

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

M<sup>a</sup> 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](http://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](http://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](http://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.

## CAPITULO II

## LA PRESENCIA DEL ELEMENTO VISUAL-DINAMICO-SONORO.

Este punto se erige a modo de síntesis de lo dicho hasta ahora acerca de la presentación directa o indirecta, de la imagen en la poesía de Aldana. La confluencia de los tres fenómenos, visual, dinámico y sonoro en algunos fragmentos de su obra dan lugar a pasajes que saliendo las distancias y evitando en lo posible caer en el anacronismo, podríamos denominar como cinematográficas. En esos pasajes Aldana parece haber tenido, a nuestro parecer, una intuición de tipo cinematográfica. Lo descabellado de la idea puede quedar atenuado si tenemos en cuenta que la literatura y la poesía pertenecen a un modo de expresión verbal. Ya Platón concedía mayor importancia y categoría a las artes de la palabra que a las artes plásticas. Supuesto que las artes tienden a representar a los seres que nos rodean, "las artes de la palabra lo hacen mucho más claramente que la pintura y que toda otra artesanía"<sup>42</sup>. Junto a Platón, Aristóteles distinguía la poesía como arte verbal, cuyo medio de imitación es la palabra, entendiéndola no como un signo convencional, sino en el sentido de la impresión mental o concepto que nos entrega. La incluía dentro de un arte de

imitación, como lo es la pintura, la escultura, la música o la danza; pero su objeto propio es la acción humana<sup>22</sup>.

El valor de la palabra, su poder para representar todo lo que rodea al hombre, queda afirmado y realizado por las opiniones de los filósofos clásicos. Visto esto, cabría reflexionar ahora sobre la posible relación cine-poesía. El cine es un modo de expresión cuyos medios específicos no pertenecen esencialmente al orden de lo verbal, sino al orden de lo visual, mejor dicho de lo audio-visual, por ir acompañado de elementos verbales hallados y, más generalmente, de elementos sonoros. ¿Se puede relacionar el cine con las demás artes de un modo similar a las relaciones establecidas de la literatura con la pintura, música y escultura? En caso afirmativo ¿en qué etapa del proceso creativo se producen estas interferencias de toda las artes?

La primera pregunta ha sido respondida por dos grandes teóricos del cine, Marcel Martín y André Bazin. Según Marcel Martín, se puede hacer una triple comparación del cine con las demás artes: sociológicamente, el cine es un espectáculo como el teatro antiguo; psicológicamente, la novela guarda conexión con el cine; y estéticamente hablando, la poesía es el arte más próximo a los seres, análogo incremento de lo real recompuesto, densificado, transfigurado, y análoga fusión de la imagen y la idea<sup>23</sup>.

Para André Bazin es un principio el de la influencia recíproca de las artes y de la adaptación en general:

"Si el cine tuviera dos mil o tres mil años, dice, veríamos sin duda más claramente que tampoco escapa a las leyes comunes de la evolución de las artes. Así, se replicarían los plagios que el cine hace a la literatura y la existencia de una influencia inversa"<sup>44</sup>.

Tras resaltar la influencia de la literatura en él afirma:

"En realidad, no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público"<sup>45</sup>.

Respecto al segundo problema se puede decir que "en todo proceso de creación debe distinguirse el medio del hecho artístico. El primero refleja la fase intuitiva, o de síntesis espiritual, que nace bajo el estímulo de elementos externos y engendra en el alma el placer de la belleza. El segundo hace referencia, a través de los medios expresivos del lenguaje elegido, a la traducción del hecho estético en actividad práctica que tiende mediante el auxilio de la técnica, a la creación de fenómenos físicos constituidos por las obras de arte"<sup>46</sup>.

Ahora parece ser que ya estamos en condiciones de abordar nuestro intento: probar que la imaginación de Aldana es audio-visual, es decir, que, en algún fragmento de su poesía como ya hemos enunciado su intuición que parece haber guiado al poeta en su creación podrá ser calificada de cinematográfica. Los pasajes o fragmentos elegidos son los siguientes: P.VIII, "Fábula de Faetonte", vv.65-179;

P.XXIII; "Fábula de Europa y Júpiter", vv.261-344; P.L. "Carta a Galanio", vv.150-246.

P.VIII. "Fábula de Faetonte", vv.65-179. En este fragmento, el poeta nos presenta al héroe. A lo largo de esos versos nos describe la figura atlética de Faetonte y sus cualidades, en este sentido, superiores al resto de los humanos, los amigos, que le rodean. Se trata de un pasaje que a nuestro parecer es magnífico por ofrecernos a Faetonte en plena existencia vital, en la flor de la vida, en esa etapa en la que el hombre disfruta plenamente y en la que tiene por delante todo un futuro para ir cumpliendo sus aspiraciones. Este pasaje nos parece interesante también por el contraste implícito que conlleva, entre esa vida espléndida y despreocupado y el rápido truncamiento de ésta por causas externas al héroe. Tan extraordinaria felicidad no podía ser duradera.

Siguiendo lo que se ha dicho respecto a la imagen presentada indirectamente mediante los usos estilísticos concretos de la lengua, pretendemos hallar la verdadera intuición del poeta, la cual recaerá en el estudio de los fenómenos mencionados en el título de este apartado, el aspecto visual, dinámico y sonoro.

Somos conscientes de que con un número tan reducido de versos, como los aquí estudiados, no se pueden sacar conclusiones rotundas sobre la intención fílmica de Aldana. Sería necesario para ello ampliar este estudio a toda su

poesía y examinar si las constantes de orden lingüístico de su estilo corresponden a esta concepción. En la poesía de Aldana no se ha realizado ningún estudio comparativo de este tipo con lo cual nuestra tarea es bastante arriesgada. Sólo disponemos de la luz que pueda arrojar una fundamentación lingüística para establecer las relaciones existentes entre estos dos medios de expresión, que son la cinematográfica y la poesía.

El fragmento mencionado de la "Fábula de Faetonte" puede dividirse en dos bloques:

A. versos 66-89. Presentación de Faetonte. Descripción-resumen de las actividades cotidianas del héroe.

B. versos 90-179. Presentación y descripción de las actividades deportivas que Faetonte y sus amigos llevan a cabo durante el día. Observación: el fragmento empieza y acaba con la mención de la juventud del héroe y la ordenada y feliz vida que éste desarrolla.

Fragmento A.- Se observan en este fragmento los siguientes recursos de estilísticos:

aliteración de "l" y "r"; ritmo sáfico-heroico; encabalgamientos suaves y léxico culto. Todos esos fenómenos hacen que la acción que se expone en la escena esté dotada de sensualidad, lentitud, placidez, alegría, despreocupación. La combinación de "l" y "r" en los últimos versos (87-88-89) combinadas con las fonemas "y", "e" y "a"

sugieren la amplitud de los espacios geográficos por donde se mueven los personajes. Hemos creído percibir los contrastes más sutiles entre la aliteración de "r" y la de "l". El pasaje en general describe la placidez y alegría en la que se desarrollaba la vida de Faetonte. En el fonema "r" parece apreciarse cierta reticencia, cierto temor en la descripción de esta felicidad. El poeta parece recelar de esa bienaventuranza y advertir que lo bueno dura poco. Esta opinión puede verse confirmada en la presencia del tiempo verbal pretérito imperfecto, el tiempo que tiene valor de pasado absoluto. El poeta nos está insinuando que todo lo que se descri

Fragmento B.- De nuevo la aliteración es un rasgo presente y significativo en el fragmento. Junto a él, la anáfora y el ritmo heroico en combinación con el sáfico y el melódico nos dan un cuadro perfectamente animado. Cabe señalar también la presencia de endecasílabos plurimembres formados exclusivamente por verbos de movimiento y en tiempo presente:

afloja, aprieta, deja, toma, vuelve,  
 prueba, finge, rodea, muere y sacude,  
 cife, gime, reposa, tienta, impide,  
 se cierra, se dilata, se detiene,  
 se encoge, se suspende, se apresura,  
 ahora se defiende, ahora acomete....  
 (vv. 123-128).

Todos esos elementos lingüísticos expresivos los dispone el poeta para representar la vida extraordinariamente activa y divertida pero a un tiempo

relajada de los personajes. Esto por lo que se refiere al pasaje B pero en general, respecto a todo el fragmento, esos materiales lingüísticos dispuestos por el poeta nos hablan de su actividad creadora, la cual responde a la llamada de su sensibilidad e inteligencia.

¿Se puede decir que la intuición de Aldana en esos pasajes es cinematográfica? A nuestro parecer, el análisis realizado demuestra que la elección entre los dos diferentes medios de expresión y la elaboración metodológica de los elementos constructivos de su poesía responden a esta concepción: en el momento de síntesis espiritual, donde gracias al pensamiento y a la imaginación el hombre construye en su propio espíritu las más bellas formas posibles, Aldana empieza a ver las imágenes en su valor de luz, corte y ritmo; su poesía contiene, en primer lugar, la determinación del mundo visual-dinámico-sonoro, esto es, contempla desde tal punto de vista el material que lo ha inspirado.

De un modo muy generalizado, creemos que el estilo de Aldana, ese modo peculiar de emplear las estructuras lingüísticas, responde a esa capacidad de intuición filmica. O sea, visualización, dinamismo y sonido son tres constantes en la obra de Aldana.

1. Lo visual. "Las cosas captadas por el oído afectan al ánimo más lentamente que las expuestas ante nuestros fieles

ojos y de los que el espectador toma conciencia por sí mismo"»..

Con esas palabras refleja Horacio el pensamiento de su época respecto a la supremacía de lo visual sobre lo auditivo. El lenguaje poético se caracteriza por la plasticidad, esto es, por su especial capacidad evocadora. La poesía es orquestación polifónica en la que la combinación de sonidos con los otros estratos del lenguaje produce un mensaje múltiple, es decir, desencadena mensajes visuales y mensajes acústicos sucesiva o simultáneamente "».

Aldana, en su poesía, se expresa a través de las imágenes sugeridas con la palabra de una manera tan sublime que en algunas ocasiones podemos decir que vemos a través de lo que oímos. Recordemos a propósito de esto que "en psicología, la palabra imagen significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual... La imagen visual es una sensación, o percepción, pero también representa, remite a algo invisible, a algo interior"».

Ha habido épocas y ha habido poetas que han obligado al lector a ver. En la poesía de Aldana, constantemente el contenido psíquico traduce a imágenes las noticias comunicadas en el contenido conceptual, y así lo vemos en la Fábula.

Versos: 66-69; El poeta nos presenta a Faetonte en plena felicidad juvenil.

Versos 70-83; Causa de esa felicidad es, fundamentalmente, la ausencia de sentimientos amorosos. El poeta muestra gran interés por hacernos ver la inconveniencia del amor en la edad joven; la opinión que esto le merece viene recogida en las imágenes del amor-furor, amor-veneno, amor-carcoma, presentes en esos versos.

Versos 84-89; Lugares geográficos en los que Faetonte y sus amigos desarrollaban sus ejercicios y juegos.

Versos 90-97; El poeta nos muestra el primero de los ejercicios que de forma habitual practicaba el héroe con sus amigos. Concurso de salto.

Versos 98-102; Descripción de las trampas que los cazadores ponen para atrapar a los animales y que Faetonte y sus amigos deshacen. Imagen esplendida, que podríamos calificar de visión es la del cuervo al decir el poeta con alta frente toda enramada.

Versos 103-133; Mediante su estilo el poeta polariza nuestra atención, como en los versos anteriores, hacia la noción de movimiento: nuestra imaginación percibe la lucha, el entrelazamiento de los personajes, la pugna por vencer el uno al otro, el esfuerzo por no ser abatido.

Versos 134-150; Descripción de la superioridad de Faetonte en el ejercicio del arco.

Versos 151-156; Lanzamiento de jabalina. Llamada a nuestra atención hacia la noción de nuevo de movimiento: teniendo en brazo en alto, / y con el pie, del brazo aire tomando, / y asentarlos después en par del otro.

Versos 157-160; Lanzamiento de piedras. Precisión, detallismo a través del cual la imagen se centra en nuestra mente: la piedra, entre los dedos puesto.

Versos 161-176; Magnífica imagen de Faetonte sobre el caballo. En primer lugar, el poeta nos da una estampa en primer plano del caballo: lleno de blanca espuma pecho y cuello; luego nos describe a la perfección y entusiásticamente los movimientos precisos que éste efectúa guiado por Faetonte. El poeta insiste en nuestra imaginación al presentarnos a Faetonte montado a caballo corriendo tras los animales salvajes, persiguiendo al rojo león, la manchada tigre. El pasaje en el que se encuentran descritas todas estas escenas es realmente cromático.

Versos 177-179; Con estos tres versos, el poeta cierra el episodio con el mismo tono con el que lo abría: haciéndonos presente la idea que en el fragmento expone a través de metáforas como la de floreciente edad.

2. Lo dinámico.- "El universo fílmico consta de tres elementos: espacio, tiempo y movimiento, teniendo bien claro

que es este último el que coordina a los otros dos. El cine es un arte del tiempo, pero al mismo tiempo es el arte del espacio. El universo fílmico reproduce las relaciones espacio-temporales, coordinadas por el movimiento, lo que constituye una de las razones del prestigio específico del cine y de su originalidad en comparación con las otras artes<sup>122</sup>.

Si consideramos ahora la poesía a partir de esta opinión resulta que "la poesía está considerada como un arte del tiempo, debido a sus exigencias narrativas; sin embargo, junto a éstas, posee otras exigencias figurativas, y por tanto, la esencia espacial subsiste en sentido creador, como origen de la obra de arte y como objetiva exteriorización de los conceptos en ella expresados"<sup>123</sup>.

Así, pues, procedemos al análisis de estos tres elementos, espacio, tiempo y movimiento, en la poesía de Aldana:

Espacio.- Aldana utiliza un espacio geográfico para situar la acción en cualquier punto y un espacio dramático por el que localiza y ambienta la psicología de sus personajes y situaciones. El espacio en el fragmento que analizamos es la naturaleza, el campo abierto. En los versos inmediatamente posteriores, el espacio mencionado se concretiza en el locus amenus (vv.186-195).

¿El mismo espacio geográfico es también espacio dramático? Podría ser si lo interpretamos como lugar en el que va a suceder la desgracia de Faetonte tras el insulto de Epafó.

Tiempo.- El fragmento elegido ofrece unidad temporal. Se trata de un fragmento en el que el poeta describe de forma absoluta el tiempo inmediatamente pretérito, en el que Faetonte desarrollaba su vida.

Movimiento.- Las imágenes de Aldana no son estáticas sino dinámicas. También aquí, como en el cine, el movimiento coordina las relaciones espacio-temporales.

3. Lo sonoro. "El sonido es también un componente importante de la imagen cinematográfica por la dimensión que le añade, y portando al halo a los seres y de las cosas que sentimos en la vida real"<sup>24</sup>. El fenómeno sonoro comprende los ruidos naturales como los humanos, entre los cuales se encuentran los diálogos que no son pocos en la poesía de Aldana, y los monólogos interiores, muy variados, desde lo majestuoso hasta la extrema vehencia, ricos en sugerencias psicológicas. El contenido psíquico traduce a imágenes auditivas, sucesivo o simultáneamente con las imágenes visuales las nociones comunicadas en el contenido conceptual. Un ejemplo lo tenemos en el verso 125 y el fragmento que sigue al comentado cuando nos hace oír el ruido del río y de los pájaros.

Los otros dos fragmentos que se habían señalado también como posiblemente cinematográficos vienen localizadas en el poema XXXIII. los versos comprendidos entre el 241-344, que narra el rapto de Europa por Júpiter; y en el poema L, los vv. 150-246. En este último fragmento el poeta compara la actividad de la memoria con el asalto a un campamento militar durante la noche. Este fragmento tiene su antecedente en el P.XXXV. En el, la actividad de la imaginación es comparado con el asalto a una cuartel o convento.

P.XXXIII. "Fábula de Europa y Júpiter" (vv.241-344)

División del fragmento:

A.- Versos 241-267. Jupiter aparece en la escena disfrazado de toro. Europa ya se encontraba en ella.

B.- Versos 268-316. Juegos entre Europa y Jupiter. El dios disfrazado con diversas artimañas se gana la confianza de la muchacha.

C.- Versos 317-344. Consumacion del rapto.

Pasamos por alto, ahora, el análisis de los recursos de estilo y realizamos directamente el examen de lo visual-dinámica-sonoro en este pasaje del P.XXXIII.

1- Lo visual: todo el fragmento es de una extraordinaria plasticidad. El poeta dispone una serie de

cualidades físicas y anímicas con las que viste al toro para que éste pueda conseguir sus propósitos: raptar a Europa.

Versos 261-264; El poeta nos presenta a Jupiter como un toro de palaje blanco y cuernos de cristal. Con esas dos cualidades cromáticas la escena adquiere gran vistosidad.

Versos 265-276; En este fragmento aparece la esencia moral del dios, la cual parece estar en perfecta correspondencia con su estado físico.

Versos 276-280; Europa se asabenta de esa cualidad y entabla comunicación con el dios-animal. Le da de comer con cierto recelo.

Versos 281-304; Europa se acerca al toro ya sin ningún tipo de cautela. La amistad se ha producido.

Versos 305-310; Europa ata al toro como si de un perro se tratara. Es esta una imagen magnífica en que vemos a Júpiter, el dios de la estrellada esfera, seguir a Europa cual tras amo perro. En el símil queda magníficamente expresada la mansedumbre que muestra el toro con Europa para conseguirla.

Versos 313-320; Europa adorna al toro con flores. El animal se echa en el suelo y ella se sube encima.

Versos 321-344; Júpiter huye con Europa a través del mar hacia Creta.

## 2. Lo dinámico.

**Espacio:** El poeta sitúa la acción entre el campo y el mar. Paisaje marítimo ya que el toro ha de huir por él. De nuevo el espacio geográfico coincide con el dramático. El lugar de la escena es el lugar donde se trama el rapto.

**Tiempo:** La trama temporal está urdida con finura. Los movimientos del toro perfectamente acordados con sus intenciones. Estos aparecen armoniosamente interpretados en la escena.

**Movimiento:** De nuevo, las imágenes son de gran dinamismo. El movimiento coordina las relaciones espacio-temporales: Júpiter aparece en escena, ante Europa, con una intención predeterminada: raptarla a causa de la pasión que la ninfa ha despertado en él. Desde el momento en el que aparece, todos los movimientos están motivados por este deseo y todo se desarrolla con arreglo a él.

3. Lo sonoro. El factor sonoro es espléndido. Jupiter brama llamando la atención de Europa. En el bramido pone cierta melancolía y mansedumbre (v.273-74). La respuesta de Europa es la de darle a comer hierba. Cuando se ha confiado a los juegos con el toro plenamente, Europa ríe (v.315); esa risa no tardará en convertirse en llanto (332). Además de estos sonidos, el poeta nos hace llegar el ruido, el chapoteo de Júpiter y, en el profundo humor caer se deja, /

con espantoso estruendo; el noble toro (v.329-330); también cimos al viento, a Céfiro.

P. L versos 150-246.

Este fragmento constituye en sí mismo un símil que sirve para la ampliación del tema tratado y para hacer ver el movimiento de las potencias del alma alteradas y luego sosegadas. Se trata de uno de los fragmentos más elogiados de la poesía de Aldana y cuyo valor poético y expresivo recae sobre el encabalgamiento. En ningún momento de su poesía como en los versos 150-230 de la "Carta a Galanio", el poeta había usado y abusado tanto, de esta figura de estilo. En este uso particular que hace de ella, Aldana se nos muestra particularmente original para su época. Nadie, ni siquiera un poeta como Herrera, por nombrar a un autor obsesionado por la lengua poética, se hubiera atrevido a tanto.

En el fragmento apuntado (vv.150-230) se describe, de forma cinematográfica, conjunción de los elementos visuales, dinámicos y sonoros que ahora no nos pararemos a analizar detenidamente, un nocturni tumultus in exercitu. En esta parte del poema, la más atractiva y de mayor interés de la obra, "el poeta expresa con alertada pluma el tumulto acaecido en un campamento ante un ataque nocturno llevado a cabo por sorpresa."<sup>100</sup>. Los versos 190-203 no tienen parangón y no se conoce "otro ejemplo de encabalgamiento más peculiar y original"<sup>101</sup> en la lírica de nuestro Siglo de Oro:

aquél su cuerda enciende, éste su mecha  
 sopla, de balas éste boca y bolsa  
 hinché, quien la trabada y viento malla  
 cubre, quien la manopla y la celada  
 toma, quien el arnés trabado encima  
 carga, quien del almete y la coraza  
 traba, quien la jineta o la alabarda  
 coge, quien espaldar y peto junto  
 ata, quien una y otra pieza luego  
 trueca, quien el quijote sobre el muslo  
 pega, quien la escarnosa coracina  
 ase, quien grebas, bufa y contrabufa  
 pone, quien tachonadas caherías  
 ciñe y se enlaza con presteza el yelmo.

En este pasaje se encuentra en combinación el elemento visual (visualización de todos los objetos mencionados), el sonoro (el ruido del ajetreo, el alboroto que producen los soldados y sus armas) y el dinámico (la agitación, y el ir y venir están perfectamente representados en esos versos). Y todo ello gracias al encabalgamiento a su distribución que ya en sí misma llama poderosamente la atención del lector. Visualización, sonoridad y dinamismo vienen expresados en la distribución del recurso de estilo que comienza cada verso con un verbo bisílabo llano que cierra la frase del verso anterior. Luego la sequedad del punto y el comienzo de una nueva frase con el quien reiteradamente empleado casi una docena de veces. Al construir de esta manera especial el encabalgamiento, Aldana rechaza deliberadamente el escribir endecasílabos de sentido completo en sí mismos, lo cual, quedaría logrado fácilmente con suprimir dos sílabas del verso 190 quedando ya todas las demás perfectamente ajustadas.

Pese a la simetría aparentemente perfecta, es posible que Aldana no prefijara la construcción de este fragmento sino que se encontrara con él y continuara hasta agotar el hallazgo. "ir más allá, sería realmente irritante. Que nuestro poeta no corrigió excesivamente el fragmento lo muestra la repetición- muy seguida, versos 192, 194 y 196- de trabada, trabado y traba, que cae evidentemente en lo defectuoso. Tampoco parece haber sido capaz, por prisa probablemente, de continuar a lo largo de todos los versos el emparejamiento iniciado en el verso 191 boca y bolsa, que se prosigue irregularmente en otros varios versos: manopla y celada, almete y coraza, espaldar y peto, bufa y contrabufa, pero sin la exactitud y precisión del encabalgamiento, lo cual por otra parte nos parece lógico, si, como suponemos, Aldana escribió estos versos de su epistola con aguda presteza, casi a vuelapluma<sup>107</sup>.

### CAPITULO III

#### TIPOLOGIA DE LA IMAGEN PSICOLOGICA.

La imagen psicológica en la poesía de Aldana se puede establecer tipológicamente desde dos puntos de vista: atendiendo a la sensación a la que nos remiten los términos que la conforman, y por la impresión que se establece en el fondo de la comparación. En el Apéndice de listados aparece la relación completa de cada uno de esos dos tipos. Ahora ofrecemos simplemente un breve comentario.

##### 1. Imágenes sensoriales.

En mayor o menor medida, la imagen psicológica en la poesía de Aldana atiende a todas las sensaciones sensoriales: visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas. La mayoría de las imágenes psicológicas son visuales. El elemento visual es muy importante en nuestro poeta. Muchas de sus imágenes, ya lo hemos mencionado más arriba, vienen introducidas directamente por el verbo ver empleado en el doble sentido, corporal y espiritual. Magníficos ejemplos de éste los encontramos en el P. LXV en el que dicho verbo es empleado en ese doble sentido en la descripción del paisaje real y del irreal o sobrenatural. Este elemento visual se ve reforzado por el cromatismo. Los

elementos cromáticos, constituidos por la misma natural en sus aspectos varios (geología y mineralogía) son tanto Base como elementos comparativos de la Base en la imagen. En las imágenes aparecen a menudo referencias a materiales nobles, como el mármol, el alabastro, el cristal, el oro, la plata, el acero y a piedras preciosas, carbunco, rubí, diamante, zafiro, aborio, perla, esmeralda.

Desde el punto de vista literario, esas imágenes visuales son fundamentalmente metáforas y comparaciones o símiles, pero también alegorías, hipálages, personificaciones y símbolos. En ellas suele aparecer con frecuencia algún elemento cromático que acentúa la visualización del tema. He aquí algunos casos interesantes:

Con las cejas hinchadas, con los ojos  
cual encendida brasa, (...) (286)

(...) encadenados  
cual vid que entre el jazmín se va enredando (449)  
manchada el alma más que piel de armiño (2)

Luego se abaja el ángel, suelto y presto,  
y con el sumo, Júpiter se topa  
dentro del atrio real, todo compuesto  
de una púrpura y luminosa ropa:  
(P. XLIII, vv. 497-500)

No tiene que buscar los resplandores  
del sol quien de su luz anda cercado,  
ni el rico abril pedir hierbas y flores; (1622)

**-Metáfora:**

(el caballo) lleno de blanca espuma pecho y cuello  
(237)

(gotas de agua) líquidas perlas (736)

menuda alfávor de agua (737)

(el cielo) Y si por suerte el velo húmido y negro  
de sus ventanas abre algún resquicio (853)

Cubierto de oro el cuello alabastrino (896)

(en la cara de la Virgen) está en deporte/ con  
grana celestial celeste nieve (1078)

-Alegoría:

y el erizado Invierno cuya barba  
cuajada de carábanos se muestra,  
blanca de mucha edad y mucha nieve (299)

(La tierra) con seca sangre y cenicienta cara  
con chamuscados ojos, con los nervos  
rechinantes y negros, con los huesos  
todos ya vueltos de color de brasa (359)

-Hipálage:

quebrarse el tronco de su vida verde (I, v. 76)

cubrióse de oro y plata en rico traje (XLVI-99)

por esa de márfil graciosa frente (VI-171)

púrpura del mar tiro venido (XXXI-67)

por el azul del cielo circüito (XLIII-163)

-Metonimia:

Sangriento humor teñir la verde tierra (1145)

-Personificación:

"¡oh turbias aguas que el so gran tridente  
del repentino dios vaisr gorberradas, (33)

(natura) toda se cubre de hábito funesto,  
rasga su pecho, a su dolor rendida  
sobre sí cae, y son sus ojos mismos

de viva sangre líquidos abismos (915)

-Símbolo:

Aunque los símbolos pueden remitir a otras sensaciones, fundamentalmente remiten al sentido de la vista, entendiendo ésta como representación: ver con la mente, con el intelecto:

Navío que en alto mar perdió la estrella  
es, de tan rico don desnuda, el alma,  
siendo la voluntad nueva alma de ella (47)

Crué la frente del metal que al mundo  
desnudo al fin dejó del siglo de oro, (XXXI,9-10)

Cuelga del mal tejido y débil hilo  
que extiende en larga te da de esperanza,  
tú, cortesano, y va siguiendo el Nilo,  
que el nacimiento del jamás se alcanza (631)

podrá luchar con el terrestre Anteo  
de su rebelde cuerpo, aunque le cueste  
vencer la lid por fuerza y por rodeo (1662)

Verás encaramar la comba cresta  
del líquido elemento a los extremos  
de la helada región, al fuego opuesta; (1696)

-Imágenes sensoriales táctiles

Abarca toda la poesía de Aldana. Su número es también importante. Se encuentran con frecuencia en los pomeas VIII y XXXI sobre todo, y también en el LXV. Encontramos imágenes táctiles en las siguientes figuras literarias:

-Alegoría:

En esto el viento, con furioso asalto,  
hiera la torre de la bella Hero (27)

¡Hay mi dolor, ay áspero destino! (570)

¡válasme Dios, y cómo veo la muerte  
con podadora hoz cortar mil vidas! (580)

O con qué dientes hiere la pobreza (637)

¡Dura vista crüel, que por los ojos  
y las orejas entra al alma y hiere  
y trae consigo muertes a manojos (738)

la pereza helada (1150)

-Comparaciones o símiles.

la cara, semejante al mármol frío (323)

Estar cual jabalí fiero y cerdoso  
que tiene el perro en monte acorralado (711)

Sus ojos, que tenía como de yelo (902)

pues no mejor el húmido pescado (1625)

-Metáfora:

y la caliente y derramada vena (681),

por el blando cristal del nuevo cielo (717)

ya Céfiro, entregado en ' madeja  
del húmido, ondeado y soltil oro (774)

(La Aurora) venía...lloviendo húmido aljófar  
mantutino. (895)

la tierna del pezón nueva cereza (1115)

-Metonimia:

No es corazón humano tan de nieve (55)

(¡oh pecho duro fuerte y de diamante! (56)

(Apolo) con pecho helado y frío (308)

herido el pecho de homicida mano (659)

**-Personificación:**

En esto el viento, con furioso asalto  
hiere la torre de la bella Hero (27)

mas vos, cuya baldad hiere, arde y prende (150)

(La tierra exclama:  
¿es ésta la merced de tantas llagas  
que padezco paciente cada día  
de azadas y de hoces y de arados  
y de mil otros géneros de hierro? (365)

do el rayo celestial pueda herirme (615)

**-Símbolo:**

vestida no de púrpura o de seda (1113)

cubrióse de oro y plata en rico traje (1174)

**-Sinécdoque:**

Y con honra mayor cortar sus años (239)

y las quemadas frentes(...) (278)

en algún verde, umbroso y fértil seno (473)

del dulce soto al fresco arroyo helado (684)

duro trofeo de acero ensangrentado (1149)

hueso en astilla, en él carne molida (1150)

despedazado arnés (1152)

rasgado malla (1153)

**-Sinestesia:**

Mas el fiero destino amargo y duro (238)

vista aceda, (251)

¡Ay mi dolor, ay áspero destino! (570)

con dulce soledad blanda y segura (683)

**Imágenes sensoriales auditivas:**

**-Alegoría:**

cuando con más furor muerte dispara (880)

al alba que llorosa estaba (906)

En la cara de Géminis lo halla,  
mil revolviendo arneses y casquetes  
petos de acero, y jacerina y capacetes,  
alfange, estoque y guantes de batalla,  
venablos y puñal, grebas y almetes,  
montantes, alabardas y corazas,  
martillos, picas, arcos, dardos, mazas. (1036)

Suene la voz de la paloma nuestra  
en tus orejas amorosa y pura (1491)

**-Comparación o simil:**

(Onfala)  
como león a regañar se pone (745)

(la barba de Hércules)  
un estruendo hacía cual selva espesa  
que animoso Aquilón desgaja y mesa (748)

cual nube de mil vientos combatida  
(tal quedé yo sin vos, hermano amado) (812)

Aquí pues alma mía debes llegada  
Sin contrapeso desta masa grave,  
cual ecc responder de Dios llamada  
a tan piadosa voz clara y suave (1083)

Y como si no hubiera acá nacido,  
estarme allá, cual Eco, replicando  
al dulce son de Dios, del alma oído (1573)

**-Metáfora:**

quebrarse el tronco de su vida verde (37)

(Climene) encendiendo los aires de sospiros (381)

**-Metonimia:**

Mas nueva voz me acude y me reclama,  
dentro del más secreto pensamiento,  
que rompedor de fe me nombra y llama.

diciendo: "El mandamiento y juramento  
rompes, de no escribir antes ni agora  
la causa y ocasión de tu tormento". (58)

(los caballos) con sonantes pies (334)

Ya, ya la voz angélica resuena,  
con su trompeta, el gran tarantantara (587)

**-Personificación:**

el seco Pirineo, frente y espaldas.  
sin poderse mover, siente encenderse (345)

huyo la cumbre y la movable arena  
do el rayo celestial pueda herirme (615)

**-Sinécdoque:**

Este es el dulce sonque acá se siente (1144).

**-Sinestesia:**

Con un suspiro crudo y lamentable (718)

con el silencio oscuro, el ave triste (967)

**Imágenes sensoriales gustativas:****-Alegoría:**

del seco invierno al dulce abril temprano  
flores coge(...) (79)

¡Ay hado descortés cuánta amargura  
celestes en el dulzor de mi ventura!  
Mas el fiero destino amargo y duro (228)

(...) ¿podrás menos hartarte  
desa comida vil, podrida y rancia (...?) (656)

Así que el alma en los divinos pechos  
beba infusión de gracia sin buscalla (1623)

-Comparación o símil:

pues la impotencia misma que la tierra  
tiene para obligar que le dé el cielo  
llovida ambrosia en valle, en llano, en sierra  
(1620)

Debe ser que en vuestra boca  
néctar hay y ambrosia pura,  
pues que convierte en dulzura,  
como abeja, lo que toca,  
y le quita su amargura (1713)

-Metáfora:

Pues ¡sus!, querida y dulce usurpadora  
de mi albedrío (...) (108)

sabroso idolo mío, (170)

(...) Neptuno y Tetis  
más de una vez dudaron la caída  
del sol dentro al amargo húmido seno (309)

por la yerma del mar llaneza amarga (775)

-Metonimia:

dulce y atenta oreja a mi plegaria (143)

-Símbolo:

ponzoñoso beso (903)

-Sinécdoque:

tu dulce sangre que padece y muere (376)

del dulce soto al freco arroyo helado (684)

¿quién pudo antes que el sol su luz nos diera  
(según su historiador divino y santo  
nos cuenta) darnos luz, fruta y verdura? (1025)

**-Sinestesia:**

Pero destruya Amor, con dulce celo,  
tan amargo pesar que así me alcanza (123)

Faetonte, dulce sangre tuya (207)

dulce madre (268)

suerte amarga (396)

jabrosa primavera (448)

(llanto) amarga vena (453)

dulces lágrimas (454)

Aquí me estoy con blando, dulce y tierno,  
discurso de vivir (...?) (634)

amistad sabrosa y dulce (841)

muerte amarga (284)

**Imágenes sensoriales olfativas:**

**-Alegoría:**

hambrienta arpía, ¿podrás menos hartarte  
desa comida vil, podrida y rancia.... (654)

**-Comparación:**

clavel vos parecéis, y ella azucena (506)

y como el fuego saca y desencentra  
oloroso licor por alquitara  
del cuerpo de la rosa que en ella entra,

así destilará, de la gran cara  
del mundo, inmaterial varia belleza

con el fuego de amor que la prepara; (1579)

-Metáfora:

tejed guirnalda fresca y olorosa  
al indino cantar de nuestra Diosa (962)

ponerme a destilar mi pensamiento  
poner por alquitara mi memoria (1166)

## 2. Dinamismo y estatismo en las imágenes de Aldana.

Por último, antes de cerrar estas notas sobre la importancia del elemento imaginístico psicológico en la poesía de Aldana, quisiéramos referirnos a una nueva dimensión del tema. Se ha hablado de una posible división de la imagen del léxico o lingüística atendiendo a la naturaleza de su significado, en estática y dinámica.

Segun Brændenburg toda imaginaria puede ser dividida en dos tipos principales, la estática y la dinámica. La imagen estática describe la apariencia, el gusto, el olor, el tacto o el sonido de un objeto, en resumen, las cualidades que los filósofos medievales denominaban accidentes. La imagen dinámica describe la manera en que los objetos actúan o interactúan. Hemos aplicado este criterio a las imágenes comparación-símiles y a las metáforas y hemos obtenido los siguientes resultados<sup>22</sup>:

Tanto en las comparaciones-símiles como en las metáforas se dan los dos tipos de imágenes, estáticas y dinámicas. Sin embargo, hay una preferencia hacia las segundas en los dos tropos. A la hora de establecer la comparación, el poeta prefiere crear una impresión espiritual antes que sensorial; una y otra son además imágenes visuales lo cual determina la función conativa de ambas dentro de los poemas en los que aparecen.

En la poesía de Aldana aparecen casos interesantes de imágenes estáticas. Desde el punto de vista lingüístico son imágenes comparación, símil e metáfora. Dichas imágenes tienen por tema la descripción física de la amada y además remiten al sentido del tacto, del oído y del gusto principalmente. Los elementos comparativos que se encuentran en esas imágenes suelen estar tomados de la naturaleza.

La tez de la amada es referida como púrpura fina (87) y fresca nieve (88), su boca y dientes son encendido coral tan bien cortado (90) y claro marfil muy liso y puro (91). El cabello es madeja húmeda y dorada (774). En uno de los casos hace referencia a las caderas de la amada de las cuales dice que son de mármol liso y puro (1771). Esta metáfora es importante por lo inusual, en la lírica castellana de la época, de la parte física de la amada mencionada.

Junto a esas imágenes metafóricas aparecen también símiles que hacen referencia al sentido del tacto. Por ejemplo, cuando se trata de describir el rostro triste o decaído de algún personaje se suele comparar éste con el del mármol frío, la cara semejante al mármol frío (383); en otros símiles se compara la aspereza del cabello de un personaje mitológico como Hércules a las cerdas del jabalí (711), (749). Un símil espléndido a través del cual el poeta expresa de qué modo el alma queda unida a la divinidad es aquél en el que se dice estar el ente espiritual humano dentro en el divino piélago hundida (1590).

Además de esas imágenes que comunican una experiencia de tipo táctil, existen otras en la poesía de Aldana, no menos interesantes, que nos dan impresiones de tipo auditivo, gustativo e incluso olfativo.

Las imágenes que contienen una sensación auditiva tratan de aspectos humanos diferentes, tales como el enojo. Cuando Hércules vestido de mujer arroja los tacones sobre los que se sostiene, Onfala

como león a regañar se pone (745)

Cuando la barba de Hércules entra en contacto con el viento

un estruendo hacía cual selva espesa  
que animoso Aquilón desgaja y mesa (748)

El poeta sin el hermano se siente

(...) cual planta umbrosa  
viuda del ruiseñor que antes solía  
con dulce canto, (...) (808)

El poeta concibe el alma como un eco que ha de replicar continuamente a su creador,

cual eco responder la llamada  
a tan piadosa voz clara y suave (1083)

como si no hubiera acá nacido,  
estarme allá, cual Eco, replicando  
al dulce son de Dios, del alma oído (1573)

La indiferencia de la amada frente a los sentimientos del poeta es puest en evidencia mediante un fenómeno atmosférico.

oh fiera, más que el cielo cuando truena (1321)

El poeta concibe el pensamiento como un hombre que deambula pesaroso en busca de su espíritu.

Anda cual velocísimo correo,  
por dentro al alma, el suelto pensamiento,  
con alto y de dolor lloroso acento,  
casi en sombra de muerte un nuevo Orfeo (1355)

Respecto a las imágenes que hacen referencia al sentido del gusto, tenemos que las que se presentan bajo la forma de metáforas tratan del tema de la amada, su elogio en general, sabroso idolo mio (170) o algún aspecto de su físico, la tierna del pezón nueva cereza (1115).

Por último, mencionaremos algunas imágenes similares y metáforas en las que el poeta comunica una impresión olfativa, son las siguientes,

En que vida yo vi cosa tan buena:  
clavel vos parecéis, y ella azucena (506)

y como el fuego saca y desencentra  
oloroso licor por alquitara  
del cuerpo de la rosa que en ella entra (1579)

tejed guirnalda fresca y olorosa  
al indino cantar de nuestra Diosa (242)

ponerme a destilar mi pensamiento,  
poner por alquitara mi memoria (1166)

Para concluir con este punto nos queda por tratar la imagen dinámica en la poesía de Aldana. Al igual que ocurría con las estáticas, éstas se presentan también más frecuentemente bajo la forma lingüística de símiles y de metáforas y tienen como temas principales los sentimientos y la conducta humana ( aunque también la conducta animal. No olvidemos que Aldana era un gran admirador del caballo y que siempre que se lo puede permitir realiza verdaderas estampas de éste en sus poemas).

Las imágenes símiles dinámicas suelen extraer sus elementos comparativos para comunicar las pasiones humanas de dos ámbitos fundamentalmente: de la naturaleza y de la vida cotidiana.

En las imágenes dinámicas las realidades que el poeta pone en contacto son consideradas en movimiento precisamente para expresar las alteraciones del ánimo. Así ocurre en una ocasión cuando se trata de describir las experiencias espirituales del amante en relación al objeto amado. Respecto a éste, el amante puede aparecer sometido en cuerpo y alma a la arbitrariedad sentimental de la amada. Dicha arbitrariedad es comparada con la que rige los fenómenos atmosféricos:

Tiene de mí la vitoriosa palma  
 otro querer, cual suele otro elemento  
 distribuir al mar tormenta o calma (50)

En otro lugar, el poeta recurre de nuevo al clima para tratar del sentimiento amoroso. El miedo de la amada a dañar al amado por causa de su correspondencia ha de desaparecer cual niebla al sol vano y ligera (136).

La crueldad de la amada por su indiferencia o infidelidad es aludida también por fenómenos atmosféricos,

¡oh fiera, más que el cielo mando truena (1321)

¡oh fiera, más que el rayo cuando hiere (1322)

En la poesía de Aldana hemos comprobado la existencia de muchas imágenes de este tipo de las cuales solo ofrecemos algunas a modo de ilustración, ya que por falta de tiempo no comentamos:

Vulcano, 'con las cejas hinchadas, con los ojos/  
cual encendida brasa', (286),

El caballo, 'el aire, por do van yerbas y  
ahrojos, / sacude, y cual relámpagos enciende, / acá  
y allá', los vengadores ojos' (791).

y en su lugar, como después del día/ la noche  
acude, la mentira vino (1169)

y comenzaron dentro, al claro rayo  
del sol del alma, que alumbrando estaba  
como a inferiores cielos sus potencias,  
infinidad de imágenes sensibles  
a rebullir con herborosa priesa (1209)

las potencias del alma 'como una viga de recogida  
luz' (1214)

(Felipe) como rayo del cielo, cuya fuerza  
a mayor resistencia más se esfuerza (1512)

Los símiles que el poeta toma de la vida cotidiana del hombre para crear imágenes dinámicas, son los que ha continuación citamos:

tu mandamiento así pues, blando y tierno  
dentro mi pecho está cual niño en cuna. (75)

Apenas vio mover la cara imagen  
(...)  
entre los brazos quieta y bien compuesta.  
(...)  
vino a arrojarse desaladamente  
cual nadador que arroja el pecho al agua (833)

(la respiración)  
con furia dividió cual fragua ardiente  
que el desfruncido fuelle atrás sintiendo centellas  
y cenizas y rescoldo  
al aire convecino impele y vuela (1249)

Anda cual velocísimo correo,  
por dentro al alma, el suelto pensamiento (1355)

tras tanto acá y allá, yendo y viniendo  
cual sin aliento inútil peregrino (1526)

yo soy un hombre desvalido y solo  
expuesto al duro haco cual marchita  
hoja al rigor del descortés Eolo; (1549)

Y como el fuego saca y desencentra  
oloroso licor por alquitara  
del cuerpo de la rosa que en ella entra (1579)

Digo que puesta el alma en su sosiego  
espera a Dios, cual ojo que cayendo  
se va sabrosamente al sueño ciego (1629)

A las imágenes copiadas habría que añadir también todos los símiles del P. LXV de los cuales ofrecemos el número de imagen para que puedan ser consultados: 1620, 1621, 1622, 1625, 1627.

Comentario especial en este punto merecería el P. XXXIV. En él se conjugan los dos tipos de símiles visuales

mencionados. Desde el punto de vista de su establecimiento los términos comparativos han sido tomados prestados de acciones físicas y naturales (808), (812), (817), así como de la vida en general y de la vida cotidiana, más concretamente (807), (810), (811), (814) y (815).

Respecto a las metáforas dinámicas que tienen por tema la psicología, éstas extraen sus comparaciones una vez más de acciones físicas (52), (1205), (1582), (182), (1652), (1654), (1658), y de la vida cotidiana (47), (1223), (84), (524), (1279), (39), (45), (62), (179), (387).

Siguiendo lo expuesto por Brandenburg en su trabajo, la imagen dinámica es la propia de la poesía metafísica. Para el caso de Aldana (y en general) el término metafísica hay que entenderlo como la preocupación manifestada por los principios primeros y universales, y como modo de discurrir con demasiada sutileza. También en el sentido de obscuro y casi incomprensible, oculto, profundo, hermetico<sup>27</sup>. Según esto tendríamos que Aldana emplea la imagen estática para expresar una parte del mundo exterior, la que se refiere a la belleza física femenina mientras que emplea la imagen dinámica para expresar el mundo psicológico y espiritual del hombre y el sentido de su existencia. Esta consideración vendría a corroborar nuestra opinión sobre el hecho de que la poesía de Aldana habla de dos mundos, de dos realidades, de dos hombres. Esa dualidad, la doble visión (Orfeo y Eurídice) que Aldana tiene del hombre y de la vida quedaría

expresada ahora a través de las imágenes estáticas y dinámicas. Podría decirse, pues, que Aldana es un poeta metafísico en el amplio sentido de la palabra. Los temas tratados en su poesía no son fácilmente expresables y esto se deja entrever en las imágenes que utiliza. En esas imágenes se ve un esfuerzo por sondear, por bucear, para llegar a la comprensión del problema planteado. La poesía de Aldana, y de esto dan prueba sus imágenes, nos habla de intuiciones nunca de certezas a no ser que trate del mundo terrenal y material, de las pasiones humanas. De lo único que parece estar seguro el poeta es del concepto negativo que le merece el mundo exterior en el que se desenvuelve la vida del hombre.

Hemos dicho que las imágenes nos dan al poeta metafísico que hay en Aldana. Esto viene confirmado además por el tipo de conceptos que las expresa. Se trata de conceptos ontológicos mediante los cuales, el poeta entiende sus experiencias como objetos y sustanciales que una vez identificadas como tales incluso categoriza, agrupa y cuantifica para de esta manera reflexionar sobre ellas (amor-fuego; vida-navegación; hombre-peregrino; etc)

La función de la imagen dinámica en Aldana es la de contener y llevar el pensamiento del poema. Luego los conceptos son funcionales, no decorativos, y su función es, precisamente, presentar con claridad la acción psíquica

expresándola en términos naturales (meteorológicos) o cotidianos.

Aldana intenta conmover al yo interior. Conmover en el sentido catártico de la palabra: depurar sus sentimientos por medio del verso. La poesía de Aldana es depuración, disolución y renovación, creación de un nuevo yo.

CITAS Y NOTAS A LA CUARTA PARTE.

- (1) I.A. Richards, Principios de crítica literaria, Cap. XVI, Madrid, 1976. Pág. 275
- (2) Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, 1966. Pág. 484-485
- (3) Ibidem. Pág. 448-450
- (4) Ibidem. Pág. 29
- (5) José González Vázquez en Estudio sobre la imagen poética, Granada, 1986. Pág. 38-39
- (6) R. Wellek, A. Warren, Teoría Literaria, Madrid, 1981. Pág. 222
- (7) A. S. Brandenburg, "The dynamic image in metaphysical poetry", en PMLA, LVII (Dec. 1942). Págs. 1039-1045
- (8) Ver Apéndice de Listados, bloque B., II, punto 1.2.
- (9) José González Vázquez, La imagen en la poesía de Virgilio, Granada, 1980. Págs 130 y ss.
- (10) Además de en otras fuentes literarias como las Metamorfosis de Ovidio y la Favola di Phaetonte de Luigi Alamgnni, Aldana también pudo haber tenido en cuenta a la hora de construir este pasaje la Eneida de Virgilio, concretamente el Libro I, versos 446 y ss. En

esos versos se nos cuenta lo que Eneas ve dibujado en las puertas del Palacio de Dido: los acontecimientos recientemente pasados de su vida.

Se pueden establecer diferencias interpretativas con el pasaje del P. VIII de Aldana en el que se describe la misma situación: Faetonte ante el palacio de Apolo contempla con admiración las historias mitológicas grabadas en sus puertas. La diferencia entre uno y otro pasaje vendría dada en que mientras Eneas contempla su pasado, Faetonte contempla el cosmos en su armonía. ¿Esta visión es una premonición del caos que va a provocar la actitud insolente del protagonista ?.

- (11) C. S. Lewis, La imagen del mundo. (Introducción a la literatura medieval y renacentista), Barcelona, 1980.
- (12) Carlos Ruiz Silva, Estudios sobre Francisco de Aldana, Valladolid, 1981. Pág. 211
- (13) Ibidem. Pág. 212
- (14) Vid Segunda Parte, Capítulo II.
- (15) Ver Apéndice de Listados bloque B., II punto 2.
- (15 bis) Ibidem, Bloque B., parte II, punto 1.1.1.2.1.

- (16) José Antonio Martínez García, Propiedades del lenguaje poético, Oviedo, 1975. Pág. 345 y ss.
- (17) Ibidem. Pág. 436
- (18) Citado por José Antonio Martínez García, ob. cit. Pág. 45
- (19) Citado por Mario Fubini, Métrica y poesía, Barcelona, 1969. Pág. 53
- (20) José Checa Cremades, La poesía en los Siglos de Oro: Renacimiento Madrid, 1982. Pág. 24
- (21) Nos referimos a nuestra Tesis de Licenciatura, "La lengua poética de Francisco de Aldana", Lérida, 1987.
- (22) Mario Fubini, ob. cit. Pág. 78
- (23) Ibidem. Pág. 91
- (24) Ibidem. Pág. 77
- (25) Ibidem. Pág. 77
- (26) Ibidem. Pág. 79
- (27) R. Wellek y A. Warren, ob. cit. Pag. 187
- (28) A. Marchese y J. Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y términos literarios, Barcelona, Ariel, 1986. Pág. 351
- (29) Aparecen 32 rimas diferentes en -ento y son, de menor número a mayor, las siguientes:
- una vez aparecen:
- apósito (P.V), acento (P.LV), impedimento (P.XV),  
 tiento (P.XIV), hacimiento (P.LXV),  
 derramamiento (P.LXV), atento (P.LXV),

atrevimiento (P.LXV), entendimiento (P.LXV),  
 elemento (P.IV), argumento (P.VI), cimiento  
 (P.XXXIII), ornamento (P.XLIII), ajuntamiento  
 (P.XLIII), acatamiento (P.XLIII), instrumento  
 (P.XLIII).

-dos veces se manifiestan:

momento (P.I, P.XXXIII), mandamiento (P.IV,  
 P.XLIII), juramento (P. IV), fundamento (P.VI,  
 P.XXXI)

-tres veces se muestran:

ciento (P.XIV, P.XLIII, P.LXV), intento (P.XXII,  
 P.XXXIII, P.XLIII), asiento (P.XLIII)

-cuatro veces se hallan:

aliento (P.V, P.XXXIII, P.XLIII, P.LXV), contenido  
 (P.VI, P.XXXI, P.XLIII)

-cinco veces aparece firmamento (P.I, P.IV,  
 P.XLIII, P.LIII, P.LXV)

-seis veces se presentan:

sentimiento (P.VI, P.XIV, P.XXII, P.XXV, P.XXIX,  
 P.XXXIII, P.LXV) tormento (P.IV, P.XIV,  
 P.XXII, P.XXV, P.XXXIX, P.XXXI)

-siete veces aparecen:

viento (P.I, P.VI, P.XIV, P.XXXI, P.XXXIII),  
 movimiento (P.XXII, P.XXV, P.XXIX, P.XXXIII,  
 P.XLIII, P.LV, P.LXV)

-y nueve veces se manifiesta pensamiento (P.IV, P.VI, P.XXII, P.XXV, P.XXIX, P.XXXI, P.LIII, P LV)

(30) José Manuel Rozas "Petrarquismo y rima en -ento" en Filología y crítica hispánica. Homenaje a Sánchez Escribano, Madrid 1969. Págs 67-87.

(31) Ibidem pág 70.

(31 bis) A propósito del simbolismo de la africada sorda e interdental "θ" hemos de advertir que la interpretación de dicho simbolismo tiene lugar a partir del sonido actual del fonema. Es decir, hemos realizado la lectura moderna. En la época a la que pertenece el poema de Aldana, en la segunda mitad del siglo XVI y en el primer cuarto del XVII existen descripciones fonéticas de este fonema de las cuales se infiere que la "c" nuestra que en el siglo XVI equivalía a c no era interdental como la actual sino que su articulación era fricativa (ápico-dental, la lengua plana). Según Nebrija, la c y la z eran apicodentales de calidad silbante.

¿La diferencia de pronunciación varía la interpretación irónica que cabe hacer de la voz dulce? Creemos que no.

Vid Amado Alonso, Capítulo III, "La c y la z", en De la pronunciación Medieval a la moderna en español, Madrid, 1967, segunda ed. Págs. 79 y ss.

- (32) Antonio Quilis, Estructura del encabalgamiento en la métrica española, Madrid, Csie, 1964.
- (33) Este tipo de encabalgamiento aparece de forma significativa en los poemas: XII, XIV, XV, XVI, XVII, XX, XXII, XXX, XL, XLIV, LI, LVI, LVII, LVIII, LXII, LXIV
- (34) Alfredo Lefebvre, La poesía del capitán Aldana (1537-1568), Cocepción, 1953. Pág.178.
- (35) Ibidem. Pág.180.
- (36) Ibidem. Pág.180.
- (37) Ibidem. Pág.181.
- (38) Ibidem. Pág.181.
- (39) Antonio Quilis, Ob.cit, Pág.116.
- (40) Ibidem. Pág.90.
- (41) Ricardo Senabre, "EL encabalgamiento en Fray Luis de León" en R.F.E. LC&XII, (1982). Pág.39-49.
- (42) G.R. Hocke, El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual, Madrid, 1961. Pág 410.
- (43) Platón, Político, Pág.277. Citado por Francisco Palencia Cortés 'en el mundo visual-

dinámico-sonoro de Virgilio' CFC, III, (1972).

Págs.357 y s.s.

- (44) Francisco Palencia Cortés, Ibidem. Pág.357.
- (45) Ibidem. Pág.45.
- (46) Citado por Palencia Cortés, Ibidem. Pág.358.
- (47) Citado por Palencia Cortés, Ibidem. Pág.359.
- (48) Ibidem. Pág.360.
- (49) Horacio, "Arte Poética" en Obras completas,  
Barcelona, 1986. Pág.180-182.
- (50) Ibidem. Pág.386.
- (51) R.Welleck y A.Warren. Ob.cit. Pág.222-223.
- (52) Francisco Palencia Cortés, Ob.cit. Pág.388.
- (53) Ibidem. Pág.388.
- (54) Citado por Francisco Palencia Cortés en  
Ob.cit. Pág. 390.
- (55) Carlos Ruíz Silva, Ob.cit. Pág.197.
- (56) Ibidem. Pág.198.
- (57) Ibidem. Pág.198.
- (58) Véase Apéndice de Listados, bloque B. apartado  
II, puntos 1.2.2 y 1.2.2.1, 1.2.2.2, 1.2.2.3,  
1.2.2.4, 1.2.2.5.
- (59) A. S. Brandenburg, Ob. Cit.

## CONCLUSION.

Llegamos así al momento siempre difícil de emitir unas conclusiones. En nuestro caso la dificultad viene dada por dos circunstancias: una, no haber tenido el tiempo necesario para estudiar con el detenimiento oportuno lo expuesto en este trabajo, y otra derivada de la anterior, porque a causa de no haber profundizado lo suficiente, todo lo que digamos en este apartado ha de ser forzosamente provisional.

Lo que nos movió a emprender este trabajo fue el deseo de conocer la personalidad poética de uno de los escritores más interesantes y complejo de nuestro Siglo de Oro. Cuando decidimos entrar a descubrir su personalidad decidimos hacerlo a través de un recurso estilístico tan atractivo como espinoso: la imagen.

A estas dos circunstancias hay que añadir la cuestión del método de estudio utilizado. Dijimos en su momento que

optábamos por el análisis estilístico de la imagen y sus diferentes enfoques. De este modo obtendríamos dos resultados en una sola operación. De paso que indagábamos la personalidad literaria de Aldana comprobábamos la efectividad de los diferentes métodos propuestos por la crítica para estudiar la imagen.

Y bien, ¿cuáles han sido los resultados?.

Hemos de comenzar diciendo que los resultados han sido bastante reveladores. Todos los métodos han dado su fruto, lo cual confirma la validez de éstos. Sin embargo, antes de seguir adelante y de exponerlos queremos hacer una advertencia y es la siguiente: no descartamos el hecho de que los resultados obtenidos en este trabajo puedan parecer poco satisfactorios o insuficientes. En tal caso, queremos dejar claro que en ningún momento esto puede ser atribuido a los métodos empleados sino a nuestro limitado conocimiento en el empleo de éstos. Como ya advertimos en la Presentación, hasta el momento de desarrollar este estudio, nuestros conocimientos sobre la imagen eran escasos y los métodos totalmente desconocidos. A nuestra poca familiaridad con ambos se debe el que los resultados no sean todo lo definitivos que cabría esperar.

Sea como fuere, vamos a apuntar a continuación algunos de los datos que ha arrojado el ensayo metodológico de la imagen sobre la personalidad poética de nuestro autor, objeto principal que nos movió a emprender su estudio.

1. Lo primero que realizamos en este trabajo fue una clasificación de las imágenes de Aldana atendiendo a dos principios, a los centros de atracción que tienen necesidad de términos de comparación, y a los centros de expansión que suministran términos de comparación.

La finalidad que se perseguía en el primer paso era la de precisar la idea que Aldana se hace de la realidad a la que la metáfora se refiere, y obtener, al mismo tiempo, las imágenes dominantes. Este modo de proceder con la imagen debía permitirnos contemplar de una manera conjunta y fácil los temas o grupos de temas que el poeta ha considerado metafóricamente. Pues bien, hemos de decir que los pronósticos augurados por el método se han visto cumplidos. La clasificación de la imagen de Aldana en orden al tema nos ha puesto de manifiesto, efectivamente, los temas sobre los que gira su poesía: el hombre, su alma y la felicidad. La clasificación de las imágenes por los centros de atracción nos ha permitido constatar de una forma fidedigna que el eje ideológico de la poesía de Aldana es el hombre y su existencia, mejor dicho, el hombre y el sentido de su existencia. La mayor parte de las imágenes de nuestro poeta remiten a realidades que tienen que ver con el hombre y su naturaleza espiritual. No es de extrañar pues, que conceptos como los de la vida, el destino, el alma, la felicidad, el espacio vital, etc. sean los más frecuentes.

Por otro lado, la clasificación de la imagen según los centros de expansión que suministran términos de comparación también ha arrojado datos importantes que nos llevan al descubrimiento de la personalidad poética de Aldana. La finalidad que nos movía a realizar una clasificación de este tipo era la de conocer los ámbitos de los cuales el autor extrae los términos de comparación. La justificación venía dada en el hecho de que el conocimiento de esos ámbitos para el estudio de su obra era importante porque estas fuentes dependen en gran medida de su personalidad, de su ambiente, de sus lecturas y de otros factores de influencia análogos. Tres han resultado ser las fuentes de inspiración principales de las imágenes en la poesía de Aldana: la naturaleza, el hombre y la sociedad.

Como puede apreciarse por lo que llevamos expuesto, una y otra clasificación han ofrecido resultados óptimos en sí mismas. Por un lado, los temas que Aldana desarrolla en su poesía que se condensan en el concepto de vida en su doble sentido material y espiritual. Por otro, las fuentes de las que Aldana extrae los términos para crear las imágenes que van a exponer esa idea sobre determinado tema. Una y otra clasificación han alcanzado su máximo interés en una tercera operación propuesta también por la crítica, y que hemos puesto en práctica en nuestro trabajo: poner en contacto los resultados de una y otra clasificación confrontándolas. Esta confrontación entre temas y fuentes en la imagen de Aldana ha mostrado las siguientes afinidades.

En la poesía de Aldana se da una estrecha relación entre el ámbito temático del hombre y la fuente de inspiración de la naturaleza. Prácticamente todos los conceptos que giran en torno al hombre, vida, juventud, muerte, son connotados con algún fenómeno o elemento natural.

La confrontación entre tenores y vehículos nos ha permitido constatar un hecho y es que la naturaleza no influye para nada en un tema de vital importancia para el poeta, el que trata del destino y la fortuna (genuinamente renacentista). Para el despliegue imaginístico de este se inspira en el ámbito del hombre y crea así numerosas personificaciones.

Otro dato importante extraído de esta confrontación es que la naturaleza se configura como centro importante de préstamos comparativos a la hora de tratar del tema del alma. La esencia de ésta es definida en relación a la astronomía (sol), a la geografía (continente), a la botánica (rosa), a la zoología (pájaro). La descripción de la relación entre el alma y el cuerpo se pone en conexión con la botánica, con el ámbito individual del hombre, entiéndase por éste su vida individual (cuerpo-velo), e incluso de sus sentidos (alma-oído).

Uno de los datos más reveladores surgidos de esta confrontación es el que nos da a la sociedad como ámbito que suministra elementos comparativos para la creación de

imágenes que tienen como centro de atracción al hombre. La vida es asimilada a una serie de actividades comprendidas generalmente en el marco de la industria textil y del comercio marítimo. Lo mismo sucede con el alma cuya actividad contemplativa es establecida a partir de un despliegue importante de elementos comparativos que surgen sobre todo del espacio marítimo.

Junto al concepto de vida y de alma, la idea de la armonía amorosa también viene estructurada conceptualmente con términos tomados de la marina.

La clasificación de la imagen por su tenor y vehículo nos ha permitido advertir que a lo largo de la trayectoria poética e imaginística del poeta, entre todas las relaciones extraídas y expuestas, algunas son constantes, y por lo tanto especiales. Entre ellas cabe destacar la conexión connotativa que se establece entre el concepto vida y el término viaje.

Junto a ésta, aparecen otras relaciones constantes e interesantes imágenes de la vida como la tempestad, como la estambre, como un ser que engaña deliberadamente al hombre que ofrecen una visión notablemente negativa de la existencia del hombre. Sin embargo en la poesía de Aldana se pone de manifiesto, también por medio de la imagen la evidencia de otra vida y de otro hombre que poco o nada tiene que ver con esa idea, y que contrariamente a lo que ella supone, trabajo incesante, fatiga y perdición.

permanecen al margen de ésta, como "escondidos" (Indias de Dios) a la simple mirada del hombre. Para poder llegar hasta ellos hay que iniciar una búsqueda concienzuda e insistente. Ello es expresado a través de las mismas imágenes de la vida del hombre pero con un transfondo conceptual diferente. En el plano material, la vida equivale a una navegación que no tiene ninguna finalidad. En el plano espiritual, la vida equivale a una navegación que tiene pleno sentido, un sentido trascendental. Según esto, la imagen de la vida como viaje en la poesía de Aldana descompone la existencia en dos estructuras fundamentales: en un concepto negativo de la vida; en ella el hombre navega para desaparecer, morir, previa aniquilación o destrucción espiritual; y en un concepto positivo en el que la vida es una navegación para trascender.

Esta idea de la vida como viaje corresponde analógicamente al misterio de la caída del alma en el plano material (existencia) y a la necesidad de su regreso al punto de partida, misterio expuesto por el idealismo platónico. Regresar en la poesía de Aldana es volver al centro, imagen que representa a Dios. Este regresar es, precisamente la causa y el origen de la imagen del viaje por mar que cuando se trata de la contemplación, de la búsqueda de Dios (meta fija), se realiza en una gran calma.

La imagen del viaje-navegación se descompone en varias etapas que también están recogidas y expresadas

metafóricamente en la poesía de Aldana. Mencionamos aquí sólo la etapa final que se consume con la vuelta al origen, a la divinidad. Surgen aquí las imágenes del centro que la representan y toda una serie de analogías para referirse a ese origen supremo.

Otra relación constante y especial que aparece a lo largo de la poesía de Aldana es la del amor y el fuego y la del amor también navegación. A lo largo de la poesía de Aldana hemos podido advertir una estrecha conexión entre el amor, la pasión amorosa y el fuego. En el caso de la asociación entre el concepto de amor y el del viaje-navegación, ésta relación también descompone la existencia en sus estructuras fundamentales: un concepto positivo que tiene que ver con la correspondencia amorosa en el doble ámbito, humano y espiritual; y un concepto negativo en el que dicha correspondencia ha sido destruida a causa de los diferentes intereses de cada uno de los amantes.

Una observación importante que hemos podido realizar gracias a la clasificación de la imagen es la de que la imagen del viaje-navegación en el tema del amor aparece desde el principio en la poesía de Aldana y con el valor positivo señalado. Sin embargo cambia a lo largo de su trayectoria de dirección. En un primer momento el poeta desea navegar en el amor humano porque persigue la armonía, la concordia, la estabilidad emocional y la fuerza e ímpetu necesarios para enfrentarse a la vida; más adelante, se

percibe como el objeto y la dirección en el terreno del amor ha cambiado; el amor ha sido sustituido por otro de carácter espiritual y divino. El sentido de este amor es, si se quiere más profundo, pero en el fondo, tiene las mismas motivaciones, trascendentalizarse para volver al origen de la felicidad. De nuevo, tenemos la misma imagen para dos ideas cuya diferencia radica en la matización importante de su conceptualización. La clasificación de la imagen en Aldana también nos ha revelado datos curiosos acerca del carácter tradicional u original de ésta. Las imágenes que presentan una fuerte impronta tradicional son aquellas mediante las cuales el poeta nos da su visión de la vida y del hombre: la imagen de la vida como viaje, por mar o por tierra, son imágenes tomadas prestadas de la filosofía neoplatónica.

Imágenes de gran originalidad son las que presentan al alma en el proceso de la contemplación como oído y como rosa. Otra imagen magnífica es aquella en la que el alma es asemejada a un continente. En este caso concreto nos encontramos ante el rejuvenecimiento de una imagen tradicional. El alma vista como un continente es una imagen tradicional de la literatura mística que en manos de nuestro poeta se ha revitalizado.

Por último, el análisis estructural de la imagen ha puesto de relieve la motivación, la función de la imagen en la poesía de Aldana. Tradicionales u originales, atractivas

o no, desde el punto de vista del papel que desempeñan hemos de decir que en la poesía de Aldana muy pocas son las imágenes que podríamos considerar meramente ornamentales teniendo en cuenta bajo esta denominación aquellas que carecen de una motivación emotivo-estético-filosófica. En Aldana las imágenes están verdaderamente motivadas.

De forma muy breve, la metáfora en la poesía de Aldana tiene una función fundamental: la de hacer evidente mediante la palabra poética, un mundo nuevo, diferente, consecuencia del mismo logos del poeta, en el que él mismo tiene un papel genesiaco.

2. Al principio de este trabajo ya se expuso la necesidad de dedicar un apartado al estudio de las fuentes de las imágenes de Aldana. Dicha necesidad derivaba de la sospecha, más tarde confirmada, de que la clasificación de la imagen por su vehículo dibujaba un panorama parcial respecto a los ámbitos que podían ser punto de partida para la imitación, para la creación de sus imágenes. Efectivamente, así ha sido.

Aunque los resultados obtenidos en la clasificación de la imagen por su vehículo han arrojado resultados importantes resultan que estos ámbitos que señala como fuente de inspiración no son los únicos. Ya en la clasificación por el vehículo se advirtió que respecto al campo de las artes y de la mitología, por ejemplo, el grado de imitación era mínimo y como se ha puesto de manifiesto en

la Segunda parte de este estudio son verdaderamente importantes y reveladores de la personalidad del poeta. ¿Qué es lo que ha pasado, pues.? Simplemente que en la clasificación de la imagen por su vehículo, tal y como señala la crítica, hemos tenido en cuenta sólo la imagen lingüística bajo la forma de metáfora y símil. Esta selección ha originado resultados parciales que sin embargo han sido solventados en la medida de nuestras posibilidades en la Segunda Parte. Volviendo en él al concepto amplio de imagen, que comprende la imagen literaria y la sensorial, hemos podido comprobar las fuentes de influencia que el entorno ejerce sobre nuestro poeta: el entorno cultural, literario y vital. En este punto hemos tenido ocasión de comprobar que las fuentes de inspiración de las imágenes de Aldana son amplias y complejas. En ellas ejerce una fuerte influencia la mitología clásica, las artes figuradas y su oficio de soldado.

La influencia de la mitología es de un alcance insospechado y que ha pasado desapercibido a la mayor parte de la crítica. Hemos podido comprobar en este estudio que en Aldana se da con frecuencia la mitologización de numerosos elementos y de realidades. El mito en nuestro poeta es un instrumento para realizar la difícil tarea de discernir los motivos de las acciones humanas. En este sentido, Aldana se nos muestra como un autor inmerso en la tradición alegórica reinstaurada por el neoplatonismo (S. XV). La mitología en Aldana es un factor decisivo a la hora de interpretar el

sentido de su obra. Lo que a simple vista pueden parecer meras anécdotas, o simples metáforas ha resultado ser el eje sobre el cual gira el tema principal de su poesía: el deseo de espiritualizarse y su inclinación irresistible hacia lo material. El mito y las personificaciones nos revelan el tema, la idea que le obsesiona y que expresa a lo largo de su obra; además nos pone de manifiesto una personalidad poética intuitiva y dinámica, en definitiva, mística.

Además de la mitología, hay otro espacio del mapa cultura de su época que en nuestra opinión pudo haber ejercido alguna influencia (por cierto no insignificante) en nuestro poeta a la hora de crear determinadas imágenes. Nos referimos a las artes figuradas. Su influjo queda reducido a dos capítulos: el que acusa su imaginación visual y que recoge muchas de sus imágenes literarias.

La justificación a esa más que posible influencia viene dada por la estrecha relación que la literatura y la pintura mantenían en la época del Renacimiento. En ella, la literatura como las artes figuradas eran medios de representación de una serie de ideas y conceptos fundamentales en la vida del hombre. Lo importante de ellas es su motivación de la que Aldana se hace eco. ¿Cuál es esa motivación? ¿Qué justifica la belleza extraordinaria con la que se viste a una serie de conceptos y de ideas como las entrevistas en Aldana bajo la apariencia de figuras humanas intencionalmente bellas y armoniosas?. La respuesta a esta

pregunta, formulada ya en su momento, nos vuelve a hablar de la fuerte impronta del entorno cultura de Aldana en su obra y de la impregnación de aquél de neoplatonismo. El neoplatonismo da una importancia extraordinaria a la imagen visual. Para él era un método, un modo de comprensión para el hombre. Las imágenes facilitan el conocimiento y excitan la Cognición a través del amor. La pretensión del artista al crear una imagen de este tipo es la de ver "más allá" de la materia y aprehender la Belleza que mora en el mundo intiligible.

De la influencia de la mitología y de las artes figuradas se infiere la profundidad con la que la estética neoplatónica está sedimentada en nuestro autor. A ello viene a añadirse ahora la influencia de la filosofía neoplatónica en sí misma. En nuestro poeta sobre todo en un tema de especial interés en su poesía, el de la contemplación de Dios y los requisitos de ésta, puede comprobarse la presencia de la filosofía neoplatónica en numerosas imágenes. Imágenes tomadas de filósofos neoplatónicos tan importantes como Dionisio el Areopagita y posteriormente Marsilio Ficino. En le P.LXV, por ejemplo, hemos visto como tiene lugar la más cumplida manifestación del neoplatonismo en su vertiente cristiana y ficiniana.

Junto al ámbito cultural en el sentido propio de la palabra aparece también otro marco de gran importancia en la poesía de Aldana del cual extrae también numerosas imágenes.

Se trata de la formación literaria del poeta. La influencia literaria se ve en los temas siguientes: la naturaleza: la imagen el paisaje en Aldana, está íntimamente ligado a la literatura clásica grecolatina. En la naturaleza que nos presentan las imágenes puede apreciarse sin ninguna duda la huella del paisaje pastoril y bucólico.

Sin embargo, se advierte una originalidad en el tratamiento del paisaje que lo distancia de la tradición del locus amoenus inspirado en los antiguos grecolatinos y en los retóricos. La originalidad viene dada por el P.XL', en el que tiene lugar una contrafacta del locus amoenus, por la presencia del paisaje real. En la poesía de Aldana se da la sustitución del campo por el mar. La nota de color típica del locus amoenus viene ahora proporcionada por elementos distintos al del paisaje tradicional; el colorido que las flores y plantas aportan al lugar ha sido reemplazado por los de la fauna marina que se encuentra en las orillas de la playa.

El tema de la naturaleza aparece íntimamente ligado al concepto que de la vida tiene el poeta. Paisaje natural y vida retirada son dos términos estrictamente unidos en la obra de Aldana y en la literatura clásica. La visión de la naturaleza está trascendida de platonismo pero no menos de literatura clásica.

Como poeta de su época, Aldana no podía escapar a la corriente literaria por excelencia y en pleno auge aún en su

momento: el petrarquismo. La influencia del petrarquismo en Aldana se evidencia en el léxico que configura las imágenes que tratan del amor y de la mujer amada. Los elementos semánticos centrales de la lírica de Aldana que hablan de su petrarquismo vienen dados en una serie de imágenes que aparecen conectadas entre sí: el objeto amoroso se identifica generalmente con la luz, con términos que poseen propiedades lumínicas.

Pero el petrarquismo de Aldana es original. Dicha originalidad viene dada en una serie de imágenes que tratan del amor y que están inspiradas en un petrarquismo bembiano que aunque no cumple la última etapa ya que en Aldana la mujer nunca cumple la función elevadora y espiritual que dice cumplir Bembo. A pesar de ello, el petrarquismo bembiano que aparece en Aldana es importantísimo ya que actúa de puente entre el petrarquismo más convencional, idealizado y estereotipado de la lírica courtois, y la sensualidad, el naturalismo sensual que tiene lugar en el tiempo en el que Aldana recibía su formación intelectual, filosófica y poética en Florencia.

Al igual que ocurría con la mitología y con la influencia de las artes figuradas en la poesía de Aldana se da la circunstancia de que la influencia del ámbito vital del poeta, concretamente de su oficio de militar es más importante de lo que a simple vista parece. La presencia de la milicia en la poesía de Aldana, a parte de estar

localizada en los poemas que desarrollan algún tema que tienen que ver con este aspecto, encuentra amplio eco en imágenes literarias como la alegoría y la personificación. La mayoría de las imágenes que se presentan bajo la forma de alegoría o personificación expresan una acción de la cual es depositaria una voz tomada del campo ideológico militar.

3. En la tercera parte de nuestro trabajo hemos realizado el análisis del aspecto formal de la imagen. Hemos atendido a otro de los métodos propuestos por la crítica para el estudio de este recurso de estilo. Los resultados han sido también reveladores.

En el establecimiento de la distinción entre las diferentes figuras tenemos que en su poesía aparecen todo tipo de imágenes desde la alegoría a la visión. Sin embargo, hemos apreciado una especial inclinación del poeta por la alegoría, la personificación y la visión, de un lado, y de la comparación-símil y metáfora, por otro. La razón de estas preferencias radica en el valor poético de estas figuras.

En el continuo interés que manifiesta el poeta por animar lo inanimado se pone de relieve una intuición metafórica que hemos dado en denominar como de fantasía mítica: al proyectar su personalidad en el mundo exterior de las cosas, Aldana deja entrever una tendencia poética irreprimible hacia la subjetividad. En este modo de concebir y perfilar el mundo descubrimos una imaginación antropomórfica en la que todo gira alrededor del yo poético.

En cuanto a la comparación-símil y a la metáfora, hemos apreciado un predominio numérico de la metáfora sobre la comparación. ¿Por qué prefiere la metáfora?. La justificación viene de nuevo dada en el valor estilístico de estas figuras.

Aldana prefiere la metáfora debido a su valor estilístico y estético el cual radica en que remite a una visión a una síntesis inmediata mientras que la comparación se desarrolla como un silogismo, pone en acción un proceso analítico.

La presencia del símil no obstante es importante en Aldana: despierta toda una constelación de sugerencias alrededor del término o noción que quiere poner especialmente de relieve. El símil en sus manos es un recurso eficaz, un extraordinario medio de potenciación impresiva. En las imágenes de Aldana se aprecia esa diferencia en el valor estilístico de estas dos figuras. Mientras el poeta emplea la metáfora para expresar una intuición y dárnosla de forma concisa, el símil es utilizado por ese modo de proceder categórico. El poeta aprovecha esta cualidad del símil para exponer con detenimiento y atención situaciones psicológicas como la expresada en el P.XXXIV.

Tras establecer la tipología y el valor literario de cada una de las figuras que la conforman, hemos realizado el estudio de las imágenes de forma individual describiendo

éstas en términos puramente gramaticales, concretamente en tres de estos términos, adjetivo, verbo y sustantivo.

En el análisis de aquéllas imágenes cuyo valor recae en un epíteto (alegoría) hemos podido comprobar que su misión es la de crear imágenes de gran expresividad, plasticidad, imágenes en las que se pone de manifiesto la personalidad que podría ser calificada de impresionista y subjetiva sin grandes reparos. Según el empleo que Aldana hace del epíteto podría decirse que todo lo que se relaciona, física o espiritualmente con el hombre pasa primero por el filtro de su ánimo para luego ser expresado según la emoción con que ha sido captado. El poeta nos devuelve la emoción bajo una gran carga subjetiva. Sobre el epíteto recae la misión de hacernosla llegar tal y como es recibida por su alma.

En cuanto al verbo, en las imágenes de aquéllos cuyo valor recae en esta categoría (personificación), de lo analizado se infiere que el poeta confiere al verbo un sitio de excepción y un alcance significativo en la creación de la imagen. Es el núcleo de esas imágenes. Tal y como proponía Aristóteles el verbo en esas imágenes pone las cosas ante los ojos constituyendo de este modo unidades metafóricas que conmueven de forma eficaz el ánimo del lector. En el empleo metafórico del verbo Aldana se nos muestra como un poeta sobradamente imaginativo pero de una imaginación no reproductora sino creadora. En el estudio del verbo en las

imágenes hemos descubierto en Aldana a un poeta que sabe crear imágenes empleando la fantasía. En las imágenes construidas a raíz de los verbos se producen y se combinan distintas maneras de como fueron adquiridas, los objetos agrupados o asociados se representan de distinta manera de como se dan en la realidad. En este sentido la imaginación de Aldana es creadora, o lo que es lo mismo, cae de lleno en la quimera y en la fantasía.

Respecto al sustantivo tenemos que en Aldana aparecen las dos posibilidades que tiene de ser empleado metafóricamente para construir imagen:

-los sustantivos aparecen ligados sin elemento gramatical alguno. Pueden presentar las siguientes estructuras sintácticas: yuxtapuesta, atributiva, aposición y determinativa. De esos cuatro tipos, Aldana prefiere la atributiva y la determinativa. En la metáfora atributiva aparece el sustantivo metafórico ligado al primero mediante un verbo, el verbo ser. La misión de este sustantivo es la de adoptar, acomodar la realidad que conlleva a la del sustantivo base. Al adaptar la realidades alma y eco lo que se realiza es una transformación de la primera en la segunda tomando la propiedad de propazación de aquélla: el alma expande lo que recibe de Dios como el eco la voz.

La acomodación que lleva a cabo el sustantivo metafórico en lo textos entrevistados aparece como efectiva, es decir, se presenta como real y objetiva en el término

base. En esas imágenes el poeta aplica por conjetura, por suposición, por indicios, unos hechos o cualidades a la realidad del sustantivo base, emitiendo al mismo tiempo una opinión que parece extraída de una reflexión concienzuda.

En la metáfora determinativa, la función del sustantivo metafórico es la de fijar alguna cualidad, situaciones o estado, con el propósito de conseguir algún efecto.

-los sustantivos aparecen ligados por medio de elementos gramaticales comparativos. El sustantivo metafórico viene introducido por un elemento gramatical.

El empleo metafórico del sustantivo, tanto en el caso en que se presenta sin ligadura gramatical, como en los que presenta dicha ligadura, produce magníficas imágenes en las que el sustantivo tiene la función de conjeturar, fijar, captar la atención del lector. Dicha captación se lleva a cabo, fundamentalmente, a través de dos procedimientos: sensorial e intelectual. El sensorial aparece normalmente en las imágenes en las que el sustantivo se presenta sin ningún nexo gramatical: imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas. También hay imágenes sensoriales en símiles.

En la poesía de Aldana el procedimiento intelectual está por encima del sensorial. El sustantivo se presenta con un nexo gramatical. Las imágenes construidas a través de este procedimiento nos hacen percibir antes con la mente que

con la imaginación la analogía que se establece entre los dos términos relacionados. El procedimiento comparativo en general, y el símil en particular, es un medio eficaz para plasmar una analogía en forma discursiva. La similitud, concretamente, se dirige a la imaginación por medio del intelecto. La metáfora pone en marcha mecanismos que afectan más a la sensibilidad, afecta a ésta por medio de la imaginación. Esta observación es importante para la poesía de Aldana ya que en ella predominan las imágenes sugerentes, intuitivas, en lugar de las imágenes que como el símil están más cerca de un modo de pensar presidido por la lógica. En la poesía de Aldana la metáfora *in praesentia* y el símil, sobre todo este último, está en desventaja con la metáfora *in absentia*. Aldana es poco intelectual y muy imaginativo e intuitivo.

Entre otros, éste es el dato importante que arroja el análisis del sustantivo en su empleo metafórico.

4. En el apartado dedicado al análisis de la imagen psicológica hemos visto cubiertos los objetivos que perseguíamos y que eran fundamentalmente dos: por un lado, referirnos expresamente a este otro aspecto de la imagen de Aldana; por otro, dejar claro su profunda vinculación con las imágenes lingüísticas. Como hemos advertido en varias ocasiones, ambas no son sino manifestaciones diversas de una misma e idéntica realidad imaginativa.

Hemos comprobado en la poesía de Aldana la presencia de la imagen sensorial directamente comunicada por el texto: imágenes visuales o auditivas recorren prácticamente toda su trayectoria poética. La poesía de Aldana está inundada de pasajes y fragmentos en los que la imagen deleita la fantasía del lector. Las numerosas imágenes que se encuentran repartidas a lo largo de la obra se ven acompañadas en muchas ocasiones por la presencia del verbo ver o algunos de sus derivados; el reforzamiento que experimenta la imagen en la que se encuentra el verbo mencionado, o alguno de sus derivados, puede ser interpretado como consecuencia de una objetiva preocupación estética por excitar la imaginación del lector.

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, prestando plasticidad al contexto, sino por ser buscado en ella directa y conscientemente el tratamiento visual como objetivo fundamental y muy principal de la comunicación poética. A tal respecto merecen atención una serie de imágenes visuales construidas a partir de la intervención de conceptos geométricos como la línea, el punto, el círculo y la circunferencia. En la poesía de Aldana numerosas imágenes vienen proporcionadas por símiles cromáticos.

También hemos comprobado la presencia de frecuentes visualizaciones y orquestaciones fónicas de las imágenes visuales conseguidas por medio de la potenciación estilística de determinadas notas, en sí neutras. Es esto precisamente lo que se ha tratado en el epígrafe dedicado a las Isotopías de expresión e Isotopías simbólicas. Allí hemos podido comprobar el uso simbólico que Aldana hace de la aliteración, entre otros recursos para imitar una serie de sonidos reales y una serie de sensaciones físicas muy concretas.

Damos por finalizado este trabajo sobre la imagen en la poesía de Aldana indicando que todo lo expuesto acerca del recurso de estilo analizado es punto de partida de un nuevo trabajo que tiene por objeto la obra de este autor, tomando como punto de mira el movimiento artístico del Manierismo y como instrumento de análisis de nuevo la imagen poética, ya que ha sido precisamente este recurso de estilo el que nos ha puesto de manifiesto algunos elementos de fondo y forma que pertenecen sin duda a la estética Manierista.