

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.

SEGUNDA PARTE

LAS FUENTES DE LA IMAGEN EN LA POESIA DE ALDANA

Hemos querido incluir en nuestro trabajo una parte dedicada al tema de las fuentes de inspiración de las imágenes que complete los resultados obtenidos en la clasificación de la imagen por su vehículo realizada en el apartado anterior. Aunque los datos extraídos son reveladores no obstante no resultan del todo satisfactorios. La razón de esto radica en el hecho de que para realizar la clasificación de las imágenes por los centros de expansión que suministran términos comparativos hemos tenido en cuenta solo la imagen lingüística y de ella las que presentan, concretamente, la forma, de imagen comparación-símil y de imagen metáfora. Esta selección implica que los resultados sean parciales. Con este apartado pretendemos, en la medida de nuestras posibilidades, poner remedio a esta cuestión.

Tomando como punto de partida, pues, el concepto de imagen en su sentido amplio, es evidente que las imágenes que se encuentran en la poesía de Aldana además de estar inspiradas por los ámbitos que han resultado de su clasificación por el vehículo, también lo han sido por otros que pueden formar parte o no de aquéllos.

Las fuentes de inspiración de las imágenes de Aldana, como la de cualquier escritor contemporáneo, son amplias y

complejas. En líneas generales, y de un modo muy superficial, puede decirse que los campos mencionados en este apartado (cultural, literario y vital) son los que de forma más clara le influyen o en los que se inspira más directamente.

Una vez identificadas las imágenes que marcan la trayectoria del poeta lo ideal hubiera sido historiarlas desde su origen hasta la forma que presentan en su obra. Sin embargo, esta tarea nos resulta en el momento presente irrealizable ya que para llevarla a cabo se requiere un gran rigor y un profundo conocimiento de todos aquellos aspectos del ámbito cultural e intelectual que pueden haber ejercido su influencia en la poesía de Aldana. Por ello, nos limitaremos tan sólo a señalar algunos de los ámbitos que hayan podido inspirar a nuestro poeta en la creación de sus imágenes.

CAPITULO I

LA TRADICION CULTURAL.

1. La Mitología.

El fenómeno mitológico en la poesía de Aldana y su repercusión en la imagen es algo que ha pasado desapercibido para la crítica la cual sólo se ha ocupado de apuntar las fuentes literarias del poeta.

En relación a la temática mitológica los comentarios realizados son bastante parcos y deshilvanados, dejando de lado la significación del mito para nosotros el punto más importante e interesante. Carlos Ruiz Silva, en el P. VIII, "Fábula de Faetonte", al apuntar el sentido del poema señala el tema simbolizado en él: la osadía, el pecado de orgullo de su protagonista, del cual, en el ámbito amoroso, se ve el eco el poeta.

La crítica de Aldana centra sus comentarios en aquellos poemas que desarrollan una fábula : P. I, "Fábula de Leandro y Hero", P. VIII, "Fábula de Faetonte", P. XXXIII, Fábulas de Marte y Venus, de Hércules y Onfala y de Europa y Júpiter.

Olvida de este modo toda una serie de alegorizaciones y personificaciones no menos importantes y reveladoras de la mentalidad y espíritu poético de nuestro autor.

Algunas de las realidades mitologizadas en su poesía están relacionadas con el funcionamiento de la mente humana,

con aspectos cósmicos. o con los grandes temas el destino, la vida y la muerte, impulsos y sentimientos, el amor, el deseo, el odio, las virtudes, la fortuna, la libertad, la mentira, la verdad, etc.

Todos esos temas están presentes, de una forma más o menos expresa en la poesía de Aldana. Sin embargo en este punto sólo vamos a detenernos en el que hace referencia a las funciones de la mente. Resulta ser éste un tema que la mitología contiene y expresa. En tre las diferentes funciones intelectuales que pueden representar los mitos existen tres que son precisamente las que aparecen recogidas en nuestro poeta. A través de los mitos de Faetón, Icaro y Orfeo, el poeta expresa, al tiempo que se identifica con ellas, tres formas de actuar del hombre frente a la realidad la enaltecida en su doble versión, sentimental e intelectual, y la trivial.

Entrando en materia como vamos preguntándonos a qué es debida la extraordinaria inclinación del poeta hacia la personificación, y más concretamente hacia el mito. De un modo muy generalizado podríamos decir que a su tradición cultural, una tradición que puede ser desglosada en varios órdenes.

El primero tiene que ver con la literatura mitológica. En el caso de nuestro poeta es evidente que estaba familiarizado con este tipo de literatura y no sólo esto,

sino que conocía perfectamente lo que la tradición opinaba de ella.

Junto al orden literario hay que destacar el filosófico y su interpretación moral de la materia mitológica. Finalmente a esas dos hay que añadir un aspecto que tiene que ver exclusivamente con nuestro poeta. Se trata de su personalidad, de su carácter enfático y poco racionalizador.

Ya hemos mencionado que la crítica al tratar sobre el tema mitológico se limitaba a señalar las fuentes literarias del autor.

Cuatro autores, si exceptuamos a José Lara Garrido autor de la última edición de la poesía castellana de Aldana, prestan atención al asunto mitológico. Antonio Gallego Morell² y José María de Cossío³ dedican algunas páginas de sus obras al estudio del Faetón de Aldana. Ambos hacen de las Metamorfosis ovidianas la fuente principal del poema. Sin embargo, ninguno de los dos cita la verdadera obra imitada, la "Favola di Phaetonte" del italiano Luigi Alamanni autor que, como demuestra Carlos Ruíz Silva en sus Estudios sobre Francisco de Aldana⁴, sigue de cerca Aldana. De la influencia de Alamanni en su obra ya se dió cuenta Elías L. Rivers⁵. El biógrafo del poeta florentino dedica también algunas páginas de su estudio al comentario del poema.

En su trabajo, Ruiz Silva se dedica a realizar un confrontación textual entre el poema de Aldana y el de Luigi Alamanni, y entre estos dos autores y la fuente original, Ovidio. La "Fábula de Faetonte" de Aldana está tomada concretamente de las Metamorfosis, de los libros I, vv. 750-779 y II, vv. 1-400.

A lo largo de algunas páginas Ruiz Silva demuestra la aproximación y el distanciamiento de nuestro poeta del modelo italiano y latino. A propósito de ese distanciamiento indica que la originalidad de Aldana frente a los modelos radica en su talento para el sentimiento y el dramatismo más que para la poesía ornamental y de exclusiva belleza formal⁶. Este comentario viene a propósito de la descripción que el poeta realiza del Palacio del Sol⁷. Como muestras del talante trágico del poeta señala los versos 532-545 en los que se recogen las advertencias que Apolo hace a su hijo una vez que éste ha expresado su deseo de guiar el carro solar. Según opinión de Ruiz Silva, la escena está cargada de gran intensidad dramática⁸.

De la influencia que Ovidio ejerció sobre Aldana, nos ha dejado constancia su hermano Cosme. A través de él conocemos la gran veneración que Francisco sentía por el autor de las Metamorfosis en la relación de las obras poéticas perdidas⁹ figuran las Epístolas de Ovidio traducidas en verso suelto lo cual es un indicio importante del conocimiento y familiaridad de Aldana con Ovidio.

Muestras de que conoció bien al autor latino son dos de sus poemas: el P. VIII, "Fábula de Faetonte" y el P. XXXIII. Este último como ya hemos indicado antes depositario de tres fábulas. En EL P. XXXIII Aldana sigue a Ovidio no tanto en el texto como en el tono con el que desarrolla las aventuras de los dioses, un tono desenfadado y burlesco que le ha valido al poema el calificativo de "Octavas extravagantes"¹⁰.

Los mitos para Ovidio eran solamente figuraciones o relatos de los poetas antiguos, mentiras monstruosas jamás vistas ni antes ni ahora, por los ojos de los hombres¹¹.

Para Aldana y para el Renacimiento e incluso para la misma Antigüedad Clásica los mitos tienen un significado muy distinto: son fuente de inspiración, punto de partida para la reflexión y cauce expresivo de las ideas o pensamietos que más le obsesionaron. De esto trataremos más adelante.

En su obra Ovidio previene a sus lectores y les dice:

"No os preocupéis de estas bagatelas; las voy a adornar tanto que acabarán por gustaros"¹².

Ovidio cumple su promesa o advertencia y lo hace "frecuentemente con exquisito gusto, pero lo que eran hechos veraces e impresionantes para los antiguos poetas griegos Hesíodo y Píndaro, y vehículo natural de creencias religiosas profundas para los trágicos griegos, se tornan en sus manos cuentos triviales y divertidos a veces, sentimentales y siempre exagerados"¹³.

Un poema como el P.XXXIII cae, evidentemente, bajo esta óptica jácosa ovidiana. Esta actitud frente al mito, sepultada durante largo tiempo, se recupera en los siglos XV y XVI y Aldana la adopta en su obra porque el marco en el que su formación y educación literaria tiene lugar, la próspera y culta Florencia de los exquisitos Médicis, le era propicio:

"Si intentamos evocar, por ejemplo, los temas profanos con más frecuencia en Italia durante esta época, lo que nuestra memoria nos presenta en primer lugar son escenas de seducción o de rapto, de amor o de embriaguez, y ciertamente, desde el final del mundo antiguo, no se había visto nada parecido. Este imperio de Afrodita y Baco es verdaderamente un mundo nuevo, recuperado a través de los siglos; y la predilección de los artistas y letrados por estos temas voluptuosos testimonia la resolución que se ha realizado en las almas: han vuelto los tiempos en que se osa cantar el amor vencedor y la vida oportuna y glorificar el Deseo, dueño de los hombres y de los dioses".

Aunque esto es cierto, el P.XXXIII a pesar de su tono desenfadado y jovial, puede ser interpretado en un sentido más profundo del que deja entrever ese fragmento.

Sin embargo, por encima de este mundo mítico en el que se afirma la revancha de la naturaleza y de la carne, hay otro, sino menos familiar, sí menos seductor. En él reinan los grandes dioses planetarios, los héroes, las alegorías, en fin, un mundo mucho más serio, del que se hace eco ejemplar Virgilio. En el autor latino, concretamente en la Eneida, los dioses del Olimpo han adquirido una fisonomía digna y grave. Virgilio no se permite relatar acerca de ellos las ligeras historias que con tanta complacencia

relata Ovidio. Virgilio moraliza a los dioses, al tiempo que diviniza las ideas morales¹⁰.

Este giro trascendental origina en primer lugar la relegación de Ovidio a causa del tono desenfadado de su obra y trae consigo la instauración de la interpretación moral de la mitología y de toda alegoría posible.

Junto a la anterior, en la Antigüedad Clásica coexisten dos interpretaciones más: la histórica y la física.

Para la tradición histórica, los mitos son la relación, más o menos desfigurada, de hechos históricos cuyos actores fueron simples hombres elevados al rango de inmortales. Para la tradición física, los mitos expresan la combinación o lucha de las fuerzas elementales de que se halla construido el universo; para ésta "los mitos nada tienen que ver con el sentimiento ni idea alguna, sino que constituyen, sobre todo, una explicación adecuada de los fenómenos naturales, como la génesis de una parte del universo, de un árbol, de una flor, del sol, de las plantas, la tempestad, las erupciones volcánicas y los temblores; en una palabra, de todo lo que existe, de todo lo que cambia, Zeus, cuando blande su rayo, provoca truenos y relámpagos. Un volcán entra en erupción porque un ser terrible, aprisionado en la montaña, lucha por librarse..."¹¹.

A pesar de la resistencia a creer que los mitos eran algo más que lo que proponían las interpretaciones

históricas y física, lo cierto es que "las mitologías griegas y romanas eran el reflejo aún más fiel de los sentimientos e ideas de la raza humana en épocas inmemoriales; los mitos eran vistos como algo más que meros cuentos de recreo; los mitos transmitían algo; se entrevé en ellos la religión; desde Homero hasta los grandes trágicos, y todavía más tarde, la comprensión de lo que falta a los seres humanos de lo que ellos desean encontrar en sus dioses se va haciendo más profunda"¹⁷.

Todo ello da lugar a la interpretación moral. Para la cual los mitos son el revestimiento fabuloso de ideas morales y filosóficas y los dioses, en este caso, son alegorías.

Esta interpretación es importante para a la lírica, y para la literatura en general, sobre todo, porque viene a rectificar la idea clásica (difundida en su momento por Aristóteles) de que la imagen poética no es meramente ornamental, sino que detrás de la metáfora hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad:

"Las mitologías de los pueblos mediterráneos alcanzaron un dramatismo, una plasticidad y un vigor que se expresan en el arte tanto como en los mitos, leyendas y poesía dramática. Bajo éstos se escondían principios morales, leyes naturales, los grandes contrastes y transformaciones que rigen el transcurso de la vida cósmica y humana"¹⁸.

La interpretación moral de la mitología consiste en prestar un sentido edificante. Este método se remonta a los estoicos. Estos se esforzaban, llegado el caso, por

descubrir en las figuras mitológicas y en su nombre mismo una significación espiritual, y en sus aventuras una enseñanza moral.

La interpretación moral distingue entre un sentido literal y un sentido profundo. Por ejemplo, Homero relata las ignominias de los dioses, en un noble y gran poeta: ¿es admisible que haya compuesto estos relatos impíos sin una oculta intención?. No; con toda seguridad, es imposible: hay que esforzarse por conseguir por comprender lo que ha querido decir cuando habla de los dioses; hay que distinguir el sentido literal y el sentido profundo. El primero es frívolo, pero el segundo es grave y es éste el verdadero sentido¹⁷.

Es por aquí por donde hay que enfocar la interpretación del P. XXXIII en la que ahora no nos detenemos porque será comentado más adelante. Simplemente queremos apuntar que tras la intención declarada del poeta en las primeras octavas de que va a tratar de los efectos de amor ilustrándolos con la mitología, lo cierto es que podemos ver otro significado en el poema: las trece fábulas son imágenes de una demostración de fuerza espiritual; lo mismo ocurre con otro poema como el XXIX, "Marte en aspecto de Cáncer". Los personajes masculinos de esas fábulas sucumben a los encantos de Venus; son vencidos por una fuerza superior pero se trata de un vencimiento no aniquilador. La enseñanza es que no se debe eliminar lo destructivo sino dominarlo y

utilizarlo. Lo negativo se ha de transmutar en algo superior. En el P.XXIX, por ejemplo, es el amor el que triunfa sobre la brutalidad y la imperfección, dos defectos, si es que así podemos llamarlos, que se transforman en amabilidad y bondad gracias precisamente a una virtud, a una cualidad superior.

De este modo queda constituido el método alegórico-simbólico, un método que Aldana recoge de forma puntual y perfectamente en su obra. Dicho método consiste en descubrir lo oculto tras lo literario; dicho sentido oculto viene dado en los atributos de las figuras; todos ellos significan algo. Sin embargo, hay que hacer una precisión y es que esa adopción nuestro poeta la realiza en pleno sentido neoplatónico. Veamos que quiere decir esto.

Los neoplatónicos heredan el método alegórico pero lo emplean a una escala más amplia y con un espíritu diferente al de los estoicos:

"No lo aplican ya únicamente a Homero, sino a todas las tradiciones religiosas, incluidas los cultos extranjeros: el universo entero no es por lo demás para ellos más que un gran mito, que oculta un sentido espiritual; su actitud no es ya la de razonadores empeñados en justificar absurdos chocantes; es una actitud de devotos y de místicos que profundizan con respeto el sentido de un texto sagrado"¹⁰.

La del neoplatónico hacia el método alegórico es una actitud mística para quien los mitos encierran un sentido simbólico que hay que descubrir. Además el mito es un método de conocimiento intuitivo, experimental para conocer y

describir la Divinidad. A raíz de esto las viejas leyendas que ya hacía tiempo que se habían cargado de elementos espirituales (depuradas ya en Homero) habían adquirido un semblante noble sirviendo así de tema a poetas y pensadores y convirtiéndose en magníficas metáforas, "en signos o peldaños para ayudar al hombre a concebir la Divinidad"¹¹.

Junto a los neoplatónicos florentinos aparecen los humanistas los cuales se hacen eco de la propuesta de esta corriente filosófica. Deciden, consecuentemente, buscar en la Fábula enseñanzas ocultas. De este modo, un eminente alegorizador del momento como Poliziano, vinculado al círculo de los platónicos del Quattrocento, junto con Marsilio Ficino y un grupo de exégetas agrupados en torno a la Academia florentina, se afana por extraer de la Fábula importantes verdades. Es en ese medio en el que hay que buscar en el siglo XV y en los primeros años del S. XVI, el hogar de la alegoría. Nuestros humanistas ven a Platón a través de Porfirio, Jamblico y Proclo -editados los tres por Ficino- acreedores a sus ojos de extraordinario prestigio; inflamados y seducidos por su ejemplo, creen aplicar el método del maestro al buscar sistemáticamente en la mitología una doctrina profunda:

"Universam poesim aenigmatum esse plenam docet Plato (Platón enseña que toda la poesía está llena de enigmas)"¹²

Los mitos paganos sirvieron de vehículo al pensamiento filosófico del Renacimiento.

Aldana está imbuido de mitología y de neoplatonismo. La adopción doctrinal que hace del mito se inserta plenamente en ese movimiento filosófico para el que el mito es símbolo y en él se descubren principios morales y se encubren historias y esos mismos principios.

Los mitos que nuestro poeta emplea con ese pleno sentido moral del que venimos hablando son los siguientes: Leandro y Hero, Faetonte, Apolo, Orfeo, Eco, Narciso, Icaro, Hércules, Anteo, Marte, Venus, Onfala, Júpiter y algunos más que no revisten tanta importancia.

Los más interesantes, desde la óptica cultural expuesta son, sin embargo, Faetonte, Icaro y Orfeo. Junto a ellos trataremos brevemente de los mitos de Eco y Narciso, y Hércules y Anteo, por tratarse de mitos, junto también al de Icaro, cristianizados.

Desde el punto de vista de la imagen literaria esos mitos constituyen símiles, elementos de comparación de un estado o situación psicológica y espiritual; pero lo importante es que se convierten en imágenes simbólicas para el poeta.

A propósito de los mitos cristianizados (los cuatro últimos mencionados además de Icaro) hay que hacer una precisión y es que la vinculación de elementos clásicos griegos y latinos con el mundo religioso, la síntesis que tiene lugar entre el ambiente pagano y erótico de la poesía

latina y las doctrinas mitológicas sobre el amor con la doctrina cristiana, de forma bastante original, es una característica peculiar de la mentalidad renacentista.

Los autores que llevan a cabo esta unión o síntesis suelen tomar lo que les conviene de las fábulas y lo trasladan al texto cambiándoles el sentido. Veamos de qué manera ocurre esto en nuestro poeta.

En el P. LXV, "Carta para Benito Arias Montano", la fábula de Eco y Narciso inspira la siguiente y espléndida imagen:

Y ¿qué debiera ser bien contemplando
el alma, sino un eco resonante
a la eterna beldad que está llamando?

y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mil réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante,

rica de sus intrínsecos favores,
con un piadoso escarnio el bajo oficio
burlar de los mundanos amadores. (vv.58-66)

Los personajes mitológicos, Eco y Narciso expresan la idea que sobre el destino eterno del alma tiene el poeta:

"El sentido inmediato que entraña es el de una respuesta casi al unísono con la voluntad de Dios, como responde a todo son el fenómeno acústico del caso"²².

Esa es la opinión de Alfredo Lefebvre (uno de los críticos que mayor atención ha prestado a la "Carta para Arias Montano") quien añade que la fábula, gracias al empleo de esos mitos, ve enriquecida su contenido.

Aldana convierte a la divino la fábula de Narciso y Eco: La bella ninfa -cuenta la historia- huyó de la compañía de los dioses y de los hombres hacia un lugar solitario de elevadas rocas: "en un alto y solitario nido...pienso comenzar mi ser, mi vida y nombre...y estar allí cual Eco al dulce eco del alma oído"

Del mismo signo se interpreta Lefebvre esta transformación a lo divino:

"Hay varias versiones de las desgracias que le sucedieron a la bella ninfa, hasta quedar reducida a la pura voz. Amó a Narciso y no fue correspondida. Sus desventuras no son adecuadas para convertirlas a lo divino; el poeta ha tomado algunas refracciones y como está expresando algo sumamente afectivo, la imagen le resulta insuficiente, estática, monocorde, como el mismo fenómeno sonoro que representa. Entonces retrotrae la significación a un plano más sensible; desde el cuerpo (cavernoso, por lugar común platónico) el alma responderá a Cristo, no un eco, sino mil réplicas de amores. Cristo será denominado sobrecelestial Narciso amante, para corresponder armónicamente en el plano de la fábula clásica con la representación del alma. El término sobrecelestial desprende la figura de sus contornos paganos y le añade un deje platonizante".

Veamos ahora que ocurre con los otros dos mitos cristianizados Hércules y Anteo, alegorías del cuerpo y del alma en el P. LXV, "Carta para Benito Arias Montano". Estos son los versos en los que esos mitos aparecen:

El alma que contigo se juntare
cierto reprimirá cualquier deseo
que contra el propio bien la vida encare;

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

y casi vuelta un Hércules celeste,
sompesará de tierra ese imperfecto,
porque el favor no pase della en este.

tanto que el pie del sensitivo afeto
no llegue a tocar y el enemigo
al hercúleo valor quede sujeto;

de sí lo apartará, junto consigo
domándole, firmado en la potencia
del pecho ejecutor del gran castigo;

será: temor de Dios y penitencia
los brazos, coronada de diadema
la caridad, valor de toda esencia.
(vv. 334-351)

Hércules sirve al poeta de cauce expresivo para hacernos llegar la idea que quiere comunicar: el sometimiento de las pasiones por la virtud. En la tradición pagana, Hércules ya devino símbolo de la liberación individual, de la búsqueda de la inmortalidad, a través de la expiación del error y del mal por medio del sufrimiento y del estuero heroico²⁴.

Alfredo Lefebvre, llama nuestra atención sobre una cuestión que aparece en los tercetos copiados y que puede, sin embargo pasar, inadvertida. El crítico chileno analizaba la alegoría y divinización del mito de Hércules y Anteo y hace especial hincapié en el hecho de que Hércules sujete a Anteo en el aire para evitar de ese modo que este pueda recobrar la fuerza que la madre tierra le concedía cada vez que la tocaba con sus pies. Lo interesante, la alegoría -dice Lefebvre- está al final, en los versos en que Aldana, al concluir la alegoría, ensarta los brazos y cabeza de Hércules celeste -el alma- algunas virtudes fundamentales. Según Lefebvre para comprender el final de la alegoría es

necesario tener en cuenta la fuente de la que según el toma Aldana la idea. Los párrafos que le dedica son los que a continuación copiamos:

"En suma, todo cuanto el discípulo de Cristo debe saber, guardar, considerar y ejercitar se reduce a tres puntos que son: Temor de Dios, Penitencia, y Caridad. (Cap. XV).

(...) Mostramos habemos con muchos y varios dichos y testimonios del viejo y nuevo Testamento que lo dicen manifiestamente, que son estas tres cosas, Temor de Dios, Penitencia y Amor al prójimo, como las purísimas fuentes (después de demás de la Fe) de donde las buenas obras... y para hallar Gracia... (Cap. XV).

Estamos leyendo dice Lefebvre los mismos tres puntos que aparecen en el terceto de Aldana, ampliamente desarrollados en el libro citado que se titula "Lección Cristiana". Esto no tendría mayor interés si no fuera que esa obra la escribió Benito Arias Montano.

Los mitos de Faetón, Orfeo y Icaro, sirven al poeta para expresar poéticamente una obsesión, una idea que a poco que leamos detenidamente la poesía de Aldana se nos va haciendo cada vez más evidente. Se trata del tema, si así lo podemos denominar, de la incapacidad del hombre (y del poeta mismo, ya que es él mismo el que se expresa en los versos que contienen esa preocupación) para alcanzar la espiritualidad.

Aldana está obsesionado con esa idea y los mitos que mejor la contienen y la expresan son los mencionados. Con ellos se identifica abiertamente y su presencia en los versos en los que se localizan nos presentan de una forma

estética y rápida el sentimiento dramático que origina y preside la poesía de Aldana.

Antes de seguir adelante hemos de insistir una vez más en el hecho que para comprender en todo su significado los mitos elegidos por Aldana para expresar su estado de ánimo, se ha de tener en cuenta el método alegórico-simbólico desarrollado por el neoplatonismo y al que se acoge nuestro poeta. Para el neoplatonismo los combates míticos hacen alusión a los conflictos del hombre. Pero ¿a qué tipo de conflictos? Se trata de conflictos de orden interno o psicológicos. El mito es un combate de carácter psicológico.

Para el neoplatonismo el mito no era como para los estoicos mera alegoría, sino que el mito es expresión simbólica que habla fundamentalmente de la conducta moral del hombre y de su destino:

"Los mitos hablan del destino humano bajo su aspecto esencial, destino consecuente con el funcionamiento sano o malsano (evolutivo o involutivo) del psiquismo. El héroe mismo y su combate representa a la humanidad entera en su historia y su impulso evolutivo. El combate del héroe es menos un combate histórico que un combate psicológico. Tal combate no es una lucha contra los peligros accidentales o exteriores. Es una lucha explícita contra el mal íntimo que siempre detiene o contrarresta el desec esencial de evolución"²².

¿Qué ve, pues, el hombre en el mito?. ¿Qué interpreta?. Desde luego, no verá nada si se queda con la simple anécdota. Hay que buscar el verdadero sentido tras el sentido literal. ¿Cuál es ese sentido?. Buscar el sentido

del mito implica una interpretación previa de éste. Y de lo dicho hasta ahora se infiere que tal interpretación es de carácter psicológico:

"La interpretación psicológica es el término medio entre la verdad objetiva del simbolismo, y la exigencia situacional de quien vive ese símbolo"²⁰.

O sea, el paso intermedio entre la excesiva objetivización, colectivización del sentido del mito, y el excesivo psicobiografismo que implica la identificación absoluta entre el mito y el hombre, en nuestro caso concreto, el poeta.

No vamos a detenernos aquí en justificar la necesidad de la interpretación psicológica para aprehender el sentido último de todo mito. Tan sólo queremos mencionar que (como muy bien demuestra Paul Diel)²⁰, dicha interpretación se debe al hecho de que el mito encierra en sí numerosas ilogicidades o elementos irracionales.

Respecto a la relación biografía-mito, estamos ante una cuestión delicada y difícil de tratar. Nunca se sabe hasta qué punto la vida del poeta, el conocimiento de una circunstancia concreta de aquélla arroja luz sobre la interpretación del mito que selecciona. En todo caso, las manifestaciones que Aldana hace en sus poemas, los pensamientos y sentimientos que expresa en ellos, son suficientes y no hace necesario ni imprescindible recurrir a los datos biográficos para especular con ellos. Somos de la opinión de que éstos han de servir de telón de fondo

secundario respecto a la interpretación del significado o sentido de un poema o de cualquier aspecto de éste.

Veamos en primer lugar de qué modo expresa este drama el mito de Icaro.

Tanto éste como el de Faetonte exponen el mismo tema, la exaltación del ánimo, de abandonarse a una pasión de índole amorosa o intelectual. En ambos aparece el arrebato, el atrevimiento y la imprudencia.

La anécdota del mito de Icaro es la siguiente: A demanda de Minos, rey de Creta, Dédalo, padre de Icaro, construyó un Laberinto para encerrar en él un monstruo, el Minotauro. Según el relato mítico, Minos encerró a Dédalo en el Laberinto con el fin de hacerle pagar su traición. Dédalo, en efecto, había conspirado contra Minos al ayudar a Posidón, divinidad reinante, en la seducción de Pasífae, mujer de aquél. De esa unión nació el monstruo Minotauro (...). La historia de la huida de Dédalo e Icaro no es en el mito de Minos más que un episodio, pero contiene símbolos cuya significación psicológica es realmente fácil de comprender. En el sentido psicológico Icaro representa el combate contra la exaltación; representa, pues, un conflicto del alma humana de tipo moral.

A partir de la fábula, de su sentido literal, vamos a realizar la interpretación psicológica de algunos aspectos del mito y ver cómo se corresponden en el uso que hace el

poeta de ésta. Los aspectos son: el atrevimiento de Icaro, cuyas causas son la exaltación, en su caso de tipo intelectual, exaltación de la imaginación; el significado de las alas de cera, de las alas construidas artificialmente, y el significado del vuelo.

En la interpretación psicológica, Dédalo es símbolo del intelecto, del hombre ingenioso. Sin embargo, construye alas artificiales para escapar, unas alas de cera con las que difícilmente conseguirá su propósito. De nuevo, y siguiendo la interpretación psicológica del mito las alas se corresponden con el intelecto perverso. Dédalo no es solamente el inventor de las alas de cera sino que además es el constructor, además de su propia prisión; ¿qué sentido se le puede atribuir al Laberinto en el cual el hombre encerrado erra sin esperanza de libertad, si no es el del subconsciente. De este modo, Dédalo, constructor del Laberinto simboliza así el intelecto pervertido, el pensamiento afectivamente ofuscado que perdiendo su cualidad lúcida, se transforma en imaginación exaltada enjaulándose en su propia construcción, el subconsciente.

Si el Laberinto es símbolo del subconsciente, se desprende de ello que Dédalo y su hijo intentan escapar de la perversión que el mismo Dédalo inspiró (construyó). El intelecto, tratando de evadir las consecuencias de la perversión, se esfuerza por hallar su salud, pero el medio insuficiente que emplea (las alas de cera) deja entrever lo

frustrado de su intento. El mito expresa -del modo más claro posible- sus dos significados: el deseo exaltado de elevación, y la insuficiencia de los medios empleados.

Pero aún hay más. Invitando a su hijo a utilizar la insuficiente invención de las alas de cera, Dédalo le da uno de los consejos más sensatos que existen para evitar el peligro. Le dice a Icaro que conviene no quedarse demasiado a ras de tierra, pero también y sobre todo que es necesario evitar una ascensión muy audaz, la imprudente aproximación al sol. No se trata sólo de un consejo intelectualmente sensato, sino de mucho más, en la advertencia que Dédalo le hace a Icaro podemos ver el ideal del justo medio, el de la medida. Al reemplazar el sol por su sentido simbólico, el espíritu, parece que Dédalo pone a su hijo en guardia contra el peligro al cual se expondría si alimentara en mucho el deseo desmesurado de huir de las regiones perversas (Laberinto) con la esperanza vana de poder alcanzar la región sublime con el aparato insuficiente del intelecto (las alas de cera).

La clave para la comprensión del mito en Aldana, se encuentra en esa huida: el poeta pretende huir de su vida material, de su existencia terrena y de todo lo que ella comporta. Qué decir sobre esto sino que se trata de una intención vana e imposible.

Nuestro poeta pretende una vida superior y le gustaría conseguir una vida contemplativa que le encaminase a ella.

En la "Carta para Benito Arias Montano" expone los requisitos de esa vida cuyo mayor privilegio es hacer ver al hombre el mundo no como un obstáculo infinito a su felicidad que le impide desenvolver su existencia hacia esa espiritualidad, sino como un medio a través del cual descubrir la Divinidad. Hay una serie de requisitos que han de ser cumplidos para conseguir la unión con ella. Sin embargo, en el poeta esta unión no se logra porque no se desprende (no puede desprenderse?) definitivamente de todo aquello que estorba su espiritualidad; el obstáculo es de naturaleza doble, de orden exterior y simultáneamente, interior. La otra causa por la cual no consigue esa unión tiene que ver con el intelecto, concretamente con la imaginación la cual le juega una mala pasada: creer que puede lograrlo. La huida a través de la imaginación, la única posible por otra parte, es una quimera, de ahí el profundo sentir de fracaso que expresa el poeta en los versos de la Carta.

La caída está en que el hombre no puede huir de su condición limitada de ser mortal. La huida por la imaginación no es ninguna solución, es más bien un engaño:

No más allá; ni puedo, aunque lo quiera.
Do la vista alcanzó, llegó la mano;
ya se les cierra a entrambos la carrera.

¿Notaste bien, dotísimo Montano,
notaste cuál salí, más atrevido
que del cretense padre el hijo insano?
(vv. 280-285).

En esa dirección hay que interpretar también el sentido del vuelo: mediante él y el mito, el poeta expresa el deseo de elevarse por encima de la vida material y terrestre. El vuelo es expresión de deseo, de sublimación.

El vuelo se realiza, en el mito, y en Aldana, en la imaginación. En el P. LXV el poeta muestra ser ese tipo de hombre calificado por la psicología como de nervioso cuya enfermedad consiste en querer y no poder espiritualizarse simbólicamente, no poder volar:

"(...) volar en sueños expresa el deseo vanidoso de superar al otro, a los demás. Sin embargo, todo deseo exaltado se transforma fácilmente en angustia, y la vanidad en culpabilidad, de donde se desprende que, en el sueño, el vuelo, aparece frecuentemente complicado por obstáculos... El deseo de elevación y su satisfacción soñada se transforman en angustia de caer e inclusive en sueño de caída (expresión simbólica de la realidad vivida, de los desafíos verdaderos, consecuencia ineludible de una falsa actitud frente a la vida real)"²¹.

Este es, de forma muy elíptica, el drama del poeta.

Otro mito presente en la poesía de Aldana amplía las vistas de ese drama mencionado. Se trata de Faetonte. Para el José Lara Garrido, "la Fábula de Faetonte está inmersa en las hipóstasis petrarquistas de identificación entre el héroe y el poeta, la aventura y la palabra inmortalizadora"²². Siguiendo el canon petrarquista, el poeta se identifica con el héroe del poema y con su aventura, pero el significado del poema y del mito va más allá de esa mera identificación. El tema amoroso, la osadía amorosa que pretende confrontar el poeta es una excusa para

desarrollar una idea que parece estar muy arraigada en la personalidad poética y en la psique de Aldana: la exaltación de los sentimientos frente a su armonización. En este sentido, Faetón se opone a Apolo en la fábula ya que Apolo es el símbolo de la armonía de los deseos.

Según la Fábula, Faetón desciende de Helio en lugar de Apolo. Helio y Apolo, divinidades solares simbolizan las cualidades positivas. Simbolizan al sol en dos aspectos diferentes; Helio simboliza al sol real que preside el ciclo de las estaciones, la vegetación terrestre, la fecundación y la productividad de la tierra. Sin embargo, el sol tiene también un significado más trascendental: trasposición de la productividad exterior y vegetativa en el plano de lo moral y lo psíquico. De este modo los frutos terrestres se convierten en los frutos del alma, de los deseos y de su espiritualización-sublimación. Sobre ese plano el sol se transforma en el símbolo de la productividad del alma, de la armonización de los deseos²².

Siguiendo la Fábula y según el significado simbólico que se le otorga a Helio, el sol terrestre, el hecho de que Faetonte descienda de él en lugar de Apolo no tiene importancia, no es indicativo de diferencia alguna. ¿Luego por qué se le hace descender de Helio en lugar de Apolo?. Sencillamente por la intencionalidad, por el motivo que le mueve a ir a buscar a su padre. Faetonte se dirige a Apolo espoleado no por el deseo de armonía espiritual, sino por el

deseo de obtener beneficios materiales, avales para demostrar su origen divino.

En la Fábula de Aldana se recoge este aspecto y se hace hincapié en el carácter vanidoso del héroe vanidad que saca a relucir al menor pretexto: los juegos o actividades deportivas (vv. 196-201), y su genealogía (vv.255-264), son dos claros ejemplos.

Tras los insultos de Epafro, Faetonte corre en busca de Apolo. Como descendiente del Sol el protagonista tiene un carácter espiritual importante, es decir, simboliza una cualidad de espíritu. Sin embargo, al no someterse a Apolo, el no seguir su consejo, supondrá la destrucción de ésta.

El proceso de destrucción comienza cuando Faetonte desoye las indicaciones de Apolo sobre la inconveniencia de que un joven inexperto como él conduzca el carro del sol. He aquí otro elemento importante dentro de la Fábula. En el carro, se oculta toda una significación simbólica del desarrollo de esa destrucción.

En primer lugar tenemos el hecho de que el carro es todo de oro. En esa cualidad queda simbolizada la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. Además, en el oro queda representado el elemento esencial del simbolismo de tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema²⁴.

Faetonte ve el carro y queda deslumbrado por su belleza, sin embargo no intuye el mensaje divino del resplandor que éste despide sino que impulsivamente se deja arrastrar por el deseo de conducirlo.

Junto al rico y sublime símbolo que constituye el carro hay que mencionar también a los caballos que tiran de éste. El caballo, ya desde Platón, representa la impetuosidad, los deseos indomables de la imaginación perversa. Antes de querer conducir el carro del sol-espíritu y de guiar los caballos alados, Faetonte debería aprender a domar los animales, a sublimar él mismo sus deseos; y es únicamente esa sublimación la que habría podido salvarlo de las consecuencias de su deseo insensato y peligroso:

¿Quieres Faetonte ver si es como digo?
 Tu, por querer subir tanto el deseo
 del cuarto cielo a la primera madre
 veniste a dar, / entre mil turbias ondas
 paraste a fin lleno de fuego ardiente;
 yo, por querer subir el deseo tanto,
 de la más alta cumbre de mi suerte
 vine a parar, lleno de ardiente fuego,
 en las corrientes ondas de mis ojos,
 tal que ya me desea la madre antigua.
 (vv. 55-63)

Confirma esa pérdida de espíritu el hecho de que Faetonte rompa y pierda las riendas cuyo significado simbólico, en manos de Apolo, es el de la inteligencia y la voluntad, en Faetonte, la ofuscación y la impaciencia.

Al igual que ocurría en la Fábula de Icaro, Faetonte desoye el consejo de su padre; no atiende a otra cosa que a su aspiración de aparentar, apetece la obra visible y

desmesuradamente grande. Frente a tanta insistencia, su padre mítico se inclina y le cede el paso. De acuerdo con la Fábula, Helio está comprometido por esa promesa pero siguiendo el sentido oculto de ésta, el hecho de que Apolo ceda a lo que su hijo le pide significa que la cualidad espiritual ofuscada por la exaltación, es impotente frente al deseo más absurdo:

Después que esto habló viendo que en vano
de su curso fatal mueve al mancebo,
llevólo al carro que Vulcano hizo.
(vv. 610-612)

Faetonte sube al carro -dice Diel- azuza los caballos y hace surgir al sol, la luz, del palacio de oro de su padre. Pero muy pronto se vislumbra su incapacidad para conducir con maestría. El carro parte a toda carrera. El sol, la luz, la verdad que Faetonte trae, se aparta de su camino predestinado: la ruta trazada por Faetonte es la del error. El carro, conducido a la deriva, abandona la región sublime y se acerca demasiado a la tierra, es decir, que la verdad que él quería aportar está demasiado empapada de deseos terrenales, y es impura. La luz penetrante se transforma en llama devoradora. En lugar de fecundar incendia la tierra.

Entonces Júpiter, símbolo supremo del espíritu, se ve obligado a actuar para restablecer el orden:

Júpiter, viendo al fin que la tardanza
imparable mal causar pudiera,
todo encendido en alto y puro celo
(por dar ejemplo a todos que ninguno
deba jamás volar sin firmes alas)
en la silla se fue sublime y alta
de do suele causar las fieras nubes,

de donde envuelto en trueno y luz violenta
 con rayo agudo a los mortales hiere.
 (vv. 959-976)

El relámpago iluminador, el esclarecimiento espiritual inflama al hombre de sublimidad, lo penetra de entusiasmo, de alegría creadora: el ultraje de espíritu, la exaltación insensata de la cualidad espiritual, transforma el don en castigo, el relámpago en rayo.

Faetonte es precipitado fuera del carro, fuera del camino del espíritu-sol. Cae a tierra, se destruye y desaparece en las llamas destructoras que él mismo desencadenó.

Diel hace una advertencia importante en el mito de Faetonte, una advertencia que tenemos en cuenta porque creemos que es el sentido en el que Aldana toma el mito, un sentido general, universal, que se encierra o queda afirmado en la especie de guiño-reflexión que hace cuando narra de qué modo y por qué Jupiter destruye al héroe:

(por dar ejemplo a todos que ninguno
 deba jamás volar sin firmes alas).
 (vv. 962-963).

Queremos hacer hincapié ahora en la circunstancia de que la llama destructora que representa el castigo divino se expande y aniquila no sólo al autor del crimen sino a todos los que se dejaron penetrar por el error. Es aquí precisamente donde creemos que hay que buscar el motivo, el por qué de la elección de este mito por parte de Aldana. Si

esto es cierto, la relación del poeta con el mito ya no es la de descubrir el sentido oculto de éste, sino que ahora recurre a él para ocultar un pensamiento. Recurre al mito para dar a entender de forma emblemática, enigmática, un pensamiento.

La idea, el pensamiento que mueve a Aldana a utilizar el mito de Faetonte puede que tenga que ver, como se ha insinuado, con un asunto amoroso, real o inventado, esto poco importa, como el propio poeta apunta en el encomio. Sin embargo, junto a ésta queremos poner de relieve otra anécdota cuyo sentido pasa desapercibido si nos atemos únicamente a su sentido literal. En dicho sentido la anécdota, su significado se nos escapa e incluso nos desorienta.

Cuando Faetonte se retira a descansar con sus amigos y comienzan a narrar las aventuras ocurridas el protagonista se envanece de todo lo realizado, lo expone con toda la pompa sin el menor atisbo de modestia. Con su actitud arrogante y engreída causa la envidia de los compañeros, sobre todo como ya sabemos de Epafo, los cuales parecen conocer algún punto débil en la personalidad de Faetonte el cual parece ser la causa o el punto de partida que da lugar a hablar de la ascendencia de los presentes:

vinieron a contar de sus pasados,
del antiguo valor de sus agüelos
y la limpieza al fin de sus linajes,
que allí no había que nombre o sangre
del cielo no trujese, o de mortales
que parte allá tuviesen con los dioses.

(vv. 205-210)

Estamos de acuerdo con la crítica en que el origen del poema no es el de demostrar la limpieza de sangre del autor ni de su familia. Argumentos esgrimidos a favor de esta opinión que compartimos son dos fundamentalmente: en primer lugar, hay que tener en cuenta que el origen del poeta es noble y castellano probado por demás por importantes crónicas; en segundo lugar, Italia no era un país quisquilloso con este asunto. Sin embargo, no descartamos que el tema de la limpieza de sangre sea tomado por el poeta como símbolo de todas aquellas trabas que en la vida se le imponen al hombre, trabas que tienen su origen o causa, al igual que ocurría con Icaro, en un doble orden, externo e interno. Las trabas externas vendrían configuradas por los múltiples problemas de todo tipo que puede originarse en una determinada sociedad, problemas de tipo religiosos, culturales, étnicos, políticos, etc. En el hombre, en el ser humano a dichos problemas hay que añadirles su propia personalidad, el saber enfrentarse con ellos, el actuar correctamente, el mantenerse íntegro, moderado, puro, etc..

Como hemos advertido, la llama destructora en la Fabula simboliza el castigo divino, inevitable, inherente a la perversión vanidosa de la verdad, del error culpable.

La divinidad castiga a todos aquéllos que como Faetonte se creen en posesión de la verdad absoluta acerca de determinado tema. Se cree en el derecho de determinar, a

raíz de esa obsesión quién es bueno y quién es malo, quien es verdadero o falso, quien es puro o impuro.

Es por ello que pensamos que la mera y desapercibida anécdota que supone el tema de la limpieza de sangre es importante.

Y con esto llegamos al mito de Orfeo. A pesar de que sólo aparece en una ocasión en toda la poesía de Aldana y que su alusión parece estar tomada por los pelos, el mito de Orfeo es posiblemente, el más importante de los que aparecen en su poesía.

Analizando la presencia del mito tenemos en primer lugar que el poeta alude a un pasaje concreto de su historia, el que se refiere al descenso a los infiernos de Orfeo con la intención de recuperar a Eurídice, muerta tras la picadura de una serpiente:

"De igual modo que Orfeo procuró liberar a Eurídice de los infiernos, el pensamiento, que es la única fuerza de su libertad, intenta liberar su voz que está presa y enmudecida. Existe, pues, una directa relación entre Orfeo y el pensamiento, por una parte, y entre los infiernos y el mortal silencio en que yace el poeta, por otra. Eurídice sería, por tanto, la voz del propio Aldana que tan desgarradoramente lucha por salir a la vida"²².

El mito de Orfeo es uno de los más complicados de aprehender en un sentido pleno. Es el mito de los neoplatónicos, el mito en el que esa corriente filosófica cifra el sentido ético y místico de la vida.

Orfeo simboliza la trivialidad humana: la lucha, el enfrentamiento, en la psique del hombre, entre su inclinación hacia lo material y su deseo de obtener la espiritualidad. En el momento en el que el hombre olvida el espíritu y pasa a exaltar sus deseos hacia la materia, su actividad comienza a ser trivial.

En Aldana la idea de que el olvido de la profundidad misteriosa de la vida tiene como consecuencia, en expresión mística, la muerte del alma, viene recogido de forma espléndida en el P. LV y en algunos versos del P. LXV.

Orfeo es una de las figuras más importantes de la mitología griega. Toda su historia lo muestra oscilando entre lo sublime y lo perverso, entre Apolo y Dionisio.

En Aldana, el mito de Orfeo aparece en esa doble versión, dionisiaca y apolínea, aunque de forma explícita sólo lo hace la primera.

El mito de Orfeo en su episodio con Euridice aparece en el P. LV. Al identificar el poeta las causas que le han llevado a sentir ese desgarró espiritual que transmiten los versos del poema, el poeta está declarando su carácter o naturaleza dionisiaca, es decir, trivial, insaciable y excitada. La confirmación de este pensamiento viene expresada de forma magnífica en uno de los versos de uno de los más elogiados sonetos metafísicos de Aldana. Se trata del P. LXI:

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
 tras tanto variar vida y destino,
 tras tanto, de uno en otro desatino,
 pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
 cual sin aliento inútil peregrino,
 ¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
 yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
 del mundo es lo mejor que dél se ascende,
 pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria
 de sí, puesto el querer tan sólo adonde
 es premio el mismo Dios de lo servido.
 (P. LXI)

En el verso cuarto de este soneto, en el que dice pensar todo apretar, nada cogiendo, se condensa de forma eficaz el profundo vacío y la frustración que le han originado las múltiples inhibiciones de su vida.

El factor desencadenante de la situación en la que el poeta se encuentra ha sido su inconstancia frente a los deseos de su alma.

La idea que expresa el poeta de la vida en estos versos del P. LXI como lucha agitada e inútil, aparece de nuevo en el P. LXV. En él, el poeta se inculpa de sus males y de nuevo encontramos su ánimo afligido y enojado por haber desatendido lo que él ahora considera como verdaderamente importante: su interior hombre (v. 50).

Menos te quiero ser ora importuno
 en declarar mi vida y nacimiento,
 que tiempo dará Dios más oportuno:

basta decir que cuatro veces ciento
y dos cuarenta vueltas dadas miro
del planeta seteno al firmamento

que en el aire común vivo y respiro,
sin haber hecho más que andar haciendo
yo mismo a mí, crúel doblado tiro

y con un trago a brazos debatiendo
que al cabo, al cabo, ¡ay Dios! de tan gran rato
mi costoso sudor queda riendo.
(vv. 31-42)

Tras perseguir todo lo que su imaginación le proponía como objetivos fáciles de alcanzar descubre al final que todo ha sido un engaño. En esos verso el poeta reconoce hasta qué punto el deslumbramiento, la alucinación de la gloria y la fama le han cegado el sentido de la realidad y rectitud, precipitandose a su alma (Eurídice) en el vacío de la desesperación y causado su muerte.

En los versos copiados del P. LXV, y a lo largo de él, puede observarse cómo el poeta ha tomado conciencia de su situación, del callejón sin salida en el que se encuentra su vida. Pero lo que es verdaderamente importante es que parece conocer la clave para solucionar el problema. En el P. LXV se vislumbra lo que en el P. LV parecía como irresoluble: la búsqueda de nuevo de Eurídice de su alma perdida en el infierno de la vida a través de un sentimiento verdadero y profundo de amor. En la "Carta", Aldana ha reconocido que en él existe otra persona, su lado bueno (Eurídice) hacia ella va a concentrar ahora toda su fuerza para recuperarla.

Eurídice es el símbolo del deseo de armonización y concentración creadora; a causa de ello, está en oposición directa a la multiplicación dionisiaca de los deseos. En la poesía de Aldana dos imágenes, entre otras, hablan de la huida de la diversidad, de la tentación. En la "Carta para Arias Montano" dice:

y porque vano error más no me asombre,
 en algún alto y solitario nido
 pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre
 (P.LXV, vv. 52-54)

y más adelante ese deseo de unidad, de armonización, queda espléndidamente recogido en la imagen de la roca:

ojos, oídos, pies, manos y boca,
 hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
 serán del mar de Dios cubierta roca
 (P.LXV, vv. 82-84)

A través de la imagen de la roca, el poeta comunica la solidez y la solidaridad que pretende conseguir. La cohesión y la conformidad consigo mismo. La roca frente a la disgregación que ha sido su vida hasta ahora, el poeta quiere convertirse en roca, obtener la unidad y la fuerza necesaria para resistir a las tentaciones.

Llegamos con esto a la conclusión. Los mitos de Faetonte, Orfeo e Icaro expresan de forma eficaz los monstruos de Aldana, el miedo a la exaltación, a la vanidad, el llegar a creer que puede estar en posesión de la verdad, o creer poder escapar de la realidad inmediata; pero el miedo más arraigado en nuestro poeta, el que siente como más acuciante por las graves consecuencias que conlleva para su

vida y espíritu es el de la inconstancia, el saberse un ser inestable y en no saber remediarlo, el no poder, aunque lo desee con todas sus fuerzas, entregarse entera y desinteresadamente a nada ni a nadie.

De todo lo dicho se infiere que el mito en Aldana, como ya dejaron bien claro los Antiguos y los neoplatónicos florentinos, a los que se unieron incondicionalmente los humanistas, es un instrumento extraordinario para realizar la difícil tarea de discernir los motivos de las acciones humanas. El poeta ve en el mito aquello que debe imitar y aquello que debe evitar para la consecución plena de la felicidad, objeto primero y último de la existencia humana.

Del uso que Aldana hace del mito puede deducirse que es una autor inmerso en la tradición alegórica en general, pero sobre todo en la tradición adoptada por la corriente neoplatónica ampliamente difundida, gracias a los intelectuales y humanistas agrupados en torno al insigne Marsilio Ficino y su Academia en el siglo XV, es la filosofía de la cual fue ampliamente divulgada y aceptada en el siglo XVI.

La mitología en Aldana se nos ha revelado, pues, como un factor decisivo a la hora de interpretar el sentido de su obra. Lo que a primera vista parecían meras anécdotas, o simples metáforas, ha resultado ser el eje sobre el que gira el tema principal de su poesía: el deseo de espiritualizarse y su inclinación irresistible hacia lo material.

El mito es extraordinariamente importante en nuestro poeta porque además de revelarnos el tema, la idea que le obsesiona y que expresa a lo largo de su poesía, desde el P. VIII, poema considerado de juventud, hasta el P.LXV, último poema de su vida, perteneciente a la etapa de madurez plena, nos ha puesto de manifiesto una personalidad poética intuitiva y dinámica, en una palabra, mística.

2. Las artes figuradas.

El influjo de las artes figuradas en las imágenes de Aldana podemos concretarlo y reducirlo a dos grandes capítulos: el que acusa su imaginación visual y el que recoge muchas de sus imágenes literarias.

En el campo de las imágenes visuales hemos creído ver el influjo de la pintura sobre todo y de la escultura. Respecto al campo de las imágenes literarias ya tuvimos ocasión de comprobar cómo el poeta tomaba algunos términos del ámbito de la geología y de la mineralogía para establecer sus imágenes. Aparecen con frecuencia en esas imágenes literarias (metáforas y símiles sobre todo) materiales nobles como el marfil, el mármol o el alabastro, metales como el oro y la plata, y algunas piedras preciosas: el zafiro, el rubí, el diamante, la esmeralda.

Un caso extraordinario de imagen visual que podría estar inspirada en el arte de la pintura es el pasaje que corresponde a la descripción del Palacio del Sol, en el P. VIII, "Fábula de Faetonte". Aunque es un pasaje largo debemos transcribirlo ya que haremos continuas referencias a él en este apartado:

En soberbias columnas hacia el cielo
el sagrado edificio se levanta
cuyas murallas resplandecen
de carbunco y rubí tejido en obra;
diamantes y zafiros rico extremo
forman al techo, de precioso aborio

que a la perla oriental vence en blancura.
 Son las ventanas de cristal luciente,
 las puertas de cendrada y fina plata,
 y puesto que el valor y precio dellas
 al humano deseo vencer pudiera,
 donde esculpido está con milagrosa
 mano del gran Vulcano el mar inmenso,
 que en su profundo y ancho seno ascende
 la tierra y nos concede parte della,
 encima el estrellado y claro cielo
 que el universo abraza y comprende.
 Con las cejas hinchadas, con los ojos
 cual encendida brasa, fiero estaba
 Tritón sonando un cuerno entre las ondas
 cuyo oprimido aliento por el cuello
 y por la frente descubría mil venas
 llenas de aire cuajado y sangre espesa
 y el mudable Proteo, que nunca pudo
 vestirse allí de repentina forma;
 el crúel Egeón también estaba
 con sus doblados miembros, peso extraño
 a los peces y al mar y a las arenas.
 Una y otra gentil ninfa marina,
 nadando en compañía, los blancos miembros
 mostraban, sin temer de red o anzuelo:
 quién por las duras peñas recogía
 mil varias pedrezuelas, y arrojando
 alguna allá en lo hondo procuraba
 tomalla antes que allegue a no moverse,
 quién el cabello enjuga y goza encima
 de ligero delfín, que arando el agua
 rocía los mansos aires con la cola;
 más sobre todo cuanto el buen maestro
 daba a entender y el punto más secreto
 de su divino ingenio era que en todas
 diversidad con tanta fuerza
 los ojos reducían a contemplarlo,
 que viva y propia semejanza entre ellas
 de hermana se juzgara y muy conforme.
 Llena después de bosques y collados,
 montes, valles y ríos, la tierra asoma,
 del bruto irracional cibo sustento;
 se vuelve en torno allí el luciente polo
 con sus señales doce y las estrellas
 muestran en cantidad ser así ciertas,
 que errar no puede quien las corre siempre.
 Como el que siente maravilla y gozo
 de cosa ver jamás por éi mirada,
 o nunca vista, peregrina y nueva,
 que dar entero crédito a sus ojos
 y a la misma verdad no se asegura,
 tal fue Faetonte, el cual viendo a su padre
 en el divino asiento se detuvo
 un poco lejos dél, porque la vista

capaz no podía ser de luz tan alta.
 Cubierto estaba de un purpúreo manto
 el intonso pastor de Clicia amado,
 de perlas, de jacintos lleno en torno,
 do jugando corrían todos en rueda
 el día veloz, el mes ligero, el año,
 y en breve espacio igual, hora y momento.
 Enguirnaldada vio de flores toda
 la Primavera y vio el ardiente Estío
 desnudo, soñoliento, inquieto y rojo,
 de polvo lleno, de sudor y espigas,
 luego el húmido Otoño que de mosto
 todo teñido y pegajoso estaba,
 su frente de manzanas coronada,
 y el erizado Invierno cuya barba
 cuajada de carambanos se muestra,
 blanca de mucha edad y mucha nieve.
 (vv. 421-500).

Desde la óptica visual y cromática es indudable que se trata de un pasaje magnífico. Faetonte llega al Palacio del Sol y de pronto se ve sumergido en un maravilloso contraste lumínico: en medio de la negra noche el Palacio reluce como una joya fabulosa. Los elementos en los que radica la visualización del pasaje son precisamente los de la luz, la luminosidad, el resplandor que despiden la conjunción de materiales nobles y la altura sublime del edificio.

Columnas, muros, techos, ventanas, y sobre todo, puertas, contribuyen con sus adornos a proporcionar una experiencia visual indescriptible. Las puertas constituyen un elemento fundamental en la visualización ya que en ellas el poeta pone a prueba de una forma extrema el sentido de la vista. En ese fragmento el poeta se esfuerza por hacernos ver lo que en ellas hay esculpido: nos muestra a Tritón con las cejas, las venas del cuello y de la frente hinchadas y los ojos como brasas; a Egeón con las piernas dobladas, a

las ninfas con sus blancos miembros. En un momento dado hace que nos fijemos en estas míticas figuras para que apreciemos en sus rostros la diferencia y el parecido de éstos. Todas son distintas pero guardan un parecido tal que podrían ser llamadas hermanas.

La visión llega a su punto culminante cuando, de forma sorpresiva, Faetonte descubre a Apolo en su trono (vv. 476-484).

Es evidente que Aldana se ha inspirado cuando menos en los diferentes materiales artísticos que apreciamos en esa escena:

"La magnificencia del palacio de Apolo es lógica causa para que Aldana vista su poesía de riquísima decoración, con suntuoso acopio de sustantivos de metales preciosos y elementos arquitectónicos descritos con generosa esplendor. El efecto es casi deslumbrador en su conjunto"™.

Como veremos más adelante, y a propósito de las otras imágenes que evocan pasajes pictóricos y escultóricos de la época del poeta, la motivación de tan magnífica arquitectura no es simplemente decorativa u ornamental sino que ella está en función de una intencionalidad espiritual o metafísica. La belleza que exhibe la arquitectura del edificio tiene una misión especial: la de hacer comprender de forma radical y fulminante al protagonista del poema la magnanimidad, la grandeza sublime de Apolo, y ello a través de objetos preciosos gracias a los cuales Faetonte queda extasiado,

arrobado y recibiendo del modo indicado esa información espiritual de orden superior.

Las imágenes visuales en las que hemos creído apreciar cierto influjo de las artes plásticas son aquéllas en las que aparecen la personificación de ideas abstractas. Las personificaciones en la poesía de Aldana son extraordinariamente abundantes, sin embargo, aquí nos detenemos tan sólo en aquéllas en las que hemos observado alguna influencia más o menos evidente de las artes figuradas del momento; dicha influencia tiene que ver con el significado y la intencionalidad que guiaba al artista a la hora de ponerlas en práctica.

Antes de continuar queremos advertir sobre el hecho de que no estamos en condiciones de decidir sobre los autores o escuelas que pudieron influir en Aldana; sin embargo esta carencia no nos impide hablar del conocimiento que el poeta debía tener del arte de su época y de la influencia de éste en su obra, circunstancia que se desprende de los fragmentos que a continuación mencionamos.

La influencia de las artes plásticas está presente en una serie de imágenes que representan vicios, virtudes y conceptos concernientes al ámbito moral e intelectual que se muestran bajo la apariencia de personas. Suelen aparecer revestidas de figura humana tal cual, masculina o femenina, de figura mitológica e incluso de figuras bíblicas. Estas imágenes que evocan algunos cuadros y obras escultóricas del

Renacimiento se configuran dentro de la poesía de Aldana como una pequeña y particular iconografía.

En primer lugar mencionaremos un pasaje del P. XLIII en el que aparece la Virgen en su casa. El arcángel Gabriel en su misión anunciadora encuentra a María:

.....recogida
 en silencio profundo, casto y puro,
 y en solitaria, como Fénix, vida,
 tras mal compuesto vive y roto muro,
 a do la antigua yedra y la tejida
 vitalba nido ordena muy seguro,
 y el techo de un verdor desblanquiado
 (señal de antigüedad) se muestra ornado.
 (vv.1056-1064)

¿Parecería demasiado osado afirmar que ese pasaje podría ser objeto de un cuadro?. ¿Acaso el tema de la Anunciación no es frecuentísimo en la pintura del Renacimiento?. Obsérvese las precisiones sutiles que introduce el poeta en el fragmento copiado: la humildad de la casa de María viene dada en una espléndida sinécdoque: mal compuesto y roto muro por donde trepa la yedra, motivo cromático al que se añade el color desteñido del techo.

Algunos elementos más acabarían por perfilar el cuadro. Dice el ángel sorprender a María sola, en actitud de oración. Sin embargo, no está tan sólo como el ángel mismo dice ya que se halla acompañada de cuatro virtudes cristianas:

Y junto a ella estar segura y leda
 la Fortaleza ve con aire fiero,
 cuyo cabello, en bien compuesta rueda,
 luciente escofia recogía de acero,
 vestida no de púrpura o de seda

pero de hierro al derredor entero,
y que hasta la mitad muestra desnudo
el brazo vengador, fiero y nervudo.

Con ella la Prudencia se requiebra,
casi galán con desdeñosa dama,
cu cuyo pecho afeita una culebra
de oro sutil la deslizante escama,
dada la alarga, encoge, afuda y s encarama,
por movimiento tal al fin mostrando
el cómo, el dónde, el quién, el cuánto, el
[cuándo.

Mide en un compás todo el camino
de esa que nos desvía mal cierta vía,
burla de la fortuna y del destino,
y se a en ella el sol antes que el día;
usa por claro espejo cristalino
la frente de la ilustre, alma María:
allí se informa, se corrige y mira,
allí el lugar más que a sí misma admira.

Con gravedad, tras ella, y confianza
viene la nueva Astrea, cuya siniestra
con contrapeso al aire en la balanza,
arma de estoque la invencible diestra,
y dando a cada cual lo que ella alcanza
ser propio y la razón descubre y muestra;
no la verán jamás mudada un pelo
por más caras y más que mude el cielo.

Toda espiritual, toda adornada
de su misma beldad, casta y galana,
la Temperancia está siempre asentada
entre las tres, cual dulce y cara hermana,
un freno con cadenas reforzada
tienen el hombro, fieramente humana
a los sentidos mira y los enfrana,
sin que cosa le dé congoja o pena.
(vv. 1121-1160)

El poeta nos presenta a las cuatro virtudes con sus atributos propios. La Fortaleza aparece vestida con armadura y el cabello recogido; la Prudencia, acompañada de la serpiente de oro; la Justicia trae consigo su balanza; y por último, la Templanza retrenando con el freno a los sentidos. Aunque la presentación de atributos no es completa, los que

aparecen son suficientes para recordarnos las numerosas representaciones de que son objeto estas virtudes en la época del Renacimiento. Así las representa, por ejemplo, un pintor como Perugino²⁷.

Reténgase en la memoria los atributos mencionados ya que a ellos aludiremos más adelante cuando comentemos la causa por la que Aldana recrea estas figuras en su poesía construyéndolas a partir de magníficas imágenes.

En otros lugares de su obra, el poeta representa otras ideas a través de algunas figuras mitológicas como (las ya aludidas en capítulos anteriores), Venus, Marte, Anteo y Hércules.

En las imágenes en las que aparecen esas figuras podemos ver representado el tema de las pasiones, un motivo de amplio eco en las artes del Renacimiento, concretamente en la escultura. Por ejemplo, la lucha que dos personajes mitológicos como Anteo y Hércules (P.LXV, vv. 334-345 y 346-348) representa el sometimiento de un vicio por una virtud; en este caso de Anteo y Hércules se trata de la pasión amorosa sometida por la castidad, un tema ampliamente expresado en la escultura de la época. Por ejemplo en una escultura de Juan de Bolonia podemos ver a una mujer sujetando y subyugando a un hombre que se resiste. Representan la Virtud sometiendo al Vicio²⁸.

Curiosamente, y a propósito de la representación de un mismo tema en la literatura y en el arte, el personaje mitológico de Hércules aparece en otro lugar de la poesía de Aldana, en el P. XXXIII, y en esta ocasión no es él la fuerza opresora sino el oprimido, y precisamente por su amada Onfala. Hemos podido comprobar con gran regocijo por nuestra parte (y con esto no queremos decir que Aldana conociera el cuadro ni mucho menos) que este motivo del sometimiento del espíritu por el placer de la carne, aparece representado en un cuadro de Bartolomé Spranger cuyo título es precisamente, Hércules y Omfale. En él podemos apreciar al dios mitológico tal como lo describe Aldana en su poema, vestido de mujer y con adornos femeninos, sentado con gesto resignado, mientras su amada está situada frente a él y de espaldas al espectador pero con la cara girada hacia él. En su mano derecha tiene un arma intimidadora²⁰.

Las figuras mitológicas de Venus y Marte aparecen con frecuencia en la poesía de Aldana. Qué decir en la pintura de la época. Tal y como sucede en ésta, Venus, por ejemplo, es presentada en su doble versión: unas veces como la cupiditia y otras como la bondad espiritual. En el P. XLIII, versos 561-584, Venus, rodeada de numerosos cupidos, niños inquietos y traviesos, viene revestida con el manto de la bondad e incluso podríamos decir que de la castidad:

¡Véis! Aquí sale Venus, que en sintiendo
al ángel renovó sus resplandores,
con majestad pomposa, descubriendo
su frente enquirnada de mil flores,

delante quien volando y sonriendo,
 asiste infinidad de sus amores,
 haciendo, como son recién compuestos,
 mil burlas, mil juguetes y mil gestos.

En la pintura de la época, la virtud de la caridad era representada como una hermosa mujer rodeada de niños. Así la encontramos por ejemplo en el cuadro de Salviati titulado La Caridad^o.

Una asociación interesante que tiene lugar tanto en pintura como en literatura es la de Venus / Marte para representar a la Virtud reconciliada con el Placer. Aldana recoge y expone magistralmente este motivo en el P. XXIX.

A lo anterior quisiéramos añadir otro pasaje de la poesía de Aldana en el que la escena descrita evoca, por sí misma, algunos cuadros del Renacimiento que tratan este motivo, pero que además evoca también la escultura. En un pasaje del P. XXXIII, Marte es puesto en sobreaviso por Cupido de que Venus le es infiel con un sátiro. Tras oír la noticia Marte se pone en camino con gran ira. En el recorrido descubre de repente en el bosque una estatua:

En medio la verdura, en pie, se muestra
 de mármol una sátira desnuda,
 que tal no la crió la gran maestra
 entre los bosques, fiera y vedejuda:
 ocupada se ve, con la siniestra
 mano, la frente, por mostrar que suda,
 de donde un claro humor sale y gotea,
 que de líquidas perlas la rodea.

Al otro lado parecía la hija
 de la graciosa sátira, escurriendo
 del muslo de la madre una vedija
 y a boca abierta el agua recogiendo;
 con sus piernas de cabra se enclavija

por las maternas, que agua están corriendo,
do, con la pena que mostrar pasaba,
menudo aljófaro de agua la mojaba.
(vv. 113-128)

En este caso Venus representa la cupiditia, el amor sensual sin más objeto que el goce de los sentidos, mientras la sátira representa el amor fecundo y la maternidad.

Junto a los anteriores aparece un tema al que nuestro poeta es extraordinariamente sensible. Nos referimos al motivo del lamento de una madre por la muerte de su hijo. Este tema ampliamente representado en las artes figuradas del Renacimiento es universalmente conocido como el tema de La Piedad.

En la poesía de Aldana lo encontramos en dos lugares concretos y bajo las dos versiones al uso, pagana y cristiana. Bajo el revestimiento pagano aparece en el P. VIII, "Fábula de Faetonte":

Dulce Faetonte mío, mi dulce hijo,
¡oh mi alma, oh mi bien!, ¿cual tiera Parca
de tus hermosos años florecientes
cortó la nueva y delicada estambre?;
¿por qué quiso dejar la viuda madre
que su vida llorase con tu muerte,
pues más que muerte es ya su triste vida?

.....
(vv. 1054-1059)

Mas yo, tu madre, yo que en mis entrañas,
mis entrañas te di morada y nido,
yo que en tu nacimiento, ¡oh mi Faetonte!,
tanto dolor sentí, pena tan grave,
yo que en mis pechos, en mis brazos, hijo,
por cibo te ofrecí mi propia sangre,

.....
(vv. 1071-1078)

.....

teniéndote en edad firme y crecida
 pensaba tener paz crecida y firme,
 ora en un mármol viéndote encerrado
 no puedo imaginar otro que el verme
 de ti, mi luz, desamparada y sola.
 (vv. 1089-1096)

En su versión cristiana encontramos este tema de La Piedad en el P. [II]*, "A la soledad de Nuestra Señora, la Madre de Dios".

Tal como Aldana nos muestra la escena del dolor de Climene y de María por la muerte de sus hijos, cargada de dramatismo, de una acusada gesticulación por parte de la madre, la encontramos recogida en dos cuadros del siglo XVI, uno de Rosso Fiorentino, Piedad y otro de Lorenzo Lotto, que tienen por motivo La Piedad¹.

Esas son algunas de las imágenes visuales que podrían haber sido inspiradas por las artes figuradas. En cuanto a las imágenes literarias, éstas recogen el tema de la descripción física y fragmentaria de la dama.

Entre las más frecuentes se encuentran aquellas que tienen como motivo el cabello de la mujer (venus o María).

Las metáforas que aluden al cabello identifican, en primer lugar, a éste, con el oro, con largas, finísimas y ondulantes hebras de oro, tres cualidades de extraordinaria significación como veremos.

Algunas de las metáforas que contienen este motivo poético son las siguientes:

largo oro sutil (89).

mira ondear al viento el sutil oro (131).

ya Céfire entregado en la madeja,
del húmido, ondeado y sutil oro (774).

mira ondear al aire el sutil oro (1482).

sueita al aire el precioso y sutil oro (1735).

vuela el rico, sutil cabello de oro (1762).

La descripción del cabello como oro fino y ondeante al viento evoca en la mente del lector no pocas de las figuras femeninas que pueblan numerosas pinturas del Renacimiento. Entre las más familiares estarán las Venus y Madonas del famoso pintor del Quattrocento florentino, nos estamos refiriendo a Sandro Botticelli.

Además de con el oro mencionamos al principio del capítulo la existencia de una serie de imágenes establecidas a partir de minerales nobles tales como el marfil, el mármol y el alabastro. Algunas de las metáforas y símiles en las que aparecen esos magníficos materiales son las que a continuación citamos:

por esa de marfil graciosa frente (162).

la frente de marfil de oro cercada (138).

pierna, que el marfil precioso muestra (768).

la cara, semejante al mármol frío (768).

las caderas de mármol liso y duro (1771).

Finalmente queremos mencionar una imagen cuyo elemento inspirador es el rubí. Con esta piedra preciosa es comparado el color de las mejillas de María:

Los claros ojos uno y otro norte
que amor y majestad por ellos llueve,
la cara como el sol, do está en deporte
con grana celestial celeste nieve. (1076)

Por último hemos encontrado en la poesía de Aldana algunas imágenes interesantes que hacen mención al oficio del artista. La naturaleza es presentada como un artista que sólo crea obras exclusivas, únicas y genuinas (183). El artista imita a la naturaleza y ésta, a su vez, como si de un artista se tratara, imita la extraordinaria obra del sublime creador:

Y como sea verdad que siempre el arte
a la natura imita en su ejercicio,
asi natura en toda y cualquier parte
busca imitar a Dios con largo oficio,
y como si el artífice se parte
de la natura yerra el artificio,
asi natura cuanto se apartase
del infalible Dios fuerza es que errase.
(P.XXVII, vv.65-72).

Concluimos con dos imágenes que podrían haber sido inspiradas por la arquitectura. El primer caso viene localizado en el P. XXXIII, versos 29-31. El poeta establece una semejanza entre el modo de exponer el tema del poema, a través de dos figuras mitológicas, Marte y Venus, y el arte de construir un edificio. Marte y Venus son los pilares o columnas sobre los que se va a levantar el relato de los diferentes aspectos que conciernen al amor humano.

El segundo caso lo encontramos en el P. LX, verso 60; los apóstoles son los arquitectos de la casa espiritual que ha de ser construida con la palabra de Jesucristo.

Con estas breves referencias queda puesto de manifiesto la posible inspiración de Aldana en el arte contemporáneo. Caracterizan esas imágenes visuales su colorido, su dinamismo, su fácil, en definitiva, aprehensión por parte de la mente del lector, e incluso el recuerdo de esos motivos en uno u otra de las artes plásticas mencionadas, la pintura y la escultura. Esto no es nada extraño si tenemos en cuenta que en el Renacimiento la influencia entre las distintas artes era mutua, y aún más, la poesía era fuente importante de inspiración para la pintura. Así, por ejemplo, en el Quattrocento florentino se aconsejaba a los pintores que se familiarizasen con los poetas y retóricos los cuales podrían proporcionarles sugerencias para el hallazgo (inventio) y la configuración de temas pictóricos. Uno de los humanistas más prestigiosos del momento, Marsilio Ficino, fue consejero erudito de un pintor tan ilustre como Botticelli. En nuestra época ha sido puesto de manifiesto por los estudiosos el hecho de que dos obras tan significativas del Renacimiento italiano como el "Nacimiento de Venus" y la "Primavera" de Botticelli sólo pueden explicarse iconográficamente por alusiones a autores antiguos, que llegaron a él a través de la poesía y la erudición contemporáneas⁴⁴.

No puede negarse, pues, la relación que dos artes como la pintura y la literatura mantenían en esa época. De todos modos, y una vez constatado el hecho ineludible de las interferencias, lo importante es que tanto la literatura como las artes plásticas eran medios de representación de una serie de ideas y conceptos fundamentales en la vida del hombre. La mutua influencia y la proliferación de esas representaciones quedarían explicadas si conociéramos la motivación, el significado, en definitiva, de esas imágenes.

Hay que tener presente, y de esto no cabe la menor duda, que esas imágenes se caracterizan por una belleza exquisita. El factor belleza es fundamental y decisivo en su elaboración. Cabría, pues, preguntarse el porque de la presencia de esa belleza. El origen de esa especie de obsesión en representar una serie de conceptos y de ideas como los brevemente entrevistados bajo la apariencia de figuras humanas intencionadamente bellas y armoniosas.

Para comprender la presencia extraordinaria de esta figura poética conocida con el nombre de personificación o alegoría (dos términos que la crítica del arte pictórico confunde en uno sólo eligiendo para referirse al tipo de pintura que constituye la iconología o iconografía el primero de ellos), en nuestro poeta y en las artes figuradas en las que se inspira, es necesario tener en cuenta que la alegoría gozaba de un "status" privilegiado en el Siglo XVI,

y que se trata de una figura de una amplia, extensa e intensa tradición en el panorama artístico de Occidente.

Las razones que pueden justificar la extraordinaria presencia en el arte, la poesía y la retórica occidentales de la alegoría, pueden ser resumidas en tres principalmente: a la concepción aristotélica de la imagen didáctica, a la continuada influencia de la mitología en el arte y, sobre todo, al platonismo en primer lugar, y a la corriente surgida de él conocida con el nombre de neoplatonismo.

La clave se halla fundamentalmente en Platón y en la escuela que su doctrina originó siglos más tarde. ¿Qué es la imagen visual para el neoplatonismo?. Para el neoplatonismo restaurado por los filósofos del Quattrocento florentino (Poliziano, Ficino, Pico della Mirandola...), la imagen visual es indudablemente un recurso pedagógico y didáctico como proponía el aristotelismo, destinado a grabar las ideas y definiciones de las artes en las mentes de los estudiantes, pero, la imagen visual, sobre todo, y ante

todo era un método, un modo de comprensión para el hombre. El valor extraordinario de la imagen visualizadora radica en que esta visualización constituye un incentivo, un estímulo extraordinario a través del cual despertar en el espíritu humano el amor, el deseo imprescindible, necesario para aprehender la verdad superior:

Pues en primer lugar toda imagen y semejanza, articulada en palabras o expresadas en colores, posee esta cualidad que deleita grandemente a oyentes y espectadores. Por eso constatamos que los más sabios de los poetas y oradores a quienes fue dado mezclar en sus discursos dulzura y utilidad, hacen frecuente uso de imágenes poéticas y retóricas. Además, se intensifica nuestra complacencia si esta imagen es de una persona u objeto que nos es querido con ternura, pues entonces funciona, como si dijéramos, vicariamente, y la aceptamos de forma tácita en el supuesto de lo que está ausente. Por último, si no fuera por el hecho de que las imágenes están dotadas en grandísima medida del poder de despertar en la mente de los que la contemplan el amor y la emulación de lo que representan, ¿hubieran griegos o romanos, las más sabias de todas las naciones, llenado sus edificios públicos y privados con las imágenes de sus hijos más sobresalientes?. ¿O enviarían los miembros de las casas gobernantes que tienen hijas sus retratos, cuidadosamente trabajados, a otros príncipes?~^~.

Es evidente el eco platónico de esa opinión. El origen y la justificación de la imagen visual parte precisamente de Platón y de su concepto del Universo. EL filósofo griego concebía el Universo dividido en dos mundos: sensible y suprasensible. En uno de sus muchos intentos de explicar el fundamento de su doctrina, apunta un primer anuncio de la necesidad de la imagen visual. Para Platón, los que habitan el mundo de arriba no están encarcelados en el cuerpo, ellos

ven lo que nosotros podemos tan sólo razonar. Por ello el ver se convierte, en virtud de su velocidad e inmediatez, en símbolo predilecto del conocimiento superior.

Aprehender las Ideas que moran en el mundo suprasensible sólo es posible mediante la "intuición intelectual". Y sea como fuere que Platón las imaginara, era lógico que se empezara a visualizarlas recurriendo a las personificaciones de unas abstracciones que siempre fueron concebidas como compañeras de la Divinidad:

"En la rica mente de la Divinidad florecieron, antes de que comenzara a llevarse la cuenta de los siglos, florecen aún y seguirán floreciendo como hijas suyas, y sin embargo en modo alguno distintas de su madre, las hermosas Virtudes, la Sabiduría y la Bondad, el eficaz Poder de las cosas, la Belleza, la Justicia, la Dignidad y las demás de su clase. Todas ellas son dignísimas de ser ampliamente conocidas y amadas. Y sin embargo, en razón del sumo resplandor de su naturaleza no podían ser conocidas y así, sin conocerlas, de ninguna manera podían ser amadas. Y entonces, ¿qué iba a hacer Dios, su Padre?. No convenía permitir que hijas tan ilustres quedaran recluidas con El en la luz por toda la Eternidad, separadas y distantes de la atención del hombre. Pero ¿cómo iba a ponerlas al alcance y delante de los ojos de los mortales cuando el sobresaliente resplandor de las virtudes divinas por un lado, la torpeza de nuestro entendimiento por otro, constituían tan formidables obstáculos?"

Lo expuesto por la filosofía neoplatónica en ese amplio párrafo que no hemos podido dejar de copiar por su importancia para el tema que tratamos, se conoce con el nombre de Revelación múltiple. Según el platonismo, Dios se nos revela en todas las cosas si aprendemos a leer Sus signos: en la naturaleza (cfr. punto 1. de este capítulo), en la mitología. Recordemos que la Edad Media había heredado

de la Antigüedad tardía la opinión de que bien entendidas las fábulas y mitos de los poetas deben transmitir el mismo significado que la contemplación de la naturaleza. Para lo que tratamos, el arte a través de las imágenes visuales pasa a formar parte de ese simbolismo. El simbolismo es un código que procede de Dios y se transmite en la historia. En la interpretación platónica del simbolismo, éste es el reflejo imperfecto de la realidad superior que despierta en nosotros luz y anhelo de perfección.

De dos maneras contrapuestas habla Dios al hombre en símbolos: representando lo disimilar, a través del misterio; representando lo similar por lo similar, por medio de la Belleza.

En Aldar el simbolismo que constituyen las imágenes visuales es el del segundo tipo, el denominado simbolismo analogico. Para nuestro poeta, la divinidad se comunica al hombre a través de la Belleza. Simboliza el mundo superior a través de las analogías de la belleza, la luz y el oro.

Volviendo a las imágenes mencionadas de nuestro poeta observamos que la belleza de los elementos empleados para construirla y su visualización. En el caso del Palacio del Sol señalábaros su extraordinaria magnificencia y belleza. Pues bien, esta belleza es indicadora en todos los elementos que la componen de la divinidad: las soberbias columnas simbolizan la eterna estabilidad; el hueco que existe entre

ellas, la entrada a la eternidad. Además simbolizan la altura, es decir, la elevación espiritual.

La altura del Palacio y su luminosidad (columnas y piedras preciosas) son cualidades de la divinidad que se identifican tradicionalmente con el espíritu. La superioridad del espíritu se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes.

En las puertas de plata del Palacio se observa un simbolismo doble. Por un lado tenemos las puertas en sí mismas con su significado de tránsito, ligadas también en este lugar a la idea de casa, patria, origen del hombre. Por otro, el material noble del que está construido el objeto, la plata. Este metal simboliza en el pasaje en el que se encuentra la liberación de los lazos del mundo sensible, aunque como ya sabemos, el protagonista del poema, Faetonte no consigue alcanzar esa liberación.

El simbolismo fue adoptado por los promotores del resurgimiento del neoplatonismo florentino para su filosofía. Y con él, adoptaron la imagen de los tres mundos de Sócrates (o sea, de Platón) aplicada como bosquejo de una verdad inefable; según esta concepción, el Universo es una vasta sinfonía de correspondencias en las cuales cada nivel de existencia apunta al nivel superior. Precisamente en virtud de esta armonía interrelacionada puede un objeto significar otro y contemplando un objeto visible podemos

hacernos una idea del mundo invisible. La imagen simbólica tiene, pues, la categoría de objeto visible y de instrumento a través del cual hacerse con el ámbito superior.

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la metáfora del cabello en las imágenes entrevistas de Aldana. Las cualidades y características del cabello de la amada vienen dadas en su color dorado, su largura y su sedosidad.

En primer lugar hay que hacer notar que el cabello es un símbolo en sí mismo. En un sentido general, los cabellos son una manifestación energética. La gran cabellera, por hallarse en la cabeza, simboliza fuerzas superiores. La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir ligadas a la voluntad de triunfo.

Una importantísima asociación secundaria deriva de su color. El color "dorado" se identifica tradicionalmente con los rayos del sol y con todo el vasto simbolismo solar; por espiritualización del mero concepto de energía se transforman los cabellos en esa superioridad potestad. Bellos cabellos abundantes significar para el hombre evolución espiritual.

Así, pues, y siguiendo la doctrina del neoplatonismo, los cabellos de la amada, sus características, la aprehensión inmediata de éstas por parte del que los mira despertarán en él una emoción de tipo espiritual.

En las imágenes de Aldana entrevistas que tienen como motivo la cabellera de la dama, se aprecia la misma sutilidad en el empleo del simbolismo que pone en práctica la pintura del Renacimiento. De este modo, la idea de espiritualidad unida a la de austeridad viene proporcionada por la visión del cabello recogido tal y como es presentado en la figura que nos da de la Fortaleza en el P. XLIII, verso 1121-1128, ya mencionada.

El neoplatonismo formula la necesidad de que el hombre capte por los sentidos aquello que le está destinado amar. La percepción sensorial ha de despertar el deseo, el amor, y éste ha de guiar el alma del hombre hacia la Cognición de lo superior. Todos los hombres sabios están de acuerdo en que es imposible amar lo que no pueden aprehender ni la razón ni los sentidos. Como los sentidos no pueden aprehender nada que no sea corpóreo de alguna manera, nada puede comprender nuestra mente en su abatida condición que no se presente en forma de cuerpo. Así, pues, 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 inteligible. Las imágenes visuales tienen la misión de llevarnos al éxtasis (recuérdese el estado de sobrecogimiento al que llega Faetonte en la contemplación del Palacio del Sol). El neoplatonismo explica de una forma filosófica coherente este estado al que se llega mediante la contemplación de la

imagen visual. Dicha explicación filosófica se basa en la distinción platónica entre los tres modos de conocimiento que distingue: inferior, superior e intuitivo. El inferior es el conocimiento adquirido por nuestros falibles sentidos, que no merece más que el nombre de opinión. El superior deriva del razonamiento que avanza paso a paso en el proceso dialéctico. En tanto que el alma siga encerrada en el cuerpo nos vemos realmente reducidos a estas dos guías imperfectas, los sentidos y la razón, que nunca pueden captar de inmediato toda la verdad, sino que deben apoyarse en el silogismo. Por fin, tenemos el conocimiento intuitivo. El modo más elevado de conocimiento le está normalmente vedado al hombre, pues éste es el proceso de la intuición intelectual de ideas o esencias no mediada sino directa, cara a cara. Para Platón, este conocimiento lo teníamos antes de nacer, y lo recobramos una vez que nos desembaracemos del peso muerto del cuerpo y volvamos al reino de las Ideas. El neoplatonismo elaboró un nuevo concepto, a partir de esa idea, de que en vida, tan sólo podemos aspirar a este auténtico conocimiento en los varios momentos en que el alma deja el cuerpo en un estado de extásis tal como el que puede sernos otorgado a través del frenesí divino (cfr. Faetonte, visión y extásis en el Palacio del Sol). De aquí la importancia que los neoplatónicos florentinos concedían a la actuación del furor en el amor y en todas las artes, entre ellas, claro está, la poesía.

Con el neoplatonismo, las artes experimentan dentro de esa concepción metafísica del mundo, un gran empuje y avance. En el Renacimiento, el poeta y el pintor, concretamente, recibieron un gran reconocimiento por parte de la filosofía neoplatónica, un valor que Platón siempre les negó. Para el autor de los Diálogos, la pintura de su momento no significa nada en la perspectiva espiritual del hombre. Por otro lado incluía al poeta entre los sofistas. No obstante, el neoplatonismo reivindica la figura de los dos y concretamente respecto al poeta dice:

"Debería llamársele más bien hacedor de imágenes, a la manera de un pintor de la palabra, y en esto se parece al teólogo sagrado que labra o encarga imágenes... el poeta es casi igual al teólogo y al dialéctico. Pero la filosofía sagrada, nombre que puede recibir la teología, tiene dos partes, cada una de las cuales corresponde a una parte de la mente. Pues no sólo Platón y Aristóteles, sino también el Areopagita, dicen que la mente consta de una parte divisible y otra indivisible... Es a esta parte indivisible, que es el intelecto más puro, a la que pertenece la teología más oculta que está contenida en signos y tiene el poder de hacernos perfectos. La otra, que persigue la Sabiduría, que trabaja por demostración, la atribuye a la parte divisible en la mente, que es mucho menos noble que la indivisible. Por ello es una operación mucho más noble llevar la mente a la contemplación de las cosas divinas y estimularlas de esta manera por medio de imágenes, como hace el teólogo místico, que instruiría por vía de demostración, que es labor del teólogo eclesiástico. De ahí que el teólogo místico y el poeta superen en nobleza a todos los demás..."