. Lo curioso es que en la traducción francesa del soneto de Aldana que acompaña dicho trabajo, *fora* está bien traducido con un *serait*. Sin embargo, en esta misma traducción, es otra forma del condicional (*avria*) que se traduce de manera incorrecta con un futuro (*aura*). Este desliz, como veremos, tendrá importantes consecuencias en la interpretación del poema. A continuación, Fallay-d'Este incluye en la lista de acusados latinismos al pronombre relativo *cui*, cuando aún persiste y es corriente en la lengua italiana moderna.

Pasando ahora a considerar la armazón argumentativa de los dos sonetos, constatamos una mayor concentración conceptual en el de Aldana respecto al de Varchi. La propia sintaxis nos proporciona un dato significativo e incuestionable: el texto de Varchi está formado por tres períodos gramaticales, distribuidos de manera equilibrada, dos en los dos cuartetos y

¹²⁵ Citado en S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, ed. cit. s.v. *mente*.

¹²⁶ Citado en S. Battaglia, op. cit. s.v. *acquisto*.

¹²⁷ Cfr. art. cit. p. 121.

¹²⁸ Id. p. 122.

uno en los tercetos. En cambio, el soneto de Aldana está formado por una única frase. Esta diferencia conlleva importantes consecuencias en la comprensión, a nivel simplemente denotativo, de los significados: resulta bastante más complicado el texto de Aldana que el de Varchi. A este propósito, el propio Rivers se propuso ofrecer una versión en prosa, afirmando que «por ser tan enrevesado este soneto italiano de Aldana, se da a continuación una traducción suya»¹²⁹. Antes de reproducir dicha traducción, permítasenos un paréntesis tragicómico. En efecto, el pronombre posesivo empleado por Rivers («traducción suya») hizo creer al crítico Ruiz Silva que se trataba de una traducción del propio autor, y en su libro nos la vende por auténtica, llegando a afirmar: «Este segundo soneto italiano fue traducido por su propio autor. Creemos que la mejor explicación a una obra de tanta dificultad es la siguiente versión en prosa que hace el gran poeta». Y a continuación reproduce la versión de Rivers, quien consigue, gracias a este desaguizado, una inesperada fama de «gran poeta»¹³⁰. He aquí la paráfrasis en prosa propuesta por Rivers:

Muy gran motivo tendría el alto dolor, que de los despojos de otro va tan orgulloso, para hacerme dulce tregua a mi duro pensamiento, y llevar los años con horas más alegres, porque ya, siendo él mayor que él mismo, al aparecer el Homero toscano (=Varchi), se vistió de un claro y nuevo albor, así como [se viste] de los rayos solares nuestro hemisferio; pero poco me vale, ay!, pues a menudo conviene que vuelva los ojos de la mente adonde está la diosa cuya doncella antes fue Flora (=Floencia); si ella estuviera aquí, mi ganancia de vos sería tan conveniente como la de las esferas eternas, de la cual, por mi mal, gozan ellas ahora.

Antes de entrar en el análisis pormenorizado de esta síntesis interpretativa de Rivers, una observación se impone: no sería en absoluto necesario hacer la misma operación para el soneto de Varchi. Tenemos ahora que preguntarnos de qué factores surge la dificultad del poema de Aldana. En otras palabras, si ésta se debe a una eventual inseguridad en el manejo del italiano poético o bien a su alta concentración de recursos retóricos y estilísticos. Nos inclinamos hacia esta segunda explicación, y esperamos poder probarla en el análisis que proponemos a continuación.

Si tomamos los dos cuartetos, el fenómeno más llamativo está en las fuertes inversiones del orden lógico. Creemos que es precisamente ésta la principal causa de la dificultad del soneto de Aldana, y la diferencia de mayor peso entre los dos sonetos. Si a esto añadimos algunos usos lingüísticos poco comunes, el nivel de complejidad alcanza niveles muy altos. El caso más llamativo es el empleo del verbo *fare* con el sustantivo *tregua*, cuando la

¹²⁹ Cfr. ed. cit. p. 17 n.

¹³⁰ Este malentendido ya había sido notado por Raúl Ruiz (cfr. ed. cit. p. 103), quien nos ofrece también su propia traducción al español de este soneto.

construcción más corriente, tanto en italiano como en español, es con el verbo *dare*. En este caso específico, es probable una interferencia con el español, puesto que encontramos la construcción *hacer treguas* en el diccionario de Covarrubias (1611): «atreguado: el loco que algunas vezes por cierto espacio de tiempo vuelve a estar en su juicio, *haziendo treguas* con la locura» (s.v. *treguas*).

El segundo cuarteto pretende exponer las causas por las cuales el dolor podría descansar. La figura más llamativa aquí es la hipérbole. En efecto, justo en el momento en que el dolor estaba en su punto más alto (*egli di sè maggiore / essendo*, primera hipérbole), recibió el poeta el mensaje de consuelo del *tosco Omero* (segunda hipérbole), que tuvo la facultad de despejar su corazón dolorido, como lo hace la aparición del sol en la mañana (*albore*). Si miramos más de cerca estas dos hipérbolés, vemos que la primera es mucho más fuerte que la segunda —que tiene la función de halagar al poeta florentino— puesto que roza con la paradoja. En este caso, creemos que la justificación hay que buscarla precisamente en el género poético de la «tensó», puesto que estas palabras son un eco de las del soneto de propuesta, en que Varchi se preguntaba: «Che far debbo io, molto di voi minore?» (v. 8).

Los tercetos presentan la otra cara de la moneda: no es posible descansar; porque el recuerdo es el más fuerte. Aquí interviene otro plano, el alegórico: la difunta duquesa es comparada con una diosa, de la que fue sirvienta Flora. En realidad, se trata de una alusión pseudo-mitológica, provocada por el uso literario del nombre de Flora asociado a la ciudad de Florencia, que fue la sirvienta de la difunta, puesto que ésta había sido su duquesa, y por lo tanto el equivalente de una diosa.

El último terceto es quizás el más oscuro, por su rebuscado conceptismo. La paráfrasis de Rivers nos deja un poco perplejos, porque habría que determinar con más precisión de qué «ganancia» se trata. Creemos que es una alusión al alivio que proporciona la amistad del poeta italiano, pero que sólo sería completo si ella, la difunta, estuviera presente, y se podría comparar con el que gozan ahora las esferas eternas en la contemplación de ella. Como se echa de ver, estamos en el umbral de la adivinanza, y no es de extrañar que Rivers se quede corto en su explicación¹³¹.

Creemos que es esencialmente a nivel retórico donde se encuentran los rasgos estilísticos —inversiones e hipérbolés— que permiten percibir el elemento hispánico en el soneto italiano de Aldana. En efecto, en la coetánea poesía italiana petrarquista, estas figuras se dan en una proporción mucho más diluida, e incluso en la poesía barroca de un Marino no tendrán la importancia que adquirirán en la de un Góngora. En este sentido, este soneto italiano de Aldana, como los castellanos, se acerca más al petrarquismo hispánico de un

¹³¹ Tampoco la traducción en verso de Raúl Ruiz resuelve este pasaje: «mi premio tan digno de vos sería,/ estando ella, cual de eternas esferas/ es el que, por mi mal, gozan ahora» (ed. cit. p. 102).

Herrera, que al italiano de un Della Casa o un Varchi, como queda demostrado en esta confrontación. Esta observación pretende salir al paso de las afirmaciones de la ya citada Fallay-d'Este, para quien «Aldana manifeste une originalité de pensée qu'il faut certainement imputer à sa formation en milieu espagnol»¹³². Creemos que esta afirmación procede de un error de lectura, precisamente el que ya hemos observado más arriba, es decir la mala interpretación del condicional *avria* como un futuro (*aura*). En efecto, la sustitución del potencial por el indicativo conlleva importantes consecuencias en la valoración del fondo filosófico del poema, y es el elemento clave que permite a la estudiosa ponderar el trasfondo estoico, típicamente hispánico por su filiación senequiana, sobre el que están asentados los dos cuartetos: «réalisme et stoïcisme paraissent être ici les deux pôles de l'attitude d'Aldana qui ne trouve ses points de référence qu'en Espagne où les esprits se refusent à toute idéalisation du thème»¹³³. Esta afirmación, amén de tópica y trillada, se viene abajo si, en lugar de la certeza que nos confiere el modo indicativo, introducimos, como nos lo impone el texto, el modo condicional. En efecto, Aldana no da por seguro que el dolor se detendrá gracias a la amistad de Varchi, sino que consciente de que, si bien tendría un buen motivo para hacerlo, es demasiado intenso para suspenderse, incluso por unos instantes. Consideramos por lo tanto excesiva la importancia que otorga Fallay-d'Este al tema de la contemplación fría de la muerte, lo que la lleva a hablar de estoicismo hispánico. Creemos más bien que el punto focal del soneto de Aldana se sitúa a otro nivel, propiamente petrarquesco, que la autora desconoce por completo: el de la memoria, que impide el sosiego porque nos atormenta con la imagen de la belleza y de la felicidad irremediabilmente pasadas y perdidas. El tema está esbozado en el soneto de Varchi, en el primer terceto («Mai non sovviemmi - e mi sovviene ogn'ora / del suo ratto sparir ch'io non sospiri»), pero no adquiere la importancia que le otorga Aldana. En efecto, en el soneto del poeta español, el recuerdo se convierte en la única causa del sufrimiento. Es el mismo concepto que encontramos en uno de los más famosos sonetos de Garcilaso, «Oh dulces prendas por mi mal halladas», cuyo primer cuarteto reza:

Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

Hay otra observación en el trabajo de Fallay-d'Este que nos deja insatisfechos. Se trata de su valoración del elemento neoplatónico en el soneto de Aldana. La autora cree individuar este componente filosófico en el verso:

¹³² Cfr art. cit. p. 129-130.

¹³³ Id. p. 123.

«dove è la dea, cui già fu ancilla Flora», en el que le parece evidente que el autor trata «de l'organisation platonicienne du monde avec ses neufs cercles, le troisième étant celui de Vénus, déesse de l'Amour»¹³⁴. Como se puede apreciar, el paso es por lo menos abrupto, porque en ningún momento Aldana menciona los cielos platónicos, ni mucho menos el tercero. La autora llega pues a la conclusión de que la diosa mentada es la Venus celeste, puro espíritu, que es también Flora, porque «elle fera naître le printemps sous ses pas»¹³⁵. Como se ve, la mención arbitraria de Venus y su identificación con Flora contradicen la lectura del texto, donde la diosa y Flora son dos figuras distintas, y están en posición jerárquica. No tiene sentido, por lo tanto, identificar a la duquesa difunta con Venus y con Flora, como lo hace la autora cuando afirma:

C'est grâce à ce pur esprit que l'on atteint l'Amour, le bien suprême dans la hiérarchie platonicienne [...] Ce bien suprême, Flore qui est Florence—la cité des Médicis— mais aussi Léonore l'épouse de Cosme, l'a enfin atteint parce qu'elle est perfection. Elle est perfection parce qu'elle a choisi la Vénus Uranienne c'est-à-dire l'Amour¹³⁶.

La confrontación, algo polémica, con este trabajo de Fallay-d'Este, ha tenido el mérito de obligarnos a profundizar en la interpretación del texto poético, y ha contribuido a reforzar nuestra creencia en la primacía del elemento filológico sobre el filosófico e interpretativo, que sólo puede tener vigencia *a posteriori*, es decir después de una lectura cabal y exhaustiva del texto. En este sentido, creemos que la polémica no ha sido estéril.

5.2.2. El soneto en muerte de Lucrezia de' Medici

El segundo soneto que vamos a estudiar guarda una estrecha relación temática con el que acabamos de analizar. En efecto, Francisco de Aldana lo compuso a raíz de la muerte de la hija de la duquesa Leonor, Lucrezia, ocurrida un año antes que la de la madre, en 1561. Sobre este mismo acontecimiento compuso el poeta una canción en castellano de quince estancias, de las cuales sólo se conservan dos. La principal diferencia entre este soneto y el precedente estriba en la ausencia de diálogo con otro texto, lo cual es un factor determinante para explicar la distancia —y hasta la oposición— de estilo entre los dos sonetos.

Vamos a reproducir el texto fijado por Rivers, que está sacado de la edición de Cosme (Madrid, 1591):

¹³⁴ Id. p. 125.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Id. p. 126.

la doble líquida del grupo de geminadas *LL*, que es repetida en posiciones y en voces significativas: *beLLo*, *steLLe*, *beLLa*, *cristaLLin*, *scabeLLo*¹³⁷. Quizás no sea excesivo ver en esta exhibición de la líquida una alusión a la letra inicial del nombre de la difunta, Lucrezia, idéntica al de la madre, Leonor.

Desde el punto de vista argumentativo, el soneto sigue una progresión implacable e impecable, que culmina en el último verso. De hecho, la repartición sintáctica del único período que, aquí también, constituye el soneto, es muy desequilibrada: trece versos contienen otras tantas oraciones coordinadas, mientras que un solo verso contiene la única subordinada temporal, sin la cual el soneto sería incomprensible. Es evidente la productividad retórica de esta solución, encaminada a ensalzar el nombre de la difunta, cuya aparición se dilata hasta el último momento, y resuelve, a modo de desenlace, el largo efecto de suspensión creado por los trece versos anteriores. A esta hipérbole sintáctica se asocian otras hipérboles propiamente dichas. En efecto, para expresar la universalización del dolor, Aldana atribuye a cada uno de los cuatro elementos acciones pertinentes, pero que en vez de la normal función transitiva adquieren una función reflexiva. Cada uno de los cuatro elementos se personifica y expresa el dolor a través de lo que le es más propio: la tierra, temblando; el agua, llorando; el aire, suspirando y el fuego ardiendo. Es evidente la función hiperbólica de esta figura. Pero hay otro tipo de hipérbole, que está en la progresión propiamente dicha, y que tiene su fundamento cultural en la concepción cosmológica aristotélico-tolemaica de la época, compartida por el propio Platón en el *Timeo* (párrafos 33 a 38d) y por consiguiente también por los neoplatónicos. Como es bien sabido, dicha cosmogonía, que encuentra en el *Paradiso* de Dante su máxima elaboración estética, se funda en los nueve cielos que envuelven a la tierra en un movimiento de rotación perpetua. Siete de ellos corresponden a los planetas, en un orden progresivo: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Los dos restantes son: el octavo, la esfera de las estrellas fijas, y el noveno el «*primum mobile*», que envuelve a todos los cielos transmitiéndoles el movimiento. Por fin, el cristianismo añadió un último cielo, el Empíreo, esfera incorpórea e inmóvil, que Dante define así: «*ciel ch'è pura luce: / luce intellettüal, piena d'amore*» (*Paradiso*, XXX, 39-40). Y es el Empíreo desde donde Dante puede contemplar a Dios, al final del tercer cántico de su *Commedia*.

Volviendo ahora a nuestro soneto, constatamos la perfecta reproducción de dicho esquema: tras la presentación de los siete planetas en los dos cuartetos, los tercetos se dedican a los tres últimos cielos: el *firmamento*, es decir el octavo cielo; el *Cielo Cristallino*, equivalente al noveno cielo y el *Empireo*, décimo y último cielo, que sirve de último peldaño (*scabello*) en la ascensión hacia Dios. De esta manera, consigue Aldana reunir en un solo soneto todo el

¹³⁷ Ya había señalado la importancia de estas aliteraciones de la *l* Carlos Ruiz Silva en su op. cit, p. 113.

Ante todo, unas observaciones sobre la versión editada por Lara Garrido y aquí reproducida. Saltan a la vista algunas incongruencias, que la edición de Moragón Maestre, fiel al texto de la *princeps*, permite resolver. La más llamativa es sin duda la del sustantivo *mar* (II,8), que ha de subsanarse con *mal*, como lee la *princeps*. Otras enmiendas que una edición crítica tendría que incluir conciernen la puntuación y los signos diacríticos. Es evidente que *spari* (I,2) es un «passato remoto», y por lo tanto hay que editar *sparì*; lo mismo dígase del adverbio *si* (I,6) que requiere el acento: *sì*; más personal es la decisión si mantener la grafía culta en *choro* (II,4), que por nuestra parte juzgamos innecesaria; es en cambio superflua, y por lo tanto debe quitarse, la elisión después de la cópula: *è' di* (II,6).

Lo primero que hay que preguntarse es cómo resuelve Aldana la presencia simultánea de dos lenguas en una misma composición poética. Como ya lo indica en el título, la combinación es de tipo alternante, es decir que la lengua cambia de manera uniforme a cada verso. Ello implica ante todo la limitación de las rimas bilingües a una por estrofa, puesto que la única rima pareada de la octava es la de los últimos versos. Una vez más constatamos la despreocupación acerca del valor fonológico de las geminadas italianas en la primera rima pareada: *aprieta : vendetta*. En este caso, la infracción no es muy grave, porque el término *vendetta* tiene la vocal tónica cerrada, como en *aprieta*. La segunda rima bilingüe es en cambio perfectamente consonante: *vida : annida*. Tenemos que observar ahora cómo se enlazan los versos. Se observan algunos encabalgamientos que, aunque tímidos, merecen señalarse en este contexto bilingüe. Entre los vv. 3 y 4 de la primera y de la segunda octava y los vv. 5 y 6 de la segunda, la oración relativa que se abre en la mitad de un verso se completa en el verso siguiente. En el último caso, además, el encabalgamiento es expresamente rebuscado por la inversión de sustantivo y cópula. Lógica y sintácticamente, las dos octavas presentan una sucesión de cuatro parejas de versos, como lo demuestra una rápida ojeada a la puntuación del final de verso. En este sentido, se realiza la simbiosis entre las dos lenguas, porque cada pareja está formada por un verso español y por uno italiano. Notamos incluso simetrías en la construcción sintáctica de las parejas entre las dos estrofas: los vv. 1 y 9 tienen exactamente la misma estructura y las dos parejas 3-4 y 11-12 presentan idéntica formulación.

Pasando ahora al aspecto de la selección del vocabulario y de su distribución, observamos que los versos españoles son mucho más «pobres» que los italianos, puesto que prácticamente en todos ellos se repite el mismo sintagma: *esta es la mano*. El efecto anafórico que se desprende de estas repeticiones se acerca al de la letanía, y contribuye a reforzar la unidad entre las dos lenguas, puesto que el español propone y el italiano dispone. En efecto, las dos estrofas contienen una serie de variaciones sobre un único tema, la petrarquesca *bianca mano* (RVF XXXVIII, 12). Los versos españoles exponen el tema, con tan sólo algunas variaciones en los epítetos: *alabastrina, bella, angélica, divina*, mientras que en los versos italianos tenemos los efectos que

produce este miembro de la mujer amada en el corazón del yo lírico. Es evidente que a nivel puramente informativo, los versos italianos son mucho más importantes que los españoles. Notamos además un cambio de funciones que se adscriben a la mujer, metonímicamente representada por su mano. Este cambio de signo interviene en la misma posición de ambas estrofas, es decir exactamente en la mitad. En efecto, los cuatro primeros versos describen las virtudes de la mujer, mientras que los cuatro últimos presentan su crueldad hacia el yo lírico.

Como se ve, la estructura binaria conforma todos los elementos del poema, desde el doble registro lingüístico (español-italiano) hasta la construcción del significado (primera mitad positiva, segunda mitad negativa), pasando por la sintaxis que reúne los versos en parejas y por la métrica, puesto que las rimas, en los dos esquemas, alternante (ABABAB) y pareado (CC), siempre se corresponden de dos en dos. Pero hay más: lo que la rima desune está unido por la lógica sintáctica. En efecto, los seis versos del esquema alternante, en los que las rimas son unilingües, están unidos en parejas lógicas bilingües. La fusión entre las dos lenguas es pues total, pero no es nunca monótona. Aldana la consigue gracias a la «*variatio*», tanto en el plano del significado (aspectos positivo y negativo) como en el del significante (esquema alternante en las rimas, pero pareado en la sintaxis).

5.2.4. Conclusiones

En el primer soneto italiano, Francisco de Aldana da la impresión de haber querido lucirse en demasía, y el resultado, si lo comparamos con el soneto de Varchi, es algo decepcionante. No nos referimos aquí a las categorías estéticas habituales, sino a las de la época: la decepción se debe a la falta de coherencia con el modelo poético de referencia, el de Petrarca. En efecto, si la composición de Varchi, por su moderación, encaja perfectamente dentro del canon petrarquista, la de Aldana desborda con creces los límites de su modelo, anunciando ya el manierismo de los primeros poetas barrocos, como Marino, por ejemplo. Por otra parte, el empleo acusado de la hipérbole es un rasgo relativamente frecuente en la poesía de Aldana, y parece anunciar a Góngora. Por ejemplo, en otro soneto castellano, de tema religioso, describe así la primacía de la Virgen sobre todo lo creado:

Hermosa más que el sol, antes nacida
que el sol, y *al antes mismo delantera*,
pues madre fuiste antes que el tiempo fuera
del que a los tiempos dió principio y vida.

La hipérbole del segundo verso, en que un adverbio se sustantiviza, tiene gran parecido conceptual con la que hemos observado en este soneto, donde se afirma que el dolor se superó a sí mismo.

El segundo soneto italiano muestra la otra cara, propiamente petrarquista, de Aldana, y en este sentido resulta superior al precedente. En efecto, todo lo que había de conceptista y enrevesado en el precedente soneto se hace aquí transparente y cristalino. Es difícil explicar el porqué de esta diferencia, pero creemos que la falta de emulación, que es impuesta por el género de la «tensó», puede ser un factor importante en el menor conceptismo del segundo soneto. En efecto, podemos suponer que en su soneto de respuesta, Aldana quiso sobrepasarse y asombrar a Varchi con un alto grado de artificiosidad. En el otro soneto, en cambio, Aldana pone la artificiosidad al servicio de los ideales de equilibrio y armonía propios del Renacimiento, y consigue un texto en que la «varietas» está perfectamente compenetrada con la «unitas» que requiere el tema.

En cuanto a las octavas hispanoitalianas, no sorprende excesivamente la presencia de un experimento de este tipo, dada la peculiar situación bilingüe del poeta. Aunque permanezca un fenómeno excepcional y bastante marginal, la composición de poemas en más de una lengua goza de una larga tradición, que tiene en los «descortz» plurilingües de los trovadores, especialmente Raimabut de Vaqueiras, sus primeras manifestaciones para las lenguas románicas. Aunque es en el género dramático donde este peculiar recurso encontrará su terreno de predilección, se dan casos esporádicos también en el género lírico. Ya vimos el caso de Carvajales y del Marqués de Santillana, que se pueden adscribir a un principio de realismo literario, en el que la lengua italiana se ponía en boca de personajes italianos. El caso de Aldana inaugura un tipo de bilingüismo simultáneo que es estrictamente de tipo lírico, es decir sin la intervención del discurso directo. En las dos «Octavas de un verso Español, y otro Toscano», el yo lírico canta las bellezas femeninas según el modelo petrarquesco exactamente como lo haría en una composición unilingüe. El bilingüismo adquiere pues una función distinta, y hace hincapié en la hermandad de las dos lenguas y en su compenetración.

5.3. Las composiciones hispanoitalianas de Cosme de Aldana

5.3.1. Introducción

Como queda dicho, la obra poética del hermano menor y editor de Francisco, Cosme de Aldana, ha caído en el olvido. Sin embargo, sus poesías, tanto en castellano como en italiano, merecen un estudio por sí mismas, y no sólo para los datos que pueden proporcionar acerca de la figura y de la biografía del hermano¹³⁹. Muy poco es lo que sabemos de su personalidad y de sus vicisitudes biográficas, si no que se crió en Italia, junto con sus hermanos.

¹³⁹ Cfr. el artículo de María Luisa Cerrón Puga, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana», en *Studi Ispanici*, 1987-1988, pp. 189-240.

Es de suponer que regresó a España, más precisamente al reino de Valencia, puesto que en sus obras se presenta como «patricio valenciano». Sin embargo, la presencia de varios sonetos suyos de carácter laudatorio en obras poéticas de autores italianos impresas a finales del siglo XVI y a principios del XVII, hacen pensar que sus contactos con Italia, y sobre todo con el ducado de Milán, fueron muy densos, por lo menos hasta 1601, última fecha en la que aparece un soneto de Cosme de Aldana en una colección poética italiana, las *Rime* de Tommaso Stigliani, el rival de Marino, que se publicaron en Venecia en 1601¹⁴⁰. De su producción poética se han conservado dos tomos de composiciones escritas a raíz de la muerte de su hermano, uno en castellano y otro en italiano. Las dos obras fueron publicadas en Milán en el mismo año de 1587, pero por dos editores distintos. Se trata de composiciones independientes, y no de traducciones. El volumen castellano se titula: *Sonetos y octavas de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magestad Cathólica, y Patricio Valenciano. En lamentación de la muerte de su hermano el Capitán Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastián, que murió peleando en Africa*, Milán, por Juan Bautista Colonio, 1587. Esta obra se compone de 56 octavas y de 205 sonetos, incluyendo las composiciones bilingües que vamos a estudiar a continuación.

El tomo italiano tiene exactamente el mismo tema y casi el mismo título: *Rime di Cosimo d'Aldana, Gentil'huomo di sua Maestà Cattolica e Patrigio Valentiano in morte di suo Fratello il Capitano Francesco d'Aldana, Castellano di San Sebastiano il qual morì combattendo nella giornata di Africa*, in Milano per Giacomo Picaglia, 1587. Se compone este volumen de 67 sonetos originales, 90 sonetos de propuesta y respuesta, 3 «canzoni», 17 octavas, y 44 tercetos. Todas estas composiciones están en italiano, y no hay ninguna bilingüe.

De Cosme se conserva también una obra poética burlesca, la *Asneyda, obra irrisoria de las neçedades más comunes de las gentes*, publicada sin fecha ni lugar, pero es de suponer que lo fue en Milán, dado que entre las composiciones laudatorias se encuentran sonetos de autores milaneses, e incluso uno en dialecto milanés. Se trata de una «apología» en octavas italianas, que va dirigida a un personaje «que... hizo una Satyra contra su obra», y que recibe el nombre de «Juan Asnales»¹⁴¹. Cristóbal de Figueroa, en su *Passagero* (Madrid, 1617)¹⁴², al mencionar esta obra cuenta el motivo que indujo a Cosme de

¹⁴⁰ He aquí la lista de sus sonetos en composiciones ajenas, sacada del catálogo de H. Vaganay, «L'Espagne en Italie» (op. cit. passim): *Delle rime di Oratio Lupi. Parte prima*, (Milano, 1587) (4 sonetos italianos); *Rime di Gio. Paolo Lomazzi* (Milano, 1587) (5 sonetos italianos y 2 sonetos españoles); *La Fonte del Diporto. Dialogo del sig. Gherardo Borgogni* (Bergamo, 1598) (1 soneto italiano); *Delle rime del Signor Tommaso Stigliani. Parte prima*, (Venezia, 1601) (1 soneto español).

¹⁴¹ Citamos por la «editio princeps» que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid (U 11.054): *Asneyda / Obra irrisoria de las / neçedades mas comunes de las gentes / Hecha por Cosme de Aldana, Gentil'hombre entretenido / de su Magestad Catholica*, s.n., s.a.

¹⁴² Cfr. fols. 127v-128r.

Aldana a escribirla y cómo fue destruida por orden del Condestable D. Juan Fernández de Velasco, capitán general y gobernador del estado de Milán, satirizado en ella. En efecto, sabemos que Cosme estuvo a su servicio y que, por razones que se nos escapan, fue despedido. Este dato puede explicar la escasa circulación que tuvo esta obra, probablemente secuestrada por los agentes de Velasco, aunque no haya desaparecido totalmente¹⁴³. La única obra suya editada modernamente es el poema didáctico *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia* (Madrid 1591), que es en parte una traducción de su *Discorso contra il volgo, in cui con buone ragioni si riprovano molte sue false opinioni* (Florencia, 1578)¹⁴⁴.

Nos vamos a concentrar en las composiciones hispanoitalianas contenidas en el tomo castellano de su obra poética. Se trata de cuatro sonetos y de tres octavas. Forman una unidad, tanto por su presentación en bloque (ff. 61v.-62r. y f.65v.) como por su peculiar concepción del bilingüismo simultáneo. En efecto, el carácter experimental, que como ya hemos visto estaba presente en las octavas de Francisco, asume aquí un papel mucho más relevante y diríamos casi programático. Los cuatro sonetos exploran algunas de las posibilidades de combinación que ofrece la presencia simultánea de dos lenguas, variando su alternancia entre los versos. El primer soneto es «de verso Español y Toscano de dos en dos»; los dos siguientes son del tipo «De uno en uno», mientras que el último es «de 4 en cuatro». La misma combinatoria se observa en las tres octavas, que se abren con la alternancia más simple, «de uno en uno», pasan por el tipo «de dos en dos» y terminan, como en los sonetos, con la variante «de 4 en 4».

5.3.2. Los sonetos bilingües

Empezando por los sonetos, vamos a editar la versión de la *princeps*, única hasta la fecha, que hemos consultado en la Biblioteca Nacional de Madrid (R 5528). Subsanamus las erratas evidentes y modernizamos la grafía y la puntuación, dejando constancia en nota de la versión original.

De verso Español, y Toscano de dos en dos

¿Cómo me será muerte la vida
 di colui la cui vita era mia vita?
 Ben la mia posso dir che homai sparita
 mas no su triste, y miserable suerte.

¹⁴³ No es exacto por tanto lo que se lee en el *Diccionario Oxford de la literatura española e hispanoamericana*, a cargo de Philip Ward (Barcelona, Crítica, 1984), según el cual esta obra «hoy se da por perdida» (s.v. Aldana, Cosme de).

¹⁴⁴ Se publicó en la colección de «Curiosidades bibliográficas» a cargo de Adolfo de Castro, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVI, 1926.

Vida no la diré, pues no hay más verte	5
frate, che ogni mia gioia è già finita	
et vive hor sola in te, per cui si adita	
que un día se acabe un mal tan duro y fuerte.	
Poco puede durar por más que dure:	
che annulla ogni gran cosa il tempo insano,	10
e accresce ogn'hor vie più mie gravi cure.	
Presto seguirte pienso (o dulce hermano)	
y antes que esta mi edad más se madure,	
perirá meco il duol fero, e inhumano. ¹⁴⁵	

La primera observación que se impone está en la alternancia de las dos lenguas en los catorce versos del soneto. Notamos una diferencia entre los dos cuartetos y los dos tercetos. En los primeros, las lenguas se adaptan al esquema de rimas abrazadas, y es por ello que no tenemos rimas bilingües; en los segundos, en cambio, todas las rimas son bilingües. Nos podemos preguntar si esta solución permite al autor salir airoso del notable envite que se ha impuesto, es decir componer un soneto en dos lenguas, alternándolas cada dos versos. En todo rigor, la alternancia no es perfecta, porque el primero y el último verso quedan sueltos. Dicho de otro modo, el poeta opta por seis parejas de versos unilingües, en vez de las siete posibles, renunciando a emparejar el primero y el último verso. Nos tenemos que interrogar sobre las ventajas que ofrece esta solución con respecto a la otra. Salta a la vista que la solución de las siete parejas es técnicamente más difícil, pues supone que todas las rimas sean bilingües, independientemente del esquema métrico elegido. Por otra parte, el número impar de las parejas hubiera forzosamente aventajado a una lengua sobre la otra. Optando por las seis parejas, en cambio, el autor no sólo consigue limitar el número de las rimas bilingües a los tercetos, sino también distribuir equitativamente las lenguas cada una en tres parejas. Además, los dos versos sueltos se oponen simétricamente no sólo por la posición —el primero y el último— sino también por las lenguas, puesto que uno es español y otro italiano. El «inconveniente» de esta solución es que no permite respetar la pausa tradicional del soneto al final de cada cuarteto, puesto que la pareja de versos monolingües se comparte el verso final y el inicial de cada estrofa. Sin embargo, si observamos el comportamiento de la sintaxis en correspondencia

¹⁴⁵ Lecciones de la *princeps* (f. 61v.):

- v. 1: Como no me sera muerte la vida
- v. 5: no la dire
- v. 6: finita?
- v. 8: Che un dia / duro, y f.
- v. 9: por mas
- v. 10: che annulla / insano:
- v. 11: E acresce / cure:
- v. 12: preste
- v. 13: mas se
- v. 14: Perira

con estos puntos, notamos que la pausa está siempre respetada: en efecto, los dos cuartetos se cierran con un punto. Ello significa que, en los cuartetos, la misma lengua une dos estrofas que están separadas por la sintaxis. Al mismo tiempo, si observamos las parejas de versos desde el punto de vista de su cohesión lógica, notamos que no se corresponden según las lenguas, sino que se enlazan según un esquema bilingüe, como se demuestra por los encabalgamientos constantes. En este caso, las lenguas distintas unen lo que está separado por la alternancia de las lenguas. En otras palabras, el efecto de fusión que se percibe, procede tanto del monolingüismo, que permite crear la cohesión entre las diferentes partes de la composición, como del bilingüismo, puesto que la lógica sintáctica forma parejas independientes, de tipo bilingüe. Como se ve, Aldana suple en los cuartetos la ausencia de rimas bilingües con otros procedimientos más sutiles y no menos importantes.

Pasando ahora a analizar los tercetos, notamos la ausencia de los encabalgamientos, lo cual demuestra su importancia en la cohesión ya descrita en los cuartetos. En los tercetos, cada verso es una unidad cerrada en sí, siendo las rimas bilingües el principal factor de fusión entre las dos lenguas.

En cuanto a la versificación, puede ser interesante la estadística de las sinalefas: contamos catorce en los versos italianos y nueve en los españoles. Esto demuestra la soltura con la que Cosme de Aldana maneja la lengua italiana, a la vez que es un buen indicio del esfuerzo para acercarse, en español, a la musicalidad del verso italiano. No será casualidad que los dos versos que presentan cuatro sinalefas pertenezcan a las dos lenguas (vv. 8 y 10).

Una vez más constatamos cómo la elaboración del significante es tanto más refinada cuanto menos importan los valores significativos. En efecto, a nivel de información pura, este soneto es extremadamente redundante, y se inscribe dentro de la tópica lamentación «in morte», cuyo paradigma es la segunda parte del *Canzoniere* petrarquesco. Dentro de esta órbita hay que situar también el léxico, en general muy poco marcado. Entre los lexemas que destacan de este fondo común, se puede mencionar el caso del verbo *additare*, empleado aquí en forma impersonal (v. 7), con el sentido de: «palesare [...] un'indicazione manifesta, precisa, quasi perentoria, a guisa di esempio, d'ammonimento, di prova»¹⁴⁶. También el adjetivo *insano* (v. 10) forma parte de esta tradición poética, en la que asume el valor de 'avverso, sfavorevole'.

Poco hay que añadir sobre la retórica del texto, sino que la figura más llamativa, la interrogación retórica, es previsible en este tipo de composiciones, y es frecuente en los poetas petrarquistas, tanto italianos como españoles.

En cuanto a la armazón argumentativa, no se aprecia una estructura progresiva ni tampoco simétrica, sino tan sólo la repetición variada del mismo mensaje: que la muerte del hermano representa su propia muerte, más dolorosa

¹⁴⁶ Cfr. S. Battaglia, *Dizionario storico della lingua italiana*, ed. cit. s.v. Cfr. ejemplos de su empleo en Dante, *Purg.* XVI 61; *Par.* XXV 89; Tasso, *GL*, XII 86; XIV 64.

aún porque es una muerte en vida. Por ello, el último terceto culmina con el deseo de unirse con el hermano fallecido, invocando a la muerte como unión suprema y definitiva.

Podemos proseguir el estudio de los sonetos hispanoitalianos con el segundo de la serie, que es el siguiente:

De uno en uno

Frate ove sei, che più già non rispondi
 cuando te llamo en alta voz y digo:
 dulce hermano, mi bien y firme abrigo?
 Ove sei gito (oihmè), dove ti ascondi?
 Tu di gioia nel ciel felice abbondi: 5
 yo en vida triste a muerte busco y sigo.
 Yo de mí mismo soy fiero enemigo.
 Onde la barca mia convien che affondi?
 O fera vita, anzi più morte fera:
 una con el tardar, otra en tenerme 10
 consigo, ay que mejor harto es que muera.
 Contro me han fatto, lasso e al tutto inerme,
 vida y muerte cruel de una manera:
 e son contra di me loro arme ferme.¹⁴⁷

Lo primero que llama la atención es la incongruencia de la clasificación: a todas luces, este soneto no es del tipo «de uno en uno», sino del «de dos en dos», como el precedente. Es más plausible que el responsable de este desaguisado sea el editor, —quien se olvidaría de releer cabalmente el soneto— que el propio autor. En efecto, éste ha reproducido el esquema del soneto precedente, con tan sólo algunas leves variantes. La más llamativa está en la inversión del orden de las lenguas, que aquí se abre y se cierra con la misma lengua, el italiano. Ello significa que la última pareja, la sexta, se sacrifica expresamente para lograr la identidad de lengua entre el verso inicial y el final, lo que confirma la voluntad de variar un mismo esquema en su segunda utilización. Significa también que se renuncia a una rima bilingüe en los tercetos. Sin embargo, a pesar de estas variaciones, se pueden repetir las

¹⁴⁷ Lecciones de la *princeps* (f. 62r.):

v. 1: rispondi:
 v. 2: quando / boz, y
 v. 3: bien, y
 v. 4: (hoime)
 v. 5: abondi
 v. 6: Io / busco, y
 v. 8: affondi
 v. 13: vida, y
 v. 14: et

consideraciones hechas para el soneto precedente, puesto que aquí también encontramos las parejas lógicas bilingües en los cuartetos, unidas por los encabalgamientos, y las pausas al final de las estrofas, que quedan anuladas por el esquema de las parejas monolingües. Destaca en este soneto el encabalgamiento en el primer terceto, entre dos versos monolingües pero separados por la rima (vv. 10-11). En cuanto al significado, hay una intensificación del sentimiento doloroso: aquí el poeta llega a invocar a la muerte y a envidiar a su hermano, que está gozando de las bondades celestes. Al lado de las habituales interrogaciones retóricas, la figura de la antítesis desempeña un papel notable. En efecto, todo el soneto se construye alrededor de la pareja conceptual «muerte-vida», lo que genera una serie de oposiciones marcadas por dicha figura. Es sobre todo en los tercetos donde este fenómeno se advierte con especial énfasis. En estos versos, la figura conceptual de la antítesis va acompañada por su correlativo icónico, el quiasmo. En efecto, si observamos la posición de estos dos sustantivos en los vv. 9-10, constatamos la presencia de un hábil juego opositivo, fundado en la inversión de la posición del adjetivo *fera*, y en la disposición cruzada de los dos conceptos-clave. El resultado es un doble quiasmo: horizontal en el verso 9 y vertical entre los dos versos 9 y 10:

O fera vita (1ab), anzi, più morte fera (2ba)
una (2) con el tardar, otra (1) con el tenerme

En el segundo terceto, en cambio, se insiste en la unión de estos dos conceptos opuestos que causan el sufrimiento del yo lírico, y por ello aquí desaparecen las figuras opositivas. A nivel léxico, como en el anterior soneto, pocos son los lexemas marcados: la metáfora de la *barca* (v. 8), para indicar que la vida es muy tradicional, se remonta a Dante (*Purg.* XII 6; *Par.* VIII 80) y a Petrarca (*RVF* XXVIII 7); el empleo del verbo *abbondare* en forma transitiva está en la última composición del *Canzoniere*, la «canzone» a la Virgen (*RVF* CCCLXVI 62).

El soneto siguiente sí marca un cambio más llamativo en la disposición de las lenguas, puesto que se trata efectivamente de la alternancia anunciada en la rúbrica:

De uno en uno

Querido único, caro y dulce hermano,
che s'ì ratto volasti a l'alta sede,
cuyo bien todo bien mortal excede,
che ogni nostro è qua giù ben fral e vano,

ruega por mi al Señor, que es soberano, 5
 poi che di tanto ben sei fatto erede,
 que aplaque este dolor que tanto puede,
 che a un fin potria condurmi acerbo e insano.
 Ruega a la sacrosanta, eterna y pura
 da Iddio per madre eletta, e figlia e sposa, 10
 que afloje la pasión que tanto dura,
 over che 'sta mia vita a me noiosa
 acabe, y fin habrá la desventura
 co'l duol per cui non mai l'alma riposa.¹⁴⁸

Como se echa de ver, la principal consecuencia de este nuevo esquema de las alternancias entre las dos lenguas, combinado con el mantenimiento de las rimas abrazadas en los cuartetos y alternantes en los tercetos, está en el paso de las rimas bilingües desde los segundos a los primeros. Nótese que esta solución está expresamente rebuscada por el poeta, quien tenía la posibilidad de adoptar el esquema alternante en los cuartetos, con lo cual se hubiera ahorrado la composición de cuatro rimas bilingües. Pero creemos que el motivo de esta solución se encuentra una vez más en la búsqueda de la fusión entre las dos lenguas. En efecto, los dos cuartetos forman un único largo período, y no es posible detectar las parejas lógicas que encontrábamos en los sonetos anteriores «de dos en dos». La prueba está en la ausencia de encabalgamientos en los cuartetos: efectivamente, esta medida de cohesión entre versos de las dos lenguas ahora ya no es necesaria, puesto que dichos versos ya van emparejados por la rima. En cambio, en los tercetos, donde las rimas bilingües están ausentes, se notan encabalgamientos, que hacen de estas dos estrofas otras tantas unidades lógicas bilingües. Como se ve, los dos procedimientos parecen excluirse mutuamente, lo cual confirma su función complementaria en el texto.

Desde el punto de vista de la construcción del significado, este soneto parece más elaborado que los otros. En efecto, el primer cuarteto se reserva para la memoria del hermano muerto, al cual se dirige el poeta; el segundo cuarteto, contiene la primera súplica de intercesión en favor del hermano afligido, para que el «Señor... que es soberano» lo libre del dolor, que está a punto de hacerle cometer lo irreparable, es decir el suicidio («che a un fin potria condurmi acerbo e insano»), eco de la petrarquesca «morte acerba» de

¹⁴⁸ Lecciones de la *princeps* (f. 62r):

v. 1: unico, caro, y d. hermano:

v. 2: si / volaste / sede:

v. 3: excede:

v. 4: vano:

v. 6: herede:

v. 7: puede:

v. 8 acerbo, e

v. 10: et figlia, e s.

v. 11: aloxe / passion / dura:

v. 13: haura / desventura:

RVF CCLXXX, 13); los dos tercetos contienen la segunda súplica de intercesión, esta vez en la persona de la Virgen, a la que el poeta pide que le alivie del sufrimiento, o bien que le conceda morir pronto. Como se ve, existe cierta progresión, que culmina con la invocación de la muerte corporal, como único remedio para que se acabe el tormento.

Pasemos ahora al último soneto de esta serie:

De 4. en quatro

¿Quién nunca oyó dolor que tanto pueda?

¿Quien jamás vida vio tan desdichada,
De reposo, de gusto y bien privada,
en modo tal que el mal la muerte exceda?

Ahi chi sarà che 'l mio gran duol mai creda 5

sì come egli è, che qual pungente spada
l'alma trafigge, e'l cor, acciò ch'io cada
in morte, e al proprio mal mi doni in preda?

¿Quién por igual porná su mal al mío?

O ¿quién cotejara pena con pena, 10
pues igualdad no hay dalle en este suelo?

O cielo, o fato, o mondo, o tempo rio,
com' rendete mia vita acerba e piena
d'ogni duol, e pur vive il mortal velo?¹⁴⁹

Como se ve, este soneto adopta otro tipo de alternancia de las lenguas, puesto que los versos se siguen en bloques de cuatro por lengua. Ante todo, salta a la vista la imposibilidad matemática de mantener esta alternancia en los catorce versos del soneto, de manera que la rúbrica sólo puede referirse a los cuartetos. Efectivamente, éstos presentan dos bloques unilingües de rimas abrazadas, lo cual implica que todas ellas son a la vez monolingües y bilingües. Además, al optar por el mismo esquema de dos bloques de tres versos en los tercetos, Cosme de Aldana consigue aquí, en el último soneto, componer un soneto cuyas rimas sean todas ellas bilingües. Una prueba ulterior de esta voluntad de cohesión total entre las dos lenguas la tenemos en las tres rimas de

¹⁴⁹ Lecciones de la *princeps*
v. 1: Quien / oyo/ pueda?
v. 2: quien jamas / desdichada?
v. 3: gusto, y / privada:
v. 6: egli è?
v. 7: cor accio'
v. 9: quien / ygal porna / mio
v. 11: ygualdad/ hai
v. 12: ò f., ò m., ò t.
v. 13: com / acerba, e
v. 14: et pur

los tercetos, que en los demás sonetos se limitaban a dos. En otras palabras, no sólo todas las rimas son bilingües, sino que además el soneto es de cinco rimas, y no de cuatro como los anteriores.

Será interesante ahora observar qué pasa con la distribución lógica de los versos. Como era de esperar, en este aspecto los dos bloques constituyen unidades lógicas cerradas. Esto se nota en especial para los versos italianos, que presentan a menudo encabalgamientos, mientras que los versos españoles tienden a constituirse en unidades lógicas independientes. Dicho de otro modo, la fusión de las dos lenguas es ante todo de tipo verbal y musical, puesto que es únicamente la energía fónica de la sonoridad común de la rima la que realiza la armonía bilingüe.

Si observamos ahora más de cerca la relación que se establece entre el contenido de los versos españoles y el de los italianos, notamos a la vez una repetición y una progresión. Si tomamos los dos cuartetos, vemos que ambos se construyen a partir de la misma figura, la interrogación retórica. Sin embargo, los versos españoles son de contenido más genérico y universal, mientras que los italianos presentan la situación efectiva del yo lírico. En ambos cuartetos hay una evocación de la muerte, pero en el primero ésta asume la función de término de comparación con el dolor, y se afirma su menor intensidad con respecto a aquél. El tormento adquiere pues de esta manera un valor hiperbólico. En el segundo, en cambio, la muerte está vista como el peligro en el que puede caer el yo lírico, a causa de la intensidad del dolor que está experimentando, que se describe además a través del símil de la *pungente spada*. Como se ve, los versos italianos son mucho más «humanos» en su sinceridad, mientras que los españoles parecen más fríos y retóricos: es la diferencia esencial que corre entre una hipérbole y un símil. Casi las mismas observaciones se pueden hacer comparando los dos tercetos. En el primero, el poeta busca un dolor comparable al suyo, y no lo encuentra «en este suelo», o sea que volvemos a encontrar la función hiperbólica de la universalización. En el segundo, el poeta se pregunta cómo es posible que él siga en vida con su «mortal velo» —perífrasis petrarquesca para aludir al cuerpo (*RVF CCCXIII 12*)— a pesar del inmenso dolor que le agobia. Además, es el único pasaje en que el poeta designa, humanamente, a los responsables de su situación lastimosa. Lo hace a través de una apóstrofe, en un verso cuatrimembre especialmente logrado:

O cielo, o fato, o mondo, o tempo rio.

Parece posible advertir en esta serie una partición entre factores «sobrehumanos», que son independientes de la voluntad del hombre (*cielo y fato*) y factores humanos (*mondo y tempo*). Como se ve, el poeta engloba, en su necesidad de buscar a responsables, tanto lo divino como lo humano: por un lado, el cielo, es decir la sede de Dios —y por metonimia Dios mismo— y el *fato*, que equivale al destino ineluctable del que estamos todos pendientes; por

por ello que el poeta quiere, además de cerrar la estrofa con el obligado acorde final, realizar también un acorde lingüístico, componiendo el último pareado según el tipo de alternancia «de uno en uno», o sea dándole un carácter bilingüe. Se trata de resolver la doble alternancia de los seis primeros versos: monolingües en cuanto a parejas lógicas de versos y bilingües en cuanto a las rimas. En el último pareado, el poeta trata de zanjar esta contradicción, componiendo una pareja que reúna las dos lenguas y que sea también lógica y métricamente bilingüe. Sin embargo, el intento fracasa parcialmente, porque el verso italiano está enlazado sintácticamente con el precedente verso español.

Sin duda este trabajo combinatorio es el principal responsable del menor interés del contenido, que aquí es totalmente repetitivo. Volvemos a encontrar incluso casi el mismo verso del último soneto, en el que el poeta enumeraba a los responsables de su dolor. Aquí estos elementos se repiten en parte en el v. 4, en el que se citan al *mondo* y al *tempo*, dejando por lo tanto de lado los factores «sobrehumanos» (*cielo y fato*) y agregando otro miembro: la *morte ria*. Como se ve, parece confirmarse —y hasta agudizarse— el contenido más humano y terrenal vehiculado por la lengua italiana, como vimos en aquel soneto.

De 4. en 4.

Quiere en darme mil muertes a la hora
 Mostrarse más cruel la dura y triste,
 Porque el morir al fin viene a deshora,
 Ni larga pena en breve hora consiste.
 Così con morti mille ogn'hor mi accora, 5
 E non morendo al mio viver assiste.
 Porque más muera en vida, y porque viva
 La vita stessa di sua vita priva.¹⁵²

La última octava de la serie ofrece la alternancia más amplia, la de cuatro versos. Como para los sonetos, es ésta la que ocupa la posición final, indicio de su mayor importancia como término final de una progresión. Sin embargo, aquí también constatamos la misma incongruencia en los dos versos finales, que en vez de ser monolingües, son bilingües. No volvemos a insistir en la motivación de este hecho, que es sustancialmente la misma que en la octava precedente. Aquí también tenemos una unidad lógica por lengua, la primera de cuatro versos (vv. 1-4), y la segunda de dos (vv. 5-6). Todos estos

¹⁵² Lecciones de la *princeps*:

v. 2: dura, y triste:

v. 3: adeshora:

v. 4: consiste:

v. 5: cosi / mi accora:

v. 6: Et non m. / assiste:

versos están relacionados a través de la rima mono- y bilingüe. El pareado final concentra todo el conceptismo, que estaba más diluido en los versos anteriores.

Como ya hemos notado, esta función más marcada de los versos finales es normal en la octava, ya que éstos suelen contener la agudeza conclusiva. En este caso, sin embargo, el juego opositivo es muy rebuscado, y al límite del mal gusto. En efecto, cuesta no poco trabajo descifrar el significado cabal de estos dos versos, si además tenemos en cuenta que la puntuación de la *princeps* es muy aproximativa, puesto que prácticamente cada verso termina con los dos puntos. La solución que hemos propuesto refleja evidentemente nuestra lectura subjetiva, que procuramos justificar a continuación. Creemos que en los seis primeros versos el sujeto es la muerte, pero no la del hermano difunto, sino la del propio poeta, para quien aquélla se niega a venir. Su crueldad se expresa en hacer sufrir al poeta manteniéndole en vida, lo que para él es mil veces más doloroso que el propio morir.

El concepto fundamental tiene pues un claro valor hiperbólico, puesto que se opone la muerte como liberación a la muerte como personificación del tormento: la muerte es más cruel que ella misma cuando se niega a dejar la vida. Como se ve, no estamos muy lejos de la poesía mística, en especial del teresiano «muero porque no muero». Estas hipérbolos radicales, y al límite de la incoherencia, constituyen un rasgo estilístico que Cosme tiene en común con su hermano, como se recordará. En los dos últimos versos esta compenetración de la muerte en la vida adquiere su punto culminante, y se expresa a través de lo que puede parecer un galimatías. Sin embargo, si tratamos de descifrar estos dos versos, veremos que no son tan abstrusos como parecen. Podríamos intentar una paráfrasis en prosa: «La muerte, para agudizar mi tormento ("porque más muera en vida, y porque viva") le está quitando a la propia vida su esencia, que es el vivir ("La vita stessa di sua vita priva")».

Como se ve, el empleo de un doble registro lingüístico está en armonía con la figura de base, que es la antítesis —que también se funda en un esquema binario— y quizás es un factor que puede haber favorecido su complicación extrema.

Tanto en el nivel de las lenguas como en el del contenido expresado, el poeta insiste en la idea de fusión. Sin embargo, si a nivel lingüístico ésta es de signo positivo, puesto que las dos lenguas se «abrazan» gracias a las rimas para vehicular unos mensajes unitarios, a nivel del significado dicha cohesión es de signo negativo, ya que la muerte en la vida es el peor de los tormentos. El bilingüismo, en esta octava, posee pues una funcionalidad máxima con respecto al contenido, y representa la unión de las dos «armas» de las que el poeta dispone, y con las que intenta expresar la experiencia del dolor que, como sabemos, es por naturaleza inefable.

5.3.4. Conclusiones

El estudio de la producción hispanoitaliana de Cosme de Aldana nos ha permitido abrir una nueva perspectiva en nuestro análisis del bilingüismo poético. En efecto, en estas composiciones se hace hincapié en el aspecto experimental del empleo de un doble registro lingüístico, que se materializa en el juego combinatorio. En el género poético, este tipo de trabajo encuentra un terreno especialmente fértil, puesto que la combinatoria es un factor importante de la composición poética, que prevé diferentes posibilidades de acoplar los versos, a través de los distintos esquemas de rimas y de las diferentes opciones sintácticas. En este sentido, la alternancia de dos lenguas es un factor que se añade a los demás para complicar y enriquecer el juego combinatorio.

Sin embargo, sería un error considerar estas composiciones como puro juego. De hecho, estamos convencidos de que la relación de la forma con el fondo es muy estrecha. Por un lado, no es una casualidad que este experimentalismo se dé precisamente en un libro de temática única y por lo tanto forzosamente repetitiva. En este contexto, el bilingüismo simultáneo constituye una variación ulterior sobre un mismo tema que se extiende en más de 260 composiciones. Por otro lado, como hemos podido apreciar en la última octava, el empleo de dos lenguas puede potenciar la transmisión de los significados, cuando éstos se organizan también en un registro doble, como es el caso de las antítesis. No hay que olvidar, además, que la estructura de todo el libro es en cierto sentido doble, puesto que tenemos a un emisor (el «yo-lírico») que transmite unos mensajes a un destinatario (el «tú» ausente). Por ello, la insistencia en la idea de la fusión, tanto lingüística como conceptual, refleja el deseo de la reunión final de los dos hermanos en el más allá. En este sentido, el «amor» de las dos lenguas hermanas —que fueron las lenguas de los hermanos— es el espejo del amor fraternal.

