

Orfeo y Eurídice. La imagen en la poesía de Francisco de Aldana

M^a Dolores González Martínez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Es mejor ofrecer una imagen en
toda la vida que producir obras
voluminosas.

(Ezra Pound)

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas!

(Francisco de Aldana)

I N D I C E

PRESENTACION	1
Citas y notas a la presentación	13
INTRODUCCION	16
I. Introducción al estudio de la imagen.	16
II. Introducción al estudio de la imagen en Aldana.	29
III. Comentario del Apéndice C. listados.	37
Citas y notas a la introducción.	42
PRIMERA PARTE	
CLASIFICACION DE LAS IMAGENES EN LA POESIA DE ALDANA.	45
CAPITULO I. CLASIFICACION DE LAS IMAGENES	
ATLNDIENDO AL TENOR.	67
1. El hombre.	67
1.1 La vida.	67
1.2 La juventud.	70
1.3 La vejez y la muerte.	72
1.4 El destino, la fortuna.	74
1.5 El tiempo.	76
1.6 La mujer.	79
1.6.1 Cualidades humanas.	79
1.6.2 Cualidades físicas.	82
1.7 Partes del cuerpo en general.	83
1.8 El hombre; la humanidad.	84

2. El alma.	88
2.1 Su naturaleza.	88
2.2 El alma y el cuerpo.	91
2.3 La vida afectiva o de las pasiones.	94
2.3.1 El amor humano.	94
2.3.2 El amor divino.	100
2.3.3 Otros temas o conceptos relacionados con la vida afectiva.	101
2.3.4 La vida sensitiva.	102
3. La teoría del conocimiento afectivista o el encuentro de la felicidad.	107
3.1 El bajo mundo.	108
3.2 La burla del mundo.	115
3.3. La sed de conocimiento.	119
4. La conducta humana.	126
5. La actividad intelectual.	129
5.1 La poesía. El Poema.	129
6. La vida social.	132
7. La Divinidad.	138
7.1 Aspecto femenino.	138
7.2 Aspecto masculino.	140

8. El espacio vital. La morada del cielo.	165
---	-----

CAPITULO II. CLASIFICACION DE LAS IMAGENES

ATENDIENDO AL VEHICULO.	156
-------------------------	-----

1. La naturaleza.	156
-------------------	-----

1.1 Los astros.	156
-----------------	-----

1.2 El fuego.	161
---------------	-----

1.3 El agua.	163
--------------	-----

1.4 El reino animal.	163
----------------------	-----

1.5 El reino vegetal.	169
-----------------------	-----

1.6 Los accidentes geográficos.	170
---------------------------------	-----

1.7 Los fenómenos metereológicos.	173
-----------------------------------	-----

1.8 Los elementos geológicos.	174
-------------------------------	-----

1.9 Los elementos minerológicos.	175
----------------------------------	-----

1.10 Los ciclos temporales.	175
-----------------------------	-----

2. El hombre.	177
---------------	-----

2.1 Personificaciones.	177
------------------------	-----

2.2 El cuerpo humano.	180
-----------------------	-----

2.3 Los sentidos humanos.	181
---------------------------	-----

2.4 La comida.	184
----------------	-----

2.5 El vestido.	184
-----------------	-----

2.6 La vivienda.	187
------------------	-----

3. La sociedad.	189
3.1 Las Instituciones.	189
3.2 Los oficios.	193
3.3 La agricultura	194
3.4 Las artes	194
3.5 La mitología	195

CAPITULO III. RELACIONES ENTRE TENORES Y VEHICULOS.

OPERACION DE SINTESIS.	198
Citas y notas	214

SEGUNDA PARTE

LAS FUENTES DE LA IMAGEN EN LA POESIA DE ALDANA.	219
---	------------

CAPITULO I. LA TRADICION CULTURAL.	222
---	------------

1. La mitología.	222
2. Las artes figuradas.	259
3. La filosofía neoplatónica.	284

CAPITULO II. LA TRADICION LITERARIA.	315
---	------------

1. La literatura clásica	315
2. Petrarquismo y sensualismo.	335

CAPITULO III. EL AMBITO VITAL DEL POETA.	363
---	------------

Citas y notas	374
---------------	-----

TERCERA PARTE

ESTUDIO FORMAL DE LA IMAGEN EN LA POESIA DE ALDANA.	386
CAPITULO I. TIPOLOGIA DE LA IMAGEN.	386
1. Comentario de la relación tipológica.	406
1.1 Alegoría, personificación y visión	406
1.2 Metáfora y comparación (o simil).	413
1.3 Menonimia, hipálage y sinécdoque.	421
1.4 Antonomasia.	429
1.5 Símbolo.	432
1.6 Sinestesia.	435
1.7 Imágenes propiamente dichas.	438
1.8 Metáforas intrínsecas.	438
CAPITULO II. ESTUDIO GRAMATICAL. LA CONSTRUCCION	
DE LA IMAGEN.	447
1. El adjetivo.	447
2. El verbo.	464
3. El sustantivo.	472
Citas y notas	487

CUARTA PARTE

LA IMAGEN SENSORIAL EN LA POESIA DE ALDANA.	50
CAPITULO I. PROCEDIMIENTOS DE PRESENTACION DE	
LA IMAGEN PSICOLOGICA.	
1. Presentación directa.	

2. Presentación indirecta.	517
2.1 Figuras	517
2.2 Isotopías.	524
2.2.1 Isotopías de expresión e isotopías simbólicas.	527
2.2.1.1 Nivel fonético: el ritmo, la rima y la aliteración.	527
2.2.1.2 Nivel sintáctico: el encabalgamiento.	547
 CAPITULO II. LA PRESENCIA DEL ELEMENTO VISUAL- DINAMICO-SONORO.	 565
 CAPITULO III. TIPOLOGIA DE LA IMAGEN PSICOLOGICA.	 5583
1. Imágenes sensoriales.	583
2. Dinamismo y estatismo en las imágenes de Aldana.	594
 Citas y notas	 604
 CONCLUSIONES GENERALES.	 611
 APENDICE DE LISTADOS	
A. LISTADOS GENERALES.	635
I. LISTADO GENERAL DE IMAGENES.	636
II. LISTADO GENERAL DE LAS METAFORAS INTRINSECAS	673
 B. REPERTORIOS.	 686

1.1.1.2 Imágenes cromáticas.	732
1.1.1.2.1 Imágenes cromáticas-comparación.	734
1.1.1.2.2 Imágenes cromáticas-metáforas.	734
1.1.2 Táctiles.	735
1.1.3 Auditivas.	737
1.1.4 Olfativas.	738
1.1.5 Gustativas.	738
1.2 Por la impresión.	740
1.2.1 Imágenes estáticas.	740
1.2.1.1 Imágenes comparativas.	744
1.2.1.2 Imágenes metafóricas.	745
1.2.1.3 Imágenes visuales.	748
1.2.1.4 Imágenes visuales y comparativas.	752
1.2.1.5 Imágenes visuales y metafóricas.	753
1.2.2 Imágenes dinámicas.	757
1.2.2.1 Imágenes comparativas.	761
1.2.2.2 Imágenes metafóricas.	762
1.2.2.3 Imágenes visuales.	766
1.2.2.4 Imágenes visuales y comparativas.	770
1.2.2.5 Imágenes visuales y metafóricas.	771

2. Relación de las imágenes psicológicas en combinación con las literarias.	775
2.1 Visuales.	775
2.1.1 Imágenes alegóricas.	775
2.1.2 Imágenes comparativas.	776
2.1.3 Imágenes metafóricas.	778
2.1.4 Imágenes metonímicas.	783
2.1.5 Imágenes personificantes.	784
2.1.6 Imágenes simbólicas.	784
2.1.7 Imágenes sinecdoquicas.	786
2.1.8 Imágenes sinestésicas.	786
2.2 Táctiles.	787
2.2.1 Imágenes alegóricas.	787
2.2.2 Imágenes comparativas.	787
2.2.3 Imágenes metafóricas.	788
2.2.4 Imágenes metonímicas.	789
2.2.5 Imágenes personificantes.	789
2.2.6 Imágenes simbólicas.	789
2.2.7 Imágenes sinécdoquicas.	790
2.2.8 Imágenes sinestésicas.	790
2.3 Auditivas.	792
2.3.1 Imágenes alegóricas.	792
2.3.2 Imágenes comparativas.	792
2.3.3 Imágenes metafóricas.	793
2.3.4 Imágenes metonímicas.	793
2.3.5 Imágenes personificantes.	793
2.3.6 Imágenes sinecdóquicas.	793

2.3.7 Imágenes sinestésicas.	794
2.4. Olfativas.	795
2.4.1 Imágenes alegóricas.	795
2.4.2 Imágenes comparativas.	795
2.4.3 Imágenes metafóricas.	795
2.4.4 Imágenes metonímicas.	795
2.4.5 Imágenes personificantes.	795
2.4.6 Imágenes simbólicas.	796
2.4.7 Imágenes sinecdoquicas.	796
2.5. Gustativas.	797
2.5.1 Imágenes alegóricas.	797
2.5.2 Imágenes comparativas.	797
2.5.3 Imágenes metafóricas.	797
2.5.4 Imágenes metonímicas.	798
2.5.5 Imágenes personificantes.	798
2.5.6 Imágenes simbólicas.	798
2.5.7 Imágenes sinecdoquicas.	798

BIBLIOGRAFIA.

I. BIBLIOGRAFIA SOBRE FRANCISCO DE ALDANA.	801
1. Ediciones de sus obras.	801
2. Estudios sobre Francisco de Aldana.	802
II. BIBLIOGRAFIA SOBRE EL RENACIMIENTO.	807
III. BIBLIOGRAFIA SOBRE LA IMAGEN POÉTICA.	819
1. Sobre la imagen literaria.	819

1.1. Sobre la imagen en general.	819
1.2. Estudios aplicados de la imagen literaria.	827
IV. BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL SOBRE LINGÜISTICA, CRITICA LITERARIA Y ESTILISTICA.	831

PRESENTACION

El presente trabajo es un estudio sobre la poesía de Francisco de Aldana fruto de una profunda admiración por uno de los poetas que hasta no hace mucho tiempo ha permanecido olvidado por la crítica en el panorama literario español de nuestro Siglo de Oro.

La obra de Aldana goza hoy en día de una edición digna a cargo del profesor José Lara Garrido. El mérito de esta última (por el momento) edición consiste en ofrecer una ordenación cronológica y polimétrica de los poemas, dos criterios, entre otros, desatendidos por completo tanto en la edición que realizara Cosme de Aldana, hermano del poeta, como la que llevó a cabo el profesor Elías L. Rivers. Al hispanista y biógrafo del poeta florentino tan sólo le guió el criterio estrófico en la elaboración de su edición antológica. Mención especial merece la publicación, en solitario, de los sonetos de Aldana a cargo de Raúl Ruiz, el cual en su precioso volumen se aproxima bastante, en la

disposición cronológica de los cuarenta y cinco sonetos, a la edición de Lara Garrido.

Respecto a los estudios que se han realizado sobre la poesía de Francisco de Aldana, puede decirse que existen ya un número importante de trabajos. A la relación bibliográfica ofrecida por Lara Garrido en su edición hay que añadir (al menos que nosotros conozcamos) dos trabajos realizados por el hispanista D. Gareth Walters a quien debemos un estudio sobre la obra completa de Aldana y un artículo muy interesante y sugestivo sobre el poema titulado "Medoro y Angélica", del cual, según Gareth, no existe ninguna duda acerca de la atribución de su autoría.

A pesar de la atención nada despreciable que la obra de Aldana ha venido suscitando a partir de los años sesenta, este poeta carece todavía de un estudio global y profundo que nos revele su verdadera y genuina personalidad, talante, y saber hacer poético. El profesor Jose Lara en la "Introducción" a su erudita edición perfila las líneas generales, literarias, estéticas y filosóficas que atraviesa su obra, todas ellas entrelazadas con su agitada y beligerante existencia. De lo que el profesor Lara Garrido apunta y de la opinión que la compleja personalidad poética de Aldana suscita, se infiere que con esta figura literaria nos encontramos ante un poeta fruto de una encrucijada que abarca todos los ámbitos de la cultura y del arte de su momento y que se deja sentir, sobre todo, en la siempre

vanguardista ciudad de Florencia, lugar en el que nuestro autor se formó y educó para la vida y las letras. Desde esos dos marcos, cultural y artístico, Aldana como hombre y como poeta encierra en sí mismo el hálito de crisis y síntesis que tiene lugar en su época.

La ardua y, a veces, difícil de comprender personalidad literaria de Aldana, debido al pluritematismo de su obra y a las aparentes contradicciones que se desprende de ella, ha dado lugar a variadas y distintas imágenes del poeta entre las que se han destacado sobre todo dos: la de perfecto cortesano en el ejercicio de las armas y de las letras a cargo de su hermano Cosme, y la de hombre-poeta en constante lucha espiritual entre sus ineludibles obligaciones externas y un profundo deseo de desentenderse de ellas. Esta última imagen es la que nos ofrecen los trabajos de dos poetas que han prestado atención a la obra de Aldana y sobre la que han manifestado su devoción. Nos estamos refiriendo a Luis Cernuda y Raúl Ruiz. Al autor de la Realidad y el Deseo debemos la aureola de poeta romántico en la que la figura de Aldana nos ha llegado arropada.

A esas dos imágenes hay que añadir una tercera, la que Lara Garrido propone en su edición. Se trata de una imagen no ausente de pretensiones al ofrecerla como vía intelectual de la obra del poeta:

"Hay todavía una tercera imagen de Aldana. Es la más exacta porque sólo atañe al verbo, a la capacidad de crear con la palabra que bajo la idea platónica de

inspiración hace al poeta copartícipe de un renovado acto genesiaco. Tempranamente la recoge Cervantes, abriendo una cadena de reacciones ceñidas por el hermoso nombre de divino, el apelativo de aquel único, sabio y claro Aldana que a la altura de 1617, oponiéndolo con sarcasmo a su hermano, recuerda aún Suárez de Figueroa. Para los renacentistas, esta divinidad o -poder del vates, elevada sabiduría- se personificaba en Orfeo, arpista y cantor cuyas modulaciones manifestaban la fuerza de la elocuencia y el poder nacido por la contemplación del orden universal. El logos de Aldana hacía nacer otro mundo, evidenciaba otra armonía mediante el tan suave alto conceto ante el que también parecía que los montes y las fieras/ los bosques y las selvas y las plantas/ atentos escuchaban mansamente. La conformación mítica de esta última imagen no se extiende en clave explicadora ni preludia discurso exegetico alguno sobre la poesía del divino, pero puede servir, en tanto rendimiento admirativo que hoy debe recuperar su integridad, como pórtico a nuevo sendero de intelección".

En esta última imagen del poeta puede que se encuentre, y es posible que así sea, la clave para entender su quehacer artístico y su estética. La crítica ha realizado algunas observaciones sobre la corriente de pensamiento que vertebra la poesía de Aldana, el Neoplatonismo en su doble vertiente pagana y cristiana. Ha señalado las composiciones que presentan la impronta de este movimiento filosófico pero no ha profundizado hasta el punto de ver y demostrar cómo dicho movimiento es la cusa y principio de aquella. El concepto que Aldana tiene de la poesía es neoplatónico. Para nuestro poeta la poesía viene a ser evasión, aislamiento del mundo real, huida hacia una sima inexistente. Dicho distanciamiento niega la mimesis y tiende a disminuir el hilo de las relaciones que unen el plano poético y el real, haciendo de la poesía una aventura de evasión. En esta dirección hay que interpretar la imagen que Cervantes, por

ejemplo, tuvo de Aldana, y que Lara Garrido recoge en su propuesta.

Tomando, pues, como punto de partida esa opinión, nuestro estudio sobre la poesía del Capitán Aldana pretende contribuir en la medida de nuestras posibilidades a su conocimiento y a la puntualización de la personalidad poética de este escritor a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, y, posiblemente, debido a su extraordinaria personalidad, colmada de contradicciones, el único representante del Manierismo español².

De lo dicho hasta el momento puede deducirse que limitamos nuestra atención al estudio de los poemas de forma exclusiva. Dicho estudio se realizará a través de uno de los recursos de estilo más controvertidos y que mayores polémicas, entre teóricos y críticos, ha suscitado. Se trata de la imagen. Por medio de su análisis pretendemos hacernos con el pulso artístico y estético de la obra de Aldana. Pero, ¿por qué hemos elegido este rasgo estilístico y no cualquier otro? Las razones podrían ser innumerables pero centrando la cuestión, coincidimos con la crítica en que:

"La imagen en general es el artificio más objetivamente discernible de cuantos nos revela la lectura bien sea rápida de unos versos"³.

Es por ello que se ha concedido gran importancia a la imagen. Durante un tiempo importante ha acaparado la atención de los críticos. De ahí la gran cantidad de

bibliografía existente sobre el tema y que va desde las numerosas obras dedicadas a la imagen en general hasta un número aún más elevado de estudios sobre las imágenes en obras de autores concretos*.

A la anterior opinión de Carlos Bousoffo se une, de forma más o menos directa, la mayor parte de la crítica, la cual opina que "uno de los ingredientes más notables del estilo es, en efecto, la capacidad con que el poeta logra infundir en la palabra los distintos movimientos de su imaginación: la poesía es siempre obra de imaginación"¹⁰. Una y otra opinión encuentran su respaldo en la afirmación de Dámaso Alonso quien sostiene que "la función imaginativa está en la base de todo el idioma humano... Pero ocurre que los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso"¹¹.

Hasta tal punto es importante el papel desempeñado por la imaginación en la literatura poética que su estudio constituye uno de los capítulos fundamentales del análisis estilístico de la obra de cualquier autor. Efectivamente, el conjunto de los comentarios, sobre todo, a partir del Romanticismo, han rivalizado en exaltar el papel de la imagen en la literatura. Todos sin excepción están de acuerdo en exaltar su significación. Recuérdese la tajante afirmación de un poeta como Ezra Pound, el cual opinaba que era mejor ofrecer una imagen en toda la vida que producir obras voluminosas. Uno de los teóricos de este recurso de

estilo, C.D. Lewis⁷, opina que la imagen es una constante en toda la poesía y cada poema es por sí mismo una imagen. Para Lewis, las tendencias van y vienen, los lenguajes cambian, las modas métricas oscilan pero la metáfora queda. Según este teórico de la imagen poética, la metáfora es principio vital de la poesía y prueba capital y gloria del poeta.

A esas dos opiniones suele acompañar la no menos cierta de que un poeta puede ser juzgado por la fuerza y originalidad de sus imágenes, opinión, por otra parte, que se remonta a la Antigüedad Clásica y que ya fue emitida por Aristóteles:

"Es muy importante hacer un uso adecuado de cada uno de los citados modos de expresión, nombres compuestos y glosas; pero lo más importante es usar metáforas, porque es lo único que no puede tomarse prestado de otro, y es por tanto indicio de talento. Porque concebir bien las metáforas significa saber contemplar las relaciones de semejanza"⁸.

La metáfora en particular, y la imagen en general, desempeñan un papel fundamental en todas las teorías modernas del lenguaje y de la retórica. Así lo pone de manifiesto otro de sus teóricos D. Karl Uitti, autor preocupado por la lingüística y sus implicaciones en la teoría literaria:

"De todas las figuras antiguas, la metáfora -junto con la metonimia- ha alcanzado un lugar destacado en las gramáticas de poesía, que se ocupan de la posición funcional... en la jerarquía de recursos iconográficos de base que proporciona el lenguaje poético. Esto se debe al hecho de que, entre las viejas figuras retóricas, la metáfora ha demostrado ser la más provechosa para su inclusión dentro de la nueva visión dinámica del lenguaje, propio de la poesía moderna"⁹.

Leyendo la poesía de Aldana se advierte en seguida la presencia de este elemento poético. La lectura de sus poemas nos ha descubierto un íntimo dominio, una extraordinaria habilidad poética y un profundo pensamiento acerca del hombre y de su existencia espiritual. Este talante poético, lo hemos observado mejor que en ningún otro recurso en las imágenes. La lectura detenida de los versos nos ha puesto de manifiesto el abundante uso que Aldana hace de la imagen: alegorías, metáforas, personificaciones... Ha sido precisamente esta constatación la que ha despertado nuestro deseo de conocer la vida de sus imágenes y de estudiarlas.

Dicho estudio nos ha acarreado diferentes problemas. En primer lugar, nos hemos tropezado con la parquedad que ofrece el panorama español en esta materia en su doble versión, teórica y práctica. Excluida la archiconocida obra de Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, apenas existe algún trabajo serio y riguroso. Además de con la obra de Bousoño, hemos contado con los trabajos de dos autores que nos eran completamente desconocidos hasta el momento de emprender nuestro estudio. Se trata de José González Vázquez y de José Antonio Martínez García^{1º}. Uno y otro han elaborado sendas teorías sobre la imagen poética que nos han servido de ayuda en el no fácil camino de exploración de este recurso de estilo.

Todo lo contrario ocurre en el panorama exterior, fuera de nuestras fronteras. Los estudios, tanto teóricos como

prácticos, proliferan. Gracias a ellos hemos podido caminar con mayor seguridad en nuestro trabajo.

Otro problema que viene a añadirse al anterior es el de nuestros conocimientos sobre la imagen poética. Hemos de subrayar que hasta el momento de enfrentarnos con ella nuestras nociones eran escasas. Por ello hemos seleccionado y leído aquellos trabajos que nos han parecido más interesantes, y que de forma más efectiva podían orientarnos. No obstante, mucho nos tememos que aún nos quede una larga y trabajosa dedicación en este sentido.

Tras la bibliografía oportuna necesitábamos, como instrumento imprescindible, una definición válida del término imagen. En este punto hemos advertido que reina la más absoluta anarquía. Los estudios teóricos ofrecen una gran confusión y variedad de opiniones. En vista de esto nos hemos decidido y contentado con una definición amplia y elástica del término. Bajo el concepto imagen agrupamos la imagen literaria, lingüística o léxica, y la imagen sensorial o psicológica. Además, hemos de señalar que la utilización del nombre de imagen literaria lo será en un sentido general, comprendiendo a todas las figuras literarias que expresan alguna semejanza o analogía, aunque en ocasiones, nos referimos concretamente a comparaciones, metáforas, símiles, símbolos etc¹¹.

Aún quedan por hacer dos observaciones más referidas al autor que pretendemos estudiar y al recurso de estilo de la

imagen. Respecto al primero, hemos de decir que lo que ofrecemos es nuestro segundo intento serio de aproximación a la poesía de Aldana¹² y el primer intento al recurso poético de la imagen. En consecuencia lo que podemos ofrecer presenta algunas limitaciones. En primer lugar, queremos dejar constancia de que no ofrecemos un estudio exhaustivo y esto por dos razones: por la obra del poeta cuyos versos rozan casi los nueve mil, y por el recurso poético estudiado, amplio y dificultoso. Respecto a la obra de Aldana no nos hemos puesto limitaciones; analizamos todos los versos recogidos en la edición de José Lara Garrido¹³. En cuanto al recurso de estilo, la imagen poética es el núcleo del estudio pero, como ya hemos advertido más arriba al constatar qué entendemos por imagen, hemos dado cabida también a la imagen psicológica o sensorial a la que hemos considerado como su contorno. En el examen de la imagen sensorial nos centramos fundamentalmente en el aspecto visual de ésta. Su justificación es evidente: Aldana es un poeta que obliga, de forma insistente, al lector a ver lo que expone en sus versos.

Sobre la metodología seguida, hemos de apuntar brevemente que con el fin de evitar divagaciones (cuestión ésta difícilmente eludible) y extravíos hemos optado por el método heurístico. Nos ha parecido lo mejor en vista de las diferentes propuestas que pueden aplicarse al estudio de la imagen. Tras optar por la definición amplia y holgada de imagen hemos confeccionado un corpus con todos aquellos

versos o fragmentos de poemas en los que hemos creído detectar la presencia de una imagen. Dicho corpus se ofrece íntegro en el Apéndice en el que se recogen los diferentes listados con los que hemos trabajado en el análisis y conocimiento de la imaginaria de Aldana. Estas imágenes van acompañadas de un número que las identifica, y a continuación de éste se explicita el poema y los versos a los que corresponde. Las imágenes han sido estudiadas bajo los criterios propuestos por la crítica y experimentados por varios estudiosos. Nos ha parecido oportuno adoptar los posibles enfoques porque a priori no sabíamos qué resultados se podrían obtener al aplicarlos al autor estudiado. Esto denota el carácter provisional de nuestro estudio que a parte de centrarse en el análisis de la poesía de Aldana también pretende comprobar el funcionamiento de esos diferentes métodos de análisis de la imagen. Sin duda el trabajo definitivo está por llegar ya que el ensayo de cada uno de los criterios ha arrojado unos resultados interesantes en los cuales sería oportuno profundizar. Excusamos la falta de coherencia que pueda apreciarse en un trabajo como el nuestro; imputamos este defecto al enfoque aleatorio adoptado. A pesar de la uniformidad que pueda echarse en falta por causa de dicho procedimiento, no obstante, hemos podido comprobar que en el caso del poeta estudiado todas las propuestas metodológicas vienen, cuando menos, a complementarse ofreciéndonos como los distintos

afluentes que van a desembocar al mismo río de la interpretación del pensamiento de la poesía de Aldana.

Nuestras últimas palabras en este prólogo son de reconocimiento público de la importante deuda que hemos contraído con los estudiosos de la poesía de Francisco de Aldana que nos han precedido y cuyos trabajos nos han orientado en nuestra labor.

La enumeración de los que de un modo u otro nos han ayudado sería interminable; a todos ellos, agradecemos su colaboración. Mención especial, con nuestro más profundo reconocimiento, para el Doctor Jaime Pont Ibáñez, sin cuyo aliento y ayuda este trabajo no se hubiera gestado. El supo inculcarnos ya desde sus clases de Crítica Literaria y Literatura del Siglo de Oro un entusiasmo muy especial por Aldana, al tiempo que un gran rigor y objetividad metodológicos.

Citas y notas a la presentación.

(1) "Introducción" a Francisco de Aldana, Poesías Castellanas Completas Edición a cargo de José Lara Garrido, Madrid, 1985. Págs. 19-20.

(2) En su "Introducción" a los sonetos, Raúl Ruiz concluye, tras analizar brevemente la temática de éstos, con una afirmación muy interesante acerca del carácter complejo de Aldana el cual supone un obstáculo difícil de sortear a la hora de clasificar su poesía dentro del panorama español de su tiempo

"Ni su sensualismo ni su rigor intelectual -unidos en una misma persona y un mismo corpus poético- encuentran parangón entre sus contemporáneos. Quizás pueda decirse que estamos ante el mas cumplido y genuino representante del Manierismo español. Buena muestra de todo ello son sus sonetos". En Francisco de Aldana, Sonetos, Madrid, 1984. Págs. 40-41.

(3) José Gonzalez Vázquez, Estudio sobre la imagen poética, Granada, 1986. Pag. 13.

(4) Ibidem. Págs 19-22.

(5) Ibidem. Págs. 19-22.

(6) Dámaso Alonso, Poesía Española, Madrid, 1966. Pág.

- (7) C. D. Lewis, The poetic Image, Londres, 1964. Pág. 17.
- (8) Aristóteles, Poética, XXII, Barcelona, 1977. Pág. 303.
- (9) D. Karl Uitti, Teoría Literaria y Lingüística, Madrid, 1975. Pág 145.
- (10) José González Vázquez, Ob. Cit. José Antonio Martínez García, Propiedades del lenguaje poético, Oviedo 1975.
- (11) De este modo seguimos las últimas tendencias directrices de la crítica literaria y tratados en general. De modo especial nos hemos orientado para nuestro análisis de la imagen en Aldana en los siguientes estudios:

Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Madrid, 1970. Damaso Alonso, Poesía Española, Madrid, 1966. Stephen Ullmann, Lenguaje y estilo, Madrid, 1973. R. Wellek y A. Warren, Teoría Literaria, Madrid, 1981. H. Lausberg, Manual de Retórica Literaria, Madrid, 1960. Gérard Antoine, "Pour une methode d'analyse stylistique des images", en Actes VIII Cong. F.L.L.M. Págs. 151-164. Brandenburg, "The dynamic image in metaphysical poetry", en PMLA, LVII, 1952. Págs. 1039-1045. L.H. Hornstein, "Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method" en PML, LVII, 1952. Págs 638-653.

(12) La poesía de Aldana fue el tema de nuestra Tesis de licenciatura cuyo título es "La lengua poética de Francisco de Aldana", Lleida, 1987.

(13) En nuestro trabajo, los poemas y los versos que se citan han sido extraídos de la Edición de José Lara Garrido, Francisco de Aldana, Poesías Castellanas Completas, Madrid, 1985.

Para las diferentes ediciones de la obra de Aldana ver Índice Bibliográfico, apartado IV, punto 1.

INTRODUCCION

I. Introducción al estudio de la imagen.

1. ¿Qué entendemos por imagen poética?. Antes de pasar a resolver esta cuestión queremos excusar aquí la ausencia de un estudio sobre la consideración del fenómeno de la imagen poética desde sus diversos aspectos lingüístico y literario, hecho éste perfectamente justificable si se tiene en cuenta que nuestra intención no es la de formular una teoría sobre este fenómeno ni la de aportar nada nuevo a los trabajos existentes. Tendremos en cuenta, sin embargo, las cuestiones ya aclaradas y precisadas prácticamente de forma definitiva sobre la imagen. Las consideraciones y logros de las diferentes manifestaciones teóricas realizadas las ponemos al servicio de este estudio con el fin de extraer de él el máximo provecho. Vamos a prescindir, pues, de adentrarnos en este tema, para limitarnos únicamente a

sentar unos principios básicos sobre los que descansa nuestro estudio¹.

Los problemas que plantea el término imagen en su definición derivan de su pertenencia al campo de la psicología como al de los estudios literarios. Más aún, la imagen es un hecho de la Lingüística, de la Psicología y de Etnología.

En Psicología, el concepto imagen responde a una representación o reproducción mental, sensorial o perceptiva de una vivencia. Distinguen los psicólogos imágenes visuales, auditivas, gustativas, olfativas, táctiles y sinestésicas.

Por ser un hecho lingüístico, el estudio de la lengua debe aportarnos luz sobre el mismo. En el campo de la literatura, imagen es "la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolas, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles"².

Según la crítica, todos estos conceptos y acepciones que responden a un mismo y único fenómeno imagen, ejercen su influencia en el lenguaje. No sólo la imagen que pudiéramos llamar literaria o poética, sino también y muy principalmente la imagen psicológica, contribuyen a la creación de la llamada literatura creativa, la cual no ha

de emplear forzosamente imágenes exclusivamente literarias, sino que puede emplear también otros tipos de imágenes, las que se agrupan bajo el término psicológica o sensorial.

En este mismo sentido apunta Dámaso Alonso, cuando escribe lo siguiente:

"La función imaginativa en el lenguaje es provocada por dos clases de elementos. Estos a que ahora hemos aludido, que, podría decirse, actúan desde el significante (como en las voces y sintagmas expresivos); y otros, en los que diríamos que la actividad parte del significado (como representantes típicos, las metáforas). Alguna vez hemos usado la expresión imagen del significante para los primeros e imagen del significado para los segundos".

En esta declaración habría que realizar una puntualización importante que en este caso no es necesaria por advertirla el crítico mismo:

"Tomar respectivamente como punto de partida el significante para las palabras expresivas, etc. y el significado para las metáforas, etc. no es sino una ruda simplificación. Nada ocurre en el significado que no se de en el significante al mismo tiempo y viceversa (y precisamente lo mismo en las voces expresivas que en las metáforas se ve bien claro)".

Es por ello que hemos optado por confundir en el término imagen poética uno y otro tipo de manifestaciones, como exponentes los dos de una misma imaginación del artista poeta, y realizaciones ambos también del significado a través del significante. / es que un fenómeno literario como la imaginación creadora del escritor puede presentar diversas manifestaciones lingüísticas:

"La imagen, la unidad tropológica más amplia, de la cual metáfora y símbolo son variantes especiales, puede ser de naturaleza visual, auditiva o puramente psicológica. Pero, tan pronto como la imagen traspasa los límites de la descripción y se refiere a otra cosa o la sustituye, entra en el reino de la metáfora".

Queda, pues, claro que un mismo término imagen poética engloba diversas manifestaciones imaginativas. Entiéndase, por tanto, que lo emplearemos con ese valor amplio y en este sentido general, si otra cosa no especificamos en cada caso concreto.

2. De lo mencionado arriba se infiere que un estudio sobre la imagen o imaginación poética de un escritor, en nuestro caso, el poeta Francisco de Aldana, sólo puede considerarse completo, si se atienden, aunque sea concisamente, todas las manifestaciones de la misma, dado que la visión de conjunto de la imaginería de un autor es, o debe ser, el objeto último de la investigación que localizamos en el campo metodológico de la Estilística por la sencilla razón de que ésta se ofrece como la más pura relación de la Lingüística con la Literatura. Pero ¿qué problemas nos plantea el estudio de la imagen desde esta perspectiva?. El problema del método es, sin lugar a dudas, la más difícil empresa que la ciencia de la Estilística ha tenido y sigue teniendo en su haber. Y la imagen poética no es una excepción dentro de dicha problemática general; de ahí que el problema del método del análisis estilístico de las imágenes haya preocupado siempre, sin que en realidad haya llegado a una solución satisfactoria. Dicha

problemática del método para la investigación del objeto literario se patentiza en el subjetivismo absoluto que domina en este campo y en la carencia de base doctrinal firme con que operan los diversos tratadistas. El estudio estilístico de las imágenes se ha hecho de muy diversas maneras y la conclusión a la que se ha llegado es que:

"No existe un método universal, una llave maestra para el estudio de las imágenes; cada autor, y a veces cada parte de la obra de un mismo autor, plantea problemas distintos"®.

Algunos investigadores han llevado a cabo una clasificación temática de las metáforas, a fin de precisar la idea que el autor se hace de la realidad a la que la metáfora se refiere. De este modo se obtienen las imágenes dominantes del autor en cuestión. Un teórico de las imágenes literarias, Michel Le Guern, avisa de la conveniencia de una clasificación de este tipo:

"En algunos (autores), cuya obra es un intento de aclarar ciertas nociones, o de cercar ciertas realidades, es interesante reagrupar las diversas metáforas que designan a una realidad dada, para precisar la idea que el autor se hace de ella: unas cuantas analogías son a veces más esclarecedoras que una definición lógica. Lo más frecuente es que la imaginación de un escritor sea requerida en dirección a un número restringido de temas privilegiados, las imágenes dominantes, cuya conjunción constituyen el universo imaginario de ese escritor?".

Le Guern hace, sin embargo, una importantísima advertencia acerca del procedimiento:

"Formar el catálogo de las metáforas pertenecientes a cada tema no es suficiente; hay que

examinar además la manera en que se articulan las diversas significaciones de las metáforas tomadas al mismo tema¹⁰.

Las opiniones de Michel Le Guern acerca de este modo de proceder con la metáfora vienen garantizadas por la puesta en práctica de éstas en un estudio que Le Guern realizó sobre el filósofo francés Pascal¹¹. Dicho estudio respalda y da credibilidad a sus afirmaciones sobre la conveniencia de un análisis temático de las metáforas:

"Es éste un medio eficaz de descifrar ciertos aspectos del pensamiento de un escritor que los procedimientos habituales de la crítica tienen mayores dificultades en alcanzar. En cualquier caso, una clasificación temática es también reveladora por las ausencias que permite constatar de algunas imágenes cercanas a las imágenes favoritas..."¹².

Otro método, y tal vez el más general, seguido en el estudio de las imágenes, ha consistido en el estudio de las fuentes de la imaginería de un autor, estudio que, en principio, siempre llevará a resultados y conclusiones bastante reveladores. En este caso, el término fuente se refiere en principio a la clasificación de las imágenes de acuerdo con sus vehículos, es decir, según los dominios de los que el autor extrae sus imágenes. Sobre la conveniencia de un estudio de este tipo también se pronuncia Le Guern:

"El análisis temático de las metáforas se enriquece completándolo con la búsqueda de las fuentes de tal imagen en el caso del escritor considerado"¹³.

Sin embargo, Le Guern amplía el sentido del término fuente y lo hace extensible a todos los ámbitos posibles

frecuentados por el poeta, no limitándose tan sólo a las fuentes literarias, las más fáciles, según su opinión de conseguir.

Desde otros puntos de vista y con distintos criterios se puede atender a la forma de las imágenes individuales o tratar de analizar las unidades de significación superiores en que se combinan dichas imágenes. A su vez, por lo que a la forma de las imágenes particulares se refiere, cabe destacar la posibilidad de describirlas en términos puramente gramaticales.

Una cuestión importante que no queremos dejar de mencionar, ya que irá apareciendo a lo largo de nuestro estudio, es la de las funciones de la imagen. El establecimiento de las funciones de la imagen literaria está íntimamente vinculado al planteamiento de sus orígenes.

Resulta que la metáfora es tan antigua como la lengua misma, ya que el lenguaje humano es por esencia metafórico y todas las palabras de la lengua son metáforas:

"La lengua es por esencia metafórica: corporiza lo espiritual y espiritualiza lo corporal; es la imagen resumida y analógica de la vida entera, fecundada en la acción recíproca o íntima fusión de espíritu y cuerpo; la palabra es la vida íntima hecha sensible y perceptible; el exterior se ha interiorizado en ella y el interior se ha exteriorizado"¹².

Aristóteles el primer gran teórico del lenguaje figurado, pasa por alto, no obstante, el problema de sus orígenes, el de las necesidades que lo motivaron y el de la

funcionalidad por él desempeñada. Únicamente encontramos en él unas frases que tratan muy someramente algunos aspectos de la imagen relacionados con sus funciones. Leemos, por ejemplo, en su *Rétorica*, que la imagen poética pone el hecho ante los ojos formando las cosas visibles en tanto las presentamos en acción:

"Aprender con facilidad, por naturaleza, es agradable a todos; los nombres significan algo, de manera que aquellos nombres que nos aportan una enseñanza son los más agradables. Las palabras inusitadas nos son desconocidas y conocemos en cambio, las específicas; es la metáfora la que principalmente logra esto, porque cuando llama a la ancianidad paja de trigo, nos da una enseñanza y un conocimiento a través del género, ya que una y otra han perdido sus flores. Consiguen también el mismo efecto las imágenes de los poetas; por lo que, si se aplican bien, resulta elegante el estilo. Porque la imagen es, como se ha dicho antes, una metáfora diferenciada por la adición de una palabra; por eso es menos agradable, porque es una expresión más larga; y no dice que esto es aquello y, por consiguiente, tampoco el espíritu le pide esto"¹².

Es en la obra de Cicerón donde encontramos, por primera vez, una teoría sobre el origen de la imagen literaria. En principio, según Cicerón, fueron las necesidades expresivas de la lengua las que debieron motivar su aparición. Pero pronto sufrió una evolución, y lo que en un primer momento surgió debido a la indigencia de la lengua acabó convirtiéndose en un adorno para la misma. Investigaciones recientes han demostrado no sólo que las metáforas tienen la tendencia a ser eliminadas de la lengua, transformándose en términos propios, sino también que muchas palabras que se nos muestran hoy como metáfora fueron en sus orígenes verdaderos términos propios, o a la inversa.

Entramos ya en el tema de las funciones de la imagen: el problema de la funcionalidad está tan vinculado al de los orígenes que analizando el uno se obtendremos de paso bastante luz sobre el otro.

Fuera de lugar quedan aquí todas aquellas consideraciones de tipo filosófico, psicológico etc, para centrar nuestra atención exclusivamente en las funciones de la imagen desde el punto de vista literario o estético.

No dejamos de reconocer, por ello, la importancia del papel desempeñado por las motivaciones filosóficas, psicológicas etc, que frecuentemente tienen la facultad de revelarnos la naturaleza más profunda y la razón de ser de la misma. Simplemente, no creemos que sea éste el lugar más apropiado para tal aspecto.

Tres son las principales funciones desempeñadas por los elementos imaginativos: función poética, con una doble vertiente sensibilizadora e impresiva y respondiendo a las funciones estética e impresiva del lenguaje; función psicológica, conseguida normalmente por vía emotiva y que responde a la función expresiva del lenguaje; y por último, una función filosófica, respondiendo a la función lógica del lenguaje. Dentro de la llamada función poética de la imagen, distinguimos dos aspectos de la misma: su valor sensibilizador y su efecto impresivo. Ya Aristóteles¹⁴ aseguraba que la imagen pone el hecho ante los ojos tornando las cosas visibles, en tanto las presentamos en acción; y

Cicerón¹² opinaba que la imagen es un medio de sensibilización que habla principalmente a nuestros ojos. Es precisamente, Cicerón el que insiste de una manera especial en la función sensibilizadora de la imagen, partiendo del *ut pictura poesis*, del cual se hicieron amplio eco los teóricos de la Antigüedad.

Ahora bien, en buena medida esta capacidad sensibilizadora de la imagen tenemos que insertarla en lo que podríamos llamar función impresiva de la imagen, función que comparte la imagen con todos los demás procedimientos estilísticos del lenguaje poético (sonidos, ritmo, sintaxis...) y que, fundamentalmente, consiste en la visualización del texto poético, tal y como hemos tenido ocasión de comprobar en nuestro análisis de la poesía de Aldana.

Si la imagen lingüística propiamente dicha tiene una función sensibilizadora, ¿qué no decir de la función sensibilizadora de la imagen-representación?. Para ella, la sensibilización es más que una función la razón misma de su ser. Entiéndase, pues, que todo lo dicho debe referirse potencialmente a la imaginación sensorial o imagen-representación, ya que ésta constituye y es por excelencia ese modo de lenguaje económicamente ideal que opera sobre el destinatario pluridimensionalmente, de modo análogo a la comunicación pictórica.

Además del papel sensibilizador, la imagen tiene también una función intensificadora psicológica, como potenciación de nuestras impresiones y de nuestras vivencias. Según esto, el objetivo, o uno de los objetivos, de la imaginería literaria sería el hacer más claras y comprensibles ciertas cosas, ciertos episodios. Recordemos que este valor de la imagen estaba ya presente en la Antigüedad. El propio Quintiliano había definido el lenguaje figurado como aquella expresión que *plus valet eo quod expellit*. Ahora bien, como norma general, ambas funciones - sensibilizadora y potenciadora - se dan juntas, en el sentido de que la función sensibilizadora suele ser al mismo tiempo una potenciación o intensificación.

Por último, tenemos la función filosófica de la imagen como reflejo del mundo expresado en el texto, es decir, el modo en que una obra dada o el arte literario en general refleja la realidad. Especial relieve cobran dentro de esta función las llamadas imágenes cosmológicas, incluidas por algunos tratadistas en lo que ellos llaman función unificadora de la imagen¹⁴.

En este tipo de imagen tenemos que "nuestro espíritu capta por medio de las imágenes poéticas semejanzas reales entre las cosas, semejanzas que, si bien no presuponen una identidad profunda de todos los aspectos del mundo, sí que son una primera forma de generalización basadas en intuiciones de la fantasía. A su vez, la imagen hace de

vehículo o puente de unión entre los hombres de diversas épocas o pueblos: se trata de una especie de lenguaje cuasi universal"¹⁷.

La imagen cosmológica se remonta hasta la Antigüedad Clásica. En Platón, en su obra *Timeo* se presenta la concepción del mundo como un inmenso organismo. La doctrina que relaciona entre sí a los seres vivos y al cosmos y, sobre todo, al hombre y al resto del universo, tiene una larga tradición aristotélico-estóica, de donde se transmitió al Renacimiento.

4. Como hemos visto más arriba, la imagen ha sido estudiada desde muy diversas perspectivas y con arreglo también a muy diversas metodologías. Debido a la extraordinaria atención que ha recibido por parte de muchos estudiosos y de la crítica, podría creerse que la imagen es el recurso estilístico más importante que integra una obra literaria, lo cual no es cierto. La crítica precisamente ha llegado a la conclusión en sus reflexiones de que se trata de un recurso estilístico importante, pero también, que es un recurso más, uno de los elementos que componen la estructura de la obra literaria¹⁸. De tal consideración se deriva una necesidad: la de una metodología con la que poder analizar y definir la estructura y función de la imagen poética, y por el momento ninguna más adecuada que la estructural-funcional integrada en una estilística-estructural. Es así como lo hemos considerado en nuestro

estudio sobre la imagen de la poesía de Aldana. Gracias al método estructural-funcional se puede opinar, sentir y adivinar sin tener que determinar las dimensiones o cantidad de los tropos y las figuras, método propuesto por la Retórica clásica. Hoy en día, con la estilística estructural "disponemos de un instrumento de precisión, que asume en su seno la vieja retórica como un sector, por cierto no muy extenso, de él"¹⁷.

Estamos de acuerdo, pues, con la crítica en la opinión de que el recurso estilístico no es valioso en sí; sólo lo es virtualmente; su fuerza puramente potencial puede actualizarse o no y su actualización no es mecánica, sino relacionada con el contexto¹⁸. A tal afirmación no escapan ni las propias figuras retóricas, pues "de la presencia de la aliteración, un quiasmo, una disyunción no se deduce nada salvo un inquietante porqué", ya que "la obra literaria es sistema y en ella todo es solidario"¹⁹. De manera que sólo en el contexto o integradas en una convergencia de tipo combinatorio, que presupone el contexto, tendrán valor estilístico.

La clave del problema en el estudio de la imagen residía ahí. A ello fue debido que no se hicieran antes más que catálogos de imágenes y visiones parciales y aisladas de la imaginería de un autor, partiendo de las bases doctrinales que venían de la Antigüedad, la principal de las cuales era la concepción de la imagen, al igual que todos

los tropos y figuras, como piezas de ornatus de quita y pon con su valor y eficacia inherentes a ellas. Tal principio fue el mantenido por Aristóteles. Sin embargo, hoy en día tal consideración ha cambiado. La imagen en sí misma ni crea estilo ni tiene eficacia, sino que es uno de los elementos constitutivos de la combinación en que consiste el estilo, neutros en sí mismos y de más arraigado uso y necesitados de ayuda. En la metodología estructural, la imagen no tiene, pues, ningún estatuto especial:

"Ocurre con ella lo mismo que en las anomalías e infrecuencias de cualquier tipo: siendo por su propia naturaleza portadora de una elevada dosis de información, es beneficiaria habitual de la convergencia, apareciendo siempre -o casi siempre- integrada en ella. A esta integración debe su eficacia, su potenciación estilística y valor literario"==

II. Introducción al estudio de la imagen en Aldana.

Como hemos visto más arriba, la imagen ha sido estudiada desde muy diversas perspectivas y con arreglo también a muy distintas metodologías las cuales nos sitúan ante una encrucijada. Hemos sorteado el obstáculo por medio de una solución drástica: adoptar los métodos principales y ya ensayados por la crítica, en el análisis de la imagen de Aldana. No queríamos correr riesgos sirviéndonos de un sólo método.

Por otra parte, la experimentación de ellos nos ha servido para poner a prueba directamente su eficacia y su potencialidad reveladora. De este modo matábamos dos pájaros de un tiro: estudiar la poesía de Aldana tomando como punto

de referencia la imagen y poner a prueba en dicho estudio algunas de las opciones metodológicas propuestas por la crítica.

Tomando la definición amplia de imagen hemos confeccionado un corpus con aquellos versos o fragmentos de poemas en los que hemos creído detectar la presencia de una imagen. Este corpus que contiene, aproximadamente, unas dos mil imágenes, se ofrece íntegro en el Apéndice de listados, bajo el epígrafe de Listados generales.

La aplicación directa sobre el corpus de algunos de los enfoques propuestos por la crítica ha configurado el análisis de la imagen como a continuación señalamos.

El estudio de la imagen de Aldana se compone de cuatro grandes apartados en los que se ha llevado a cabo una clasificación temática y de las fuentes, un rastreo de esas fuentes por la tradición cultural y literaria, abarcando también muy brevemente la vida del poeta, un análisis formal, y por último, un estudio sobre la imagen psicológica o sensorial.

Primera Parte.- En ella tiene lugar el análisis del aspecto estructural de la imagen. Hemos realizado una clasificación de la imagen según los centros de atracción que tienen necesidad de términos de comparación, ya sea por sí mismos o por voluntad del autor. Esta clasificación tiene la siguiente finalidad: por un lado, precisar la idea que

Aldana se hace de la realidad a la que la metáfora se refiere; por otro, obtener sus imágenes dominantes. Contemplar de una manera conjunta y fácil los temas o grupos de temas que el poeta ha considerado metafóricamente. Todo ello queda expuesto en el Capítulo Primero.

Las imágenes también han sido clasificadas según los centros de expansión que suministran términos de comparación: lugares de los que el poeta toma prestados términos comparativos. El objeto de esta clasificación es la de conocer los ámbitos de los cuales el autor extrae los términos de comparación. El conocimiento de dichos ámbitos es importante para el estudio de su obra por que estas fuentes o vehículos dependen en gran medida de su personalidad, de su ambiente, de sus lecturas y otros factores de influencia análogos. A esta clasificación dedicamos el Capítulo Segundo.

Finalmente, en esta Primera Parte, dedicamos un capítulo, el tercero, a realizar una confrontación entre las dos clasificaciones anteriores, la temática y la de las fuentes. Se trata de una operación de síntesis frente a las operaciones de análisis que conlleva la clasificación de la imagen por sus temas y fuentes de inspiración.

Respecto a esta Primera Parte queremos hacer una advertencia y es que nuestro estudio no es exhaustivo y que la sistematicidad tampoco es permanente. La nuestra es una

una aproximación de lo que debería ser una clasificación de la imagen, en toda regla desde esos tres puntos de vista.

Segunda Parte.- Una vez realizada la clasificación de la imagen por su vehículo, hemos creído conveniente incluir en este estudio un apartado dedicado a concretar los ámbitos en los que el poeta se inspira para crear las imágenes. La clasificación de la imagen por el término de comparación ha arrojado datos importantes acerca de los campos que de forma más significativa le inspiran. Sin embargo, hemos observado también que en ciertos ámbitos el resultado no era del todo satisfactorio. Es por esta razón, fundamentalmente, por lo que hemos optado por confrontar los elementos comparativos de las imágenes con otros aspectos que hemos considerado importantes en el caso de nuestro poeta. Pretendemos determinar, en la medida de nuestras posibilidades, las verdaderas fuentes de inspiración de la imagen en Aldana, que como se demostrará en esta parte del trabajo, está directamente relacionadas con su formación intelectual y su entorno cultural, y también, aunque en menor medida, con su vida.

Teniendo en cuenta, pues, las consideraciones expuestas, esta Segunda Parte queda estructurada en tres capítulos dedicados cada uno de ellos a abarcar esos tres espacios distintos pero complementarios.

En el Capítulo I se abordan tres facetas importantes en el ambiente cultural del Renacimiento: el mundo de la

Mitología, el de las Artes Figuradas y el de la Filosofía. El Capítulo II está dedicado a la educación literaria del poeta. Qué autores conocía y cómo influyen en su obra. Por último, en el Capítulo III, tratamos brevemente ámbito vital del poeta y de la repercusión de éste en su poesía.

En la confrontación de las imágenes con la tradición cultural, desde esas tres vertientes, hemos podido comprobar el profundo arraigo de ésta en nuestro poeta. De las tres fuentes de inspriación culturales mencionadas quizá la de las artes figuradas puede parecer aquí extravagante. La extrañeza no será tal si se tiene en cuenta la estrecha interdisciplinariedad que todas las artes mantenían en el Renacimiento. Si a esto añadimos la circunstancia importante de que todas ellas se desarrollaban bajo los mismos presupuesto estéticos formulados por la filosofía, en boga, en el momento, el Neoplatonismo, las dudas quedan automáticamente despejadas.

Si el ambiente cultural constituye una fuente importante de inspiración en las imágenes, ¿qué decir de un ámbito como el de la literatura tratándose de un poeta?. En la poesía de Aldana confluyen dos tradiciones que en el espacio en el que se desarrolla su formación intelectual, la Florencia de la primera mitad del siglo XVI, están en pleno auge: el petrarquismo y el natura'ismo. De ambas, como veremos se hacen eco sus imágenes.

Terceta Parte.- En ella se lleva a cabo el análisis del aspecto formal de la imagen que consiste en la distinción entre las diferentes figuras que componen el corpus imaginístico de Aldana. Dicha distinción ha arrojado un extracto interesante. En su poesía aparecen todo tipo de imágenes, desde la alegoría hasta la visión, siguiendo una ordenación alfabética de éstas. Sin embargo, hemos apreciado una especial inclinación del poeta por la alegoría y la personificación de un lado, y por la comparación-símil y la metáfora, por otro. Podemos adelantar aquí que el empleo extraordinario que hace de dos figuras como la alegoría y la personificación, tipos de figuras animizadoras, nos descubre en Aldana a un poeta de una personalidad increíblemente impresionista y sugestiva, en definitiva, mítica. A esa personalidad poética hay que añadir el carácter dinámico y metafísico que se deriva del amplio uso que hace de la comparación-símil y de la metáfora. De todo esto nos ocupamos en el Capítulo Primero de este apartado.

Tras establecer la tipología y el valor literario de cada una de las figuras que la conforman, hemos realizado un estudio de éstas individualmente. Las imágenes se estudian en términos puramente gramaticales limitandonos en este sentido a tres categorías: adjetivo, verbo y sustantivo. La finalidad que nos guía era es la de averiguar el papel que esas categorías gramaticales juegan en el establecimiento de la imagen en Aldana.

El objetivo que hemos perseguido en el estudio formal de la imagen es el de determinar y exponer el grado de originalidad de ésta precisamente en el momento en el que ha sido compuesto el texto.

A todo ello dedicamos el Capítulo Segundo de esta Tercera Parte. De nuevo queremos advertir que no realizamos un análisis exhaustivo de la imagen sino que el nuestro es un acercamiento a lo que debería ser un estudio de ésta desde tal enfoque metodológico.

Cuarta Parte.- Por último dedicamos un espacio al estudio de la imagen psicológica o sensorial con el que vemos completado (de forma muy provisional) el análisis de la imagen en la poesía de Aldana. Sin detenernos ahora en los detalles que nos han llevado al estudio de este tipo de imagen, (vid supra punto 1.) hemos de decir que con el análisis de la imagen representación de la sensación se persiguen dos objetivos fundamentalmente: por un lado, referirnos expresamente a este otro aspecto de la imagen de Aldana, y por otro, dejar bien patente su profunda vinculación con las imágenes lingüísticas o léxicas, ambas no son sino manifestaciones diversas de una misma e idéntica realidad imaginativa.

Siguiendo el esquema de trabajo propuesto para las imágenes literarias, en este apartado ofrecemos un análisis sobre el procedimiento de presentación de la imagen psicológica en Aldana. En su poesía hemos observado que se

atiene a las dos posibles formas de presentación de las figuras, directa e indirecta. Respecto a la primera, la poesía de Aldana está inundada de pasajes y fragmentos en los que la imagen deleita la fantasía del lector a través de numerosas imágenes visuales y de otros tipos. En el punto dedicado a la presentación directa de la imagen, nos referimos a la imagen sensorial en la poesía de Aldana considerada en si misma, como manifestación independiente de la imagen lingüística o léxica.

En cuanto a la presentación indirecta, el elemento visual representa una parte importante dentro de la propia imagen literaria, y no sólo por cuanto toda imagen literaria desempeña indirectamente una importante función sensorial, sino por ser buscado en ella directa y conscientemente el tratamiento visual como objetivo fundamental y muy principal de la comunicación poética. En este sentido hemos apreciado la presencia de varios recursos de estilo localizados en el plano fonético y sintáctico de la lengua: el ritmo, la rima, la aliteración y el encabalgamiento.

De todo ello tratamos en el Capítulo Primero.

El Capítulo Segundo de esta parte se erige a modo de síntesis de lo expuesto en el primero. En la poesía de Aldana pueden encontrarse poemas y fragmentos de poemas en los que los dos procedimientos para establecer las imágenes se dan simultáneamente, con el fin de recrear la escena o el ambiente de la forma más sugestiva posible. De todas las

posibilidades que ofrecen los dos medios de creación de la imagen, el poeta parece preferir, y esto deriva de su frecuencia, aquéllas que originan imágenes visuales, auditivas y dinámicas.

La presencia de lo que hemos dado en denominar elemento visual-dinámico-sonoro, aparece en ocasiones tan adecuadamente en la poesía de Aldana que muchos pasajes podrían ser calificados, salvando distancias y anacronismos, como cinematográficos.

Finalmente en el Capítulo Tercero realizamos un comentario de la tipología de la imagen psicológica en Aldana. Junto a la literaria hemos querido ofrecer también una relación tipológica de la imagen sensorial. Para ello hemos partido de dos criterios, atendiendo a la sensación a la que nos remiten los términos que la conforman, y atendiendo a la impresión que se establece en el fondo de la comparación.

Y con esto llegamos al comentario del Apéndice de listados configurado por el corpus de imágenes que nos ha servido para su estudio, y por una serie de listados que se han derivado de éste.

III. Comentario del Apéndice de listados.

El Apéndice en el que ofrecemos los diferentes listados utilizados en el análisis de la imagen se presenta dividido en dos grandes bloques:

Bloque A.- En él aparecen dos listados:

I. Recoge el corpus de las imágenes con el que hemos trabajado. Aproximadamente, unas dos mil. De él deriva el Bloque B o de repertorios que en seguida trataremos.

II. Bajo este punto se agrupan unas seiscientas imágenes que configuran el listado de la que hemos denominado metáfora intrínseca. Bajo el término de metáfora intrínseca aparecen una serie de pequeñas expresiones, en cierto sentido figuradas, que, a pesar de no ser metáforas propiamente dichas, las consideramos como expresiones metafóricas en un sentido amplio; se trata de expresiones que están entre la metáfora lingüística (expresiva) y la metáfora literaria. Como puede observarse por el listado Aldana hace un uso extraordinario de ellas y hemos de señalar que evidentemente no están todas.

Bloque B.- En este segundo bloque ofrecemos una serie de repertorios de la imagen en Aldana. Este bloque se divide en los siguientes puntos:

I. Este primer punto recoge las imágenes literarias que hacen acto de presencia en la obra de nuestro poeta, de la alegoría a las visiones, siguiendo una ordenación alfabética de éstas. Advertimos aquí que para el caso de la metáfora

intrínseca se han establecido varias clasificaciones atendiendo al tipo de expresión que la formaban: bimembre, plurimembre, etc.

Sobre el criterio que nos ha guiado en la elaboración de la tipología de la imagen, éste queda establecido en la Tercera Parte de nuestro trabajo.

II. Este punto recoge la tipología psicológica cuyo criterio selectivo ya ha sido mencionado cuando tratamos de ella en la descripción del contenido de la Cuarta Parte del estudio.

El punto dedicado a la imagen psicológica ofrece cierta complejidad la cual es sólo aparente. Los listados que aparecen bajo este epígrafe se han derivado de los estudios aplicados a la imagen, sobre todo del análisis al que ha sido sometida en el último apartado de la tesis.

La relación tipológica de la imagen sensorial ha sido realizado del modo siguiente:

1. En primer lugar, y tomando como punto de partida el corpus inicial, hemos distinguido en él todas aquellas imágenes que remitían a una sensación sensorial. El resultado ha sido una relación de imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas. Las más frecuentes han resultado ser los dos tipos primeros. En las imágenes visuales se han extraído aquellas que contienen un elemento cromático así como las que contenían el verbo ver o

algunos de sus derivados. A medida que avanzábamos en este punto observábamos que dos tipos de figuras presentaban ese elemento cromático con una frecuencia mayor que el resto. Se trata de las imágenes comparación-símil y de las metafóricas. Decidimos confeccionar también su repertorio.

Además de por la sensación, también ofrecemos un listado de la imagen por la impresión, es decir, para el estudio de la imagen en Aldana tuvimos en consideración además del criterio de clasificación tradicional de la imagen, por la sensación sensorial a la que este remitía otro criterio que ofrece la oportunidad de dividir la imaginería de un autor en dos tipos principales: estática y dinámica. Mientras el primer tipo describe la apariencia, el gusto, el olor, el tacto o el sonido de un objeto, el segundo, describe la manera en que los objetos actúan o interactúan.

Como se observa en los listados hemos tenido en cuenta este criterio de clasificación únicamente para dos clases de figuras, la comparación-símil y la metáfora. El resultado de la operación indica cierto equilibrio entre los dos tipos de clasificación y las dos figuras. En ambas aparecen las dos notas de estatismo y dinamismo. Sin embargo, hemos advertido una inclinación hacia el dinamismo en los dos tropos. A la hora de establecer la comparación el poeta prefiere crear una impresión espiritual antes que una sensorial. Una y otra además constituyen imágenes visuales lo cual determina la

función conativa de éstas en los pasajes en los que se presentan.

Por último, dentro del apartado dedicado a la tipología de la imagen psicológica ofrecemos un listado en el que aparecen la imagen sensorial en combinación con la literaria. En el corpus elaborado inicialmente se han identificado en primer lugar las imágenes psicológicas y a continuación las literarias. Los resultados han sido muy reveladores. Dejando a un lado ahora consideraciones de tipo cuantitativo diremos simplemente que la clasificación nos ha servido para constatar de una forma más o menos científica el tipo de imagen que Aldana emplea con mayor frecuencia.

Citas y notas a la introducción.

- (1) En el asentamiento de estos principios seguimos de cerca los planteamientos teóricos expuestos por José González Vázquez en su Estudio sobre la imagen poética, Granada, 1986; en su breve pero esclarecedor trabajo, este autor pasa revista a las más importantes opiniones teóricas emitidas acerca de este fenómeno aportando, cuando lo ha estimado oportuno, sus opiniones con las que coincidimos plenamente.
- (2) R. Wellek- A. Warren. Teoría literaria, Madrid, 1981. Págs 221 y ss.
- (3) Dámaso Alonso. Poesía española, Madrid, 1966. Pág 605.
- (4) Ibidem. Pág. 604, nota 5.
- (5) I. Schulman. Símbolo y color en la obra de José Martí, Madrid, 1960. Pág 23.
- (6) Michel Le Guern. La metáfora y la Metonimia, Madrid, 1980. Pág 107.
- (7) Ibidem. Pág 105.

- (8) *Ibidem*. Pág 108.
- (9) Michel Le Guern. L'image dans l'oeuvre de Pascal.
Paris, 1969. Pág 240.
- (10) *Ibidem*. Pág 108.
- (11) *Ibidem*. Pág 109.
- (12) Citado por José González Vázquez en su Estudio de
La imagen poética. Pág.47.
- (13) Aristóteles. Retórica, III, 10, 1410 b 10-20.
Madrid, 1964. Pág.257.
- (14) Retórica III, 107.
- (15) El orador, III, Barcelona, 1967. Págs. 38 y ss.
- (16) T. Vianu. Los problemas de la metáfora. Buenos
Aires, 1967. Pág 79.
- (17) José González Vázquez, *ob.cit.*
- (18) *Ibidem*. Pág 147.
- (19) E.Hernández Vista, Principios y estudios de
Estilística Estructural, Granada, 1982. Pág
149.
- (20) Citado por José González Vázquez, *ob.cit.* Pág 149.
- (21) Citado por José González Vázquez, *Ibidem*. Pág 149.

(22) *Idem*, *Ibidem*. pag 150.

P R I M E R A P A R T E

CLASIFICACION DE LAS IMAGENES EN LA POESIA DE ALDANA

Damos paso al estudio de la imagen en la poesía de Francisco de Aldana comenzando por el análisis de su aspecto estructural. Iniciamos dicho análisis declarando una limitación que nos hemos impuesto en esta parte del estudio. En la clasificación de la imagen sólo hemos tenido en cuenta aquéllas que son imágenes metafóricas e imágenes símiles por basarse éstas en una comparación, en una relación binaria, en la asociación entre dos términos que tienen algún elemento en común.

Respecto al método adoptado hemos de advertir de que en este aspecto del análisis de las imágenes no hay un método universal de clasificación. No obstante, los estudiosos de este recurso de estilo han propuesto diferentes puntos de vista desde los que realizar dichas clasificaciones. Fundamentalmente son los cuatro siguientes:

1) Atendiendo al vehículo^a de la imagen: centros de expansión que suministran términos de comparación. Ambitos desde los que el poeta toma prestados términos comparativos.

2) Atendiendo al tenor: centros de atracción que tienen necesidad de tales términos.

3) Atendiendo al fundamento de la imagen. La relación establecida puede ser emotiva u objetiva.

4) Atendiendo a la relación entre el tema y el vehículo.

El método más desarrollado y popular es el de la clasificación de la imagen atendiendo al vehículo, o sea, a sus fuentes^b: "Estas fuentes o vehículos dependen en gran medida de la personalidad del escritor, de su ambiente, de sus lecturas y de otros factores de influencia análogos"^c. El análisis de las fuentes debe referirse a todos los ámbitos posibles frecuentados por el escritor: "sin duda, las fuentes literarias de la metáfora son los más fáciles de conseguir, pero no debemos limitarnos sólo a ellas. Los medios frecuentados por el escritor, el contexto histórico, todas las actividades humanas, lo mismo que los paisajes, proporcionan también imágenes que se traducirán muy a menudo por la forma más concreta de la comparación, pero que a veces podrán manifestarse también con metáforas particularmente vivas y originales"^d.

Las ventajas del criterio de clasificación según el vehículo son, pues, evidente. Conocer los ámbitos de los cuales el autor extrae los términos de comparación es importante para el estudio de su obra. Numerosos trabajos que han llevado a cabo este tipo de análisis han obtenido reveladores resultados².

En torno a las ventajas gira, sin embargo, un peligro, relacionado directamente con la interpretación que se realice de los datos arrojados por el análisis. Generalmente se ha tendido a justificar los resultados desde dos únicos puntos de vista: ornamental³ y psico-biográfico. Respecto a este segundo punto de vista la advertencia de los autores que han ejercido dicho tipo de análisis con la objetividad y el distanciamiento necesarios advierten del hecho de que se suele caer demasiado a menudo en la interpretación "de la concurrencia de ciertos tipos de imágenes como un sintoma de los intereses y gustos del autor, de sus temores y aspiraciones, de sus simpatías y antipatías"⁴.

Este método de clasificación de imágenes atendiendo al vehículo puede presentar otra serie de inconvenientes como pueden ser el no retener nada sobre la manera de sentir y de pensar del escritor, y peor aún, con el agrupamiento de las comparaciones por su vehículo se puede llegar a dispersar las imágenes que expresan una(s) misma(s) idea(s). Se corre el riesgo de pasar por alto la oportunidad de comprender una serie de expresiones a primera vista oscuras⁵.

El procedimiento, sin embargo, no debe ser rechazado ya que puede haber casos en que tenga validez y hasta que sea utilísimo. No obstante, hay que tener un gran tiento a la hora de extraer conclusiones y tener presente la acertadísima advertencia que a tal respecto formula Ullmann:

"El trasfondo íntimo de las imágenes de un autor nada tiene que ver con sus cualidades intrínsecas, su adecuación o su papel en la estructura de las obras de este escritor, y el crítico se ocupa primordialmente de estos últimos aspectos de las imágenes y no de su interpretación psicológica".

En la interpretación de las imágenes se impone un cierto equilibrio que evite la preocupación retórica de una parte y la biográfica-psicológica de otra.

Para evitar los inconvenientes que presenta este tipo de clasificación es conveniente realizar junto con ella, una clasificación de acuerdo con el tema, o sea, según los centros de atracción que tienen necesidad de tales términos, ya sea por sí mismos o por voluntad del autor. Esta clasificación tiene por finalidad "precisar la idea que el autor se hace de la realidad a la que la metáfora se refiere y obtener las imágenes dominantes del autor en cuestión. Un estudio de los principales temas en torno a los cuales se agrupan las imágenes en una obra dada ayudará a establecer la estructura y función de la imagería en dicha obra".

Los objetivos que se consiguen con la clasificación temática son los de ofrecer una mejor perspectiva de la imagería de un autor, al reunir las imágenes por grupos o

series, sin caer en el defecto bastante frecuente y notable por los demás, de aislar y parcelar excesivamente los temas que han requerido una expresión imaginativa. Permite también contemplar de una manera conjunta y fácil los temas o grupos de temas que un autor determinado ha desarrollado metafóricamente y que, por tanto predominan en ese autor. Finalmente, permite considerar los diversos desarrollos metafóricos que ha sufrido un mismo tema en dicho autor¹¹.

La tercera propuesta para clasificar la imagen suele ser desatendida por la crítica. La clasificación de la imagen según su fundamento "no parece ser particularmente ventajosa en los estudios estilísticos"¹².

Respecto al último método propuesto, el que se refiere a la clasificación de la imagen por la relación que se establece entre tenor y vehículo, es un aspecto importante que no puede ser pasado por alto ya que supone una operación de síntesis frente a las operaciones de análisis que conlleva la clasificación de la imagen por sus temas y fuentes de inspiración. La atención especial que merece esta relación viene avalada, pues, por la misma naturaleza de la comparación, por su procedimiento: "La metáfora -escribe H. Weinrich- es por definición la combinación de un vehículo con un tenor; ¿qué quedará de ella si aislamos metódicamente los vehículos por un lado y los tenores por otro?"¹³.

De acuerdo con todo lo mencionado, nuestra intención es la de abarcar la imagen en la poesía de Aldana desde esos

tres puntos posibles de clasificación. Hemos de advertir que el estudio no es exhaustivo y que la sistematicidad no es tampoco permanente. La nuestra es una mera aproximación a lo que debería ser una clasificación, en toda regla, desde esos tres puntos de vista. Sin embargo, el rastreo al que hemos sometido las imágenes de Aldana desde esas tres vertientes han arrojado datos interesantes y muy reveladores que serán la base alentadora para que en un futuro no demasiado lejano, la obra de este autor sea estudiada como se merece.

La lectura atenta de los poemas ponen de manifiesto que la obra de Aldana gira en torno a los ámbitos ideológicos que señalamos.

La vida del hombre, sus diferentes etapas, sobre todo las que se refieren a la juventud y madurez, los factores negativos como el tiempo y el destino que de forma tan implacable se ensañan con él, son algunos de los diferentes aspectos temáticos del concepto hombre que mayor número de imágenes presenta.

La idea de la vida que se desprende de las imágenes que la expresan es bastante fatalista. A esa visión contribuye la intervención del destino en ella. Esta fuerza desconocida y perturbadora que designamos con ese nombre aparece revestida con un gran dinamismo negativo en los versos de Aldana y aunque en su caso no nos encontramos ante un poeta determinista, ya que admite plenamente la

existencia del libre albedrío, recone en esa fuerza un poder destructivo que, en ocasiones, resulta sobrecogedor.

En la poesía de Aldana, como sin duda ocurre, en cualquier poeta, era inevitable la comparecencia de la amada. En sus versos, la mujer aparece en su doble condición física y espiritual siendo este segundo aspecto el tratado con mayor intensidad. La amada de nuestro poeta presenta, en esa doble dimensión, todas las características del código petrarquista en su forma más convencional. Ahora bien, ese automatismo queda positivamente contrarrestado gracias a dos factores, a la intervención del poeta para infundir nuevo carácter a alguna de esas imágenes cristalizadas, y a la circunstancia de que, alguno de esos poemas, se presentan bajo la óptica de una corriente literaria ajena al panorama de la letras castellanas del momento, nos referimos a la corriente lírica sensual y naturalista del amor, que surge con gran éxito en la Italia de los años jóvenes de Aldana.

Puede decirse, casi con plena seguridad, que el tema del alma es el que más atención recibe entre todos los que configuran el pensamiento de Aldana. A través de la imagen, el poeta trata de explicar su naturaleza, la relación que mantiene con el cuerpo que la aloja; no descuida el poeta el aspecto afectivo y sensitivo de la vida del hombre siendo el amor el tema que, desde el punto de vista de la imagen, recibe un tratamiento y desarrollo más exhaustivo. El tema

amoroso atraviesa la obra del poeta de principio a fin, transformándose, espiritualizándose en su recorrido.

La teoría del conocimiento. Relacionado con el hombre y con el alma, el tema de la verdadera naturaleza del hombre de su finalidad u objetivo en la tierra es de notable importancia. Aldana desarrolla a la perfección una teoría del conocimiento afectista, la única que puede llevar al hombre, con la ayuda de su alma como instrumento ontológico, al descubrimiento de la verdadera y única felicidad.

En menor medida, respecto a su frecuencia, pero no por ello carente de importancia, las imágenes expresan también cuestiones que tienen que ver con la conducta humana, la actividad intelectual y la vida social entendida ésta en su sentido más amplio. Las opiniones acerca de la moral parten de una confrontación entre el hombre virtuoso y el que se aparece poseído por innumerables vicios. La codicia, la envidia, la soberbia, la vanagloria, la lujuria, son las pasiones más reiteradas. La conducta humana aparece íntimamente relacionada con el de la vida pública sobre todo, en su manifestación cortesana y política. De las imágenes que las contienen se desprende un profundo sentimiento de desprecio hacia la vida palaciega. Respecto a la actividad política, tan sólo en una ocasión parece despertar el interés del poeta. Sus opiniones hacia esta faceta de la vida quedan expuestas en el P. LX, "Octavas al rey Don Felipe, Nuestro Señor". Las imágenes que desarrolla

el poeta para referirse a las naciones conspiradoras contra el Imperio, y a sus habitantes, muestran un aspecto de su personalidad prácticamente inexistente en su poesía. La intolerancia, la crueldad, son pasiones muy contrarias a las propuestas por el poeta como imprescindibles para conseguir esa armonía en los deseos que conducirá al hombre a la felicidad en su vida terrenal.

Para finalizar mencionaremos dos asuntos ampliamente tratados en las imágenes de Aldana: la divinidad y el espacio destinado a la existencia humana. Con el término Divinidad Aldana suele aludir al Dios de la religión cristiana, y a la figura femenina de la Virgen. El tratamiento imaginístico que recibe ésta última es muy parecido al que recibe la amada, sobre todo, en sus cualidades físicas; las espirituales quedan un poco más resaltadas aunque predominan las descripciones y calificaciones abstractas.

La divinidad masculina ofrece mayor interés que la femenina. La complejidad de su naturaleza y las extraordinarias cualidades que en sí mismo contiene, obligan al poeta en el momento de su comunicación a desplegar un amplio abanico de imágenes inspiradas en la naturaleza y en el ámbito de la geometría.

En cuanto al espacio que el hombre habita en el desarrollo de su existencia humana, se observa que éste es asimilado a un lugar triste y desechado, el planeta tierra.

El paraíso terrenal, en primer lugar (el locus aeneus y el beatus ille), y el paraíso celestial, son los verdaderos lugares anhelados por el poeta para desenvolver su vida.

Respecto a los lugares de los cuales Aldana extrae las imágenes resulta que la naturaleza, la vida del hombre en su doble vertiente, social e individual, son verdaderas fuentes de inspiración.

De la naturaleza aparecen, como términos de comparación, todos los elementos que la conforman: la tierra, el agua, el aire, y el fuego. Este último predomina con ventaja sobre el resto y está estrechamente ligado al sentimiento amoroso en su doble aspecto, pagano y divino. También se recurre a él para expresar el amor paterno-filial y fraternal que mantienen algunos de los personajes de los poemas, así como para comunicar conceptos relacionados con el comportamiento psicológico humano o animal, tales como la ira, el furor, etc.

Aunque la voz comparativa fuego no es muy frecuente en el tema del amor paterno-filial, hay que señalar que su presencia es muy interesante y significativa en la obra de Aldana. De las imágenes en que aparecen unidos los dos últimos términos se desprende la idea de que el poeta debía ser muy sensible a este tema.

El sentido en el que la locución fuego es empleado para comunicar el amor divino arranca de la corriente filosófica

neoplatónica cristiana, con la que Aldana estaba muy familiarizado. Su mayor difusor, Marsilio Ficino, era partidario de reservar las expresiones más efusivas y apasionadas para el tratamiento del amor divino, el único verdadero y puro.

Del campo de la astronomía, el poeta extrae fundamentalmente dos elementos: el sol y las estrellas. A través del sol quedan expuestas las cualidades de la amada pagana y de la divinidad (Virgen/Dios); también se alude a él cuando los versos han de tratar de personajes históricos y contemporáneos (Felipe II, el Duque de Alba, el Duque de Sessa...).

Del astro sol el poeta toma prestadas sus propiedades cualidades luminicas y calóricas, y los beneficios que se derivan de ellas: alumbrar, hacer desaparecer la oscuridad, el frío que pueda afectar a la naturaleza. Esos atributos son trasladados al protagonista del poema.

Por la presencia amplia y considerable de animales que se dan cita en la poesía de Aldana podría decirse que el poeta era un gran conocedor de la fauna, pero eso sería aventurar opiniones que, en este momento no podemos demostrar. Aldana se inspira prácticamente en todos los medios del reino animal; en sus imágenes aparecen animales domésticos, salvajes, e incluso reptiles además, de algunos, muy pocos, animales marinos.

De la condición de estos seres se extraen numerosas propiedades a través de las cuales realiza magníficas comparaciones. La voz fiera es la única, salvo error, que presenta un valor metafórico. La oveja, el perro, la serpiente, la carcoma, el pez, el león, el tigre, el jabalí y las aves... siempre son empleados como términos comparativos. Y aún estas comparaciones son relativamente raras, es decir, aparecen en escasas ocasiones. El león, por ejemplo, hace acto de presencia en una sola ocasión, mientras el tigre lo hace en dos.

Una estadística breve y nada exhaustiva arroja los siguientes datos acerca del animal que acude a las imágenes: la oveja aparece en cuatro ocasiones; el perro, la paloma, el pez, el tigre, el jabalí, la carcoma, en dos; el armiño, la víbora, la serpiente, la tortuga, el mosquito, el ratón, el gallo, el asno, la abeja, la esponja, el león, el toro, el halcón, las arpías (seres mitológicos), aparecen tan sólo una vez. El ave, en su sentido general, acude una sola vez a la imaginación del poeta, y tres con pleno sentido metafórico: el viento (1047), el amor (1206) y el corazón (1233) son asimilados a pájaros.

De los animales domésticos, el poeta resalta sólo sus cualidades típicas: la mansedumbre de las ovejas, el comportamiento de éstas, concretamente el que se refiere a ir siempre juntas, en rebaños.

Otros animales como el perro, el asno y el mosquito introducen, cada uno de ellas, una imagen popular y convencional. Para expresar la persecución sin tregua de la que es objeto Europa por parte de Júpiter (P. XXXVIII) disrazado de Toro, Aldana emplea la catacresis seguir a alguien como un perro sigue a su amo. Con esta expresión el poeta introduce un cierto tono coloquial que puede contrastar con el marco ideal de la fábula mitológica pero que, sin embargo, se acopla perfectamente a la escena. Otra imagen de gran dinamismo se encuentra también en el mismo lugar. (P. XXXIII). Vulcano, marido de Venus, sorprende a ésta en flagrante adulterio con Marte. Ante el descubrimiento de la falta, MARte intenta huir pero el marido ultrajado lo acorrala como el perro acorrala al jabalí en el monte. En esta ocasión, el poeta introduce otra imagen de la vida cotidiana extraída de la actividad de la caza.

Los animales salvajes como el león y el tigre ofrecen al poeta sus cualidades con las que son comparadas ciertas conductas humanas.

Lo mismo sucede con las aves. Sin embargo, los reptiles son tomados como términos de comparación para expresar algunas manifestaciones de la psique humana como pueden ser la ira, la indiferencia o la crueldad.

En cuanto a los animales marinos desempeñan una función específica. El pez acude a la imaginación del poeta cuando

tiene que expresar el estado que alcanza el alma en la contemplación. La esponja, asimismo, indica el grado perfecto de fusión que a través del amor pueden alcanzar las almas.

Los vegetales no suelen ser excesivamente frecuentados salvo en algunos casos muy interesantes y originales como cuando el poeta compara el pezón de Juno con una cereza. El árbol verde es asociado a la juventud y a la esperanza. Las relaciones de parentesco se establecen a partir del término fruto; Faetonte es el fruto de la planta que representa a Apolo. Aldana acude a las flores para expresar relaciones de parentesco y para expresar el matrimonio: el novio es clavel y la novia, jazmín, la unión de ambos dará lugar a frutos celestiales; la unión física de los amantes es asemejada al entrelazamiento que se da entre la vid y el jazmín.

Los accidentes geográficos preferidos por el poeta para establecer las imágenes son el mar y la fuente. Ambos aparecen trascendentalizados a causa del tema que expresan, lo desconocido. A través del mar se evidencia la inmensidad de Dios. La fuente, por otra parte, suele ser empleada para indicar alguna cualidad espiritual y sobrehumana, referida casi siempre a la divinidad. Los arroyos y los ríos inspiran varias metáforas a las que dota de un fuerte tono hiperbólico.

Además de los accidentes anteriores en las imágenes de Aldana se suele apreciar la presencia de términos como montaña, cerro y cumbre, valle, caverna, llano y desierto. El cuerpo humano, por ejemplo, es asimilado a una caverna, metáfora de claro origen platónico, y la vida es referida como un valle de lágrimas, expresión bíblica, popular y lexicalizada.

De los fenómenos atmosféricos o meteorológicos que podemos encontrar en las imágenes, el más usual es el de tempestad para expresar la visión que el poeta tiene de la vida humana. En sentido figurado es aplicado a diferentes comportamientos amorosos que casi siempre tienen como sujeto a la amada. Su desden, su poder sobre el amante, su actitud distante e indiferente son asemejados, en algunas imágenes, a una tempestad marina.

Con el rayo, con sus esencia veloz y fulminante se comparan algunos sentimientos tales como la ira, la ansiedad, la efectividad de una acción o resolución.

Con la propiedad fría de la nieve es comparado el desprecio de la amada para con el amante; asimismo, su blancura es equiparada a su piel.

La niebla, según se desprende de las imágenes en las que aparece, es el término comparativo perfecto para expresar la confusión, el temor y el desamparo.

Los elementos geológicos que tienen una amplia representación en las imágenes son el coral, el marfil, el mármol. Con sus cualidades son equiparados algunos aspectos físicos de la amada dando lugar a metáforas poco originales. La monotonía de esas metáforas queda salvada en alguna ocasión a causa de las partes inusuales del cuerpo femenino que nombra el poeta.

A lo largo de la poesía de Aldana tan sólo en una ocasión acuden a su mente voces como lodo y roca. El primero hace referencia al hombre como concepto general; el segundo alude a los sentidos.

En cuanto a los minerales, el oro, el cristal, el alabastro y el acero en las imágenes en las que son localizados tienen las mismas aplicaciones comunes que podemos encontrar en cualquier obra literaria del Renacimiento.

Con la mención a los minerales se cierra el análisis dedicado a la naturaleza y damos paso a otro campo tan importante como el anterior del cual el poeta extrae numerosos términos para establecer las imágenes. Se trata del ámbito que hemos designado con la voz genérica de hombre.

El ámbito del hombre como fuente de inspiración para establecer comparaciones encuentra extensa aplicación en las personificaciones, figura literaria muy frecuente en la

poesía de Aldana en la que es raro el concepto que escapa a la animación. La mayoría de las ideas personificadas se refieren a la conducta, actividad y costumbres del hombre.

El destino, la fortuna, la suerte, el amor y la muerte son representados como seres infatigablemente animados, siempre enfrentados, perseguidores del hombre. Son entes caracterizados por su actitud de avaricia y envidia, cualidades éstas que atemorizan y hacen receloso al hombre.

Las pasiones sugieren imágenes convencionales. Sin embargo, algunas se destacan por presentar un atisbo de originalidad que radica en las calificaciones que el amor como sentimiento pérfido hace proferir al amante. El desprecio amoroso y la infidelidad son la causa de que el Amor, así alegorizado, aparezca bajo una naturaleza vil como denotan los atributos que el poeta le impone: embustero, le llama, además de espíritu gitano y sofista.

El cuerpo humano insinúa al poeta algunas imágenes que pertenecen a la filosofía del neoplatonismo. El ojo, por ejemplo, es término de comparación para tratar de la divinidad o de las estrellas.

De entre los sentidos, fuente de inspiración de muchas imágenes, el sentido principal es el de la vista; los verbos ver, mirar y sus derivados se aplican, a menudo, a operaciones intelectuales y espirituales de tipo místico.

Finalmente, por lo que al hombre se refiere como campo ideológico de que extraer términos de comparación para crear las imágenes, hay que mencionar tres ámbitos como son el de la comida, el vestido y la vivienda. La acción de beber (infusión, licor, etc.) aparece, trascendentalizada en una imagen a través de la cual el poeta describe la manera como sucede la contemplación. Otras voces, tales como manjar, salsa y salmónjo se refieren a la codicia, a la confusión y al escozor erótico respectivamente.

El ámbito del vestido es fuente de inspiración importante. El término más frecuentemente empleado es velo con el sentido de ocultamiento y de fragilidad. En las imágenes de nuestro poeta, velo remite al lector automáticamente al término cuerpo ya que aparecen juntos de forma permanente. La locución velo, en su sentido figurado, recorre toda su obra. Velo es vocablo tomado del neoplatonismo. El hecho de que recorra los versos del poeta de principio a fin nos pone la familiaridad del poeta con esa corriente filosófica.

Como sinónimos de velo aparecen las voces manto y vestidura. Junto a ellos, hacen acto de presencia términos tomados, no ya del ámbito individual del hombre, sino de la industria. A ella pertenecen locuciones como estambre, hilo, hebra. Sus cualidades esenciales de continuidad y fragilidad sirven al poeta para definir, entre otros, su concepto de la vida.

A la ámbito industrial pertenece también el verbo tejer empleado con frecuentemente por el poeta para hacer referencia a la creación intelectual y a la actividad contemplativa.

Del campo léxico de la vivienda Aldana hace un uso variado de sus términos, todos ellos bastante originales, excepto, quizá, el caso en el que el cuerpo del hombre/mujer es equiparado a un templo.

Finalmente, nos queda por mencionar el el espacio del que Aldana también extrae interesantes elementos comparativos y que hemos designado de forma genérica con el término sociedad. Nuestro poeta pasa revista, prácticamente, a todas las instituciones: la religión, la familiar, la del derecho y la justicia, la milicia; y también a diversos oficios. El ambiente cultural de su tiempo se ve ampliamente reflejado en las imágenes aunque a simple vista parezca inexistente; por último, algunas imágenes vienen sugeridas por el marco ideológico de la agricultura.

El término patria es fundamental en la poesía de Aldana. Si la voz velo aparecía indisolublemente unida a la de cuerpo, el término patria aparece siempre ligado a cielo. Numerosísimas veces, Dios es aludido mediante la palabra rey, hecho éste muy curioso que pone de manifiesto la visión política medieval que del mundo tiene, en sus versos, el poeta. Aunque en su época dicha concepción político-religiosa había desaparecido prácticamente en el panorama

europeo, la idea de que el reino terrestre es una réplica del celeste sigue, al menos en poesía, vigente. Otros términos que tienen una amplia aplicación metafórica son los de cárcel, prisión y destierro. Suelen aparecer junto a las voces cuerpo, mundo, y alma, respectivamente.

En este ámbito que hemos denominado como sociedad sorprende el hecho de que el subcampo léxico de la milicia no sea una fuente de inspiración más frecuentada por el poeta, teniendo en cuenta el oficio de éste. Durante toda su vida no ejerció sino de soldado. La carencia, sin embargo, viene contrarrestada por la originalidad. Curiosamente, voces como atalaya y escuadrón se prestan como elementos comparativos para expresar algunas cuestiones de tipo fisiológico como una incontrolada agitación nerviosa

Del ámbito de la agricultura los términos tomados son escasos pero algunos dan resultados interesantes.

Damos por terminada esta introducción a la clasificación de la imagne mencionando dos campos del ambiente cultural del poeta frecuentado más allá de lo que la lectura rápida de sus poemas pueda denotar. se trata de las artes figuradas y de la mitología.

Los términos fabricar, esculpir y algún otro perteneciente a la construcción arquitectónica, proporcionan unas cuantas comparaciones interesantes a través de las cuales el poeta se refiere a la creación poemática.

Finalmente en su poesía aparecen una serie de mitos tomados en sentido figurado y trascendentalizados, más aún, cristianizados. Tales mitos son: Eco y Narciso, Icaro, Anteo y Hércules.