

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.

CAPITULO III

EL AMBITO VITAL DEL POETA.

Las imágenes que podemos considerar inspiradas en el entorno vital del poeta son aquéllas que en el capítulo II de la parte primera aparecían bajo el epígrafe de sociedad. Son imágenes creadas a partir de terminos tomados prestados de un léxico perteneciente al campo de las instituciones: la religión en sentido oficial, la familia y las costumbres, la nación, las leyes, la milicia, la propiedad....

De todos ellos merece especial comentario el ambito militar del cual cabría esperar que ejerciera una influencia importante en la poesía de Aldana. Las razones son evidentes: en primer lugar, la familia de los Aladana estaba ligada al servicio de los Alvarez de Toledo¹¹². A ello hay que añadir la ilustre y clarísima ascendencia del poeta. Aldana "era vástago de guerreros y de eclesiásticos cruzados...En su familia más inmediata, su abuelo materno, el coronel Gonzalo de Aldana, había ido a Italia con el Gran Capitán y había participado en la batalla de Pavia...Bernardo de Aldana, tío de Francisco, era oficial de muy alta graduación, que tuvo una carrera heroica y brillante...Otro tío, Juan, era un fraile guerrero que acompañó a Bernardo de Hungría y que escribió la historia de

aquella atrevida expedición;...su padre, Antonio, después de capitanear, tanto la infantería como la caballería en los campos de batalla italianos, recibió la alcaldía de varias fortalezas importantes, no sólo en el Reino de Nápoles, sino en la Toscana también, bajo Cosimo de Medici, el primer Gran Duque.."116.

Francisco de Aldana no sólo se cría en un fervoroso entorno militar sino que él mismo desarrollará una amplia e intensa vida como soldado. Inició su carrera militar muy joven -con dieciseis años- y ya a los veinte tuvo las primeras experiencias en el campo de batalla. "Debió mostrar gran valentía, porque antes de 1560, es decir, cuando contaba sólo unos veintitrés años era ya capitán. lo cual equivalía en aquel tiempo a coronel en el escalafón actual"117.

Sin embargo, las verdaderas experiencias de la guerra las obtendría durante los casi diez años (1567-1576) que pasó luchando en los Países Bajos al lado de su superior y amigo, el Duque de Alba. En esa época fu herido de gravedad y participó en el asedio de ciudades tan importantes como Harlem y Alkamaar.

Es indudable que una actividad tan larga e intensa debió dejar una impronta indeleble en su ánimo e incluso que posiblemente influyera de forma considerable en su obra poética. No obstante, esa huella en su obra no parece tener un eco especial pero tampoco es tan insignificante como el

capítulo dedicado a la clasificación de la imagen por el término de comparación demuestra. ¿Cómo influyó, pues, y dónde se ve esa influencia en la obra del poeta?. La presencia del lenguaje bélico, tema que aquí es el que nos interesa, en la obra de Aldana se aprecia en una serie breve de poemas que tratan del tema de la guerra directamente como es el poema XLV, o que se refieren a personalidades históricas. En dichos poemas, puede comprobarse la opinión que la guerra mereció al poeta, una opinión contradictoria y ambivalente que acaba al final de su obra por decantarse hacia la total negación de la actividad bélica (P.LXV)

Pero si los pocos poemas que dedica Aldana a la cuestión militar no son demasiado reveladores de su influencia, la relación tipológica a la que hemos sometido las imágenes de Aldana nos ha proporcionado un dato interesante y es que de ellas, la mayoría de las imágenes que se presentan bajo la forma de alegoría o personificación expresan una acción de la cual es depositaria un verbo tomado del vocabulario de la milicia. A parte del verbo herir que aparece con gran frecuencia junto a conceptos como el del amor, la muerte, el destino, etc, aparecen también con profusión estos otros:

defenderse (627), disparar, asaltar (820), gopear (40), combatir (1783), perseguir (680), resistir (1463), (149), desfilar (394), romper (578), huir (589), detener

(31), vencer (261), atar (1561), correr (729), acometer (1289)....

A esto hay que añadir que en dos ocasiones, en el poema XXXV y en el poema L, el poeta construye dos magníficos símiles a través de los cuales nos muestra de forma atractiva y sugieren e el funcionamiento de la imaginación humana.

Así pues, el factor presencia de la milicia en la poesía de Aldana es más importante de lo que a simple vista pueda parecer. Hay que tener en cuenta además un hecho interesante y es que las alegorías y personificaciones en las que se muestra este léxico castrense atraviesa toda la poesía del poeta con lo que la presencia del fenómeno militar en lugar de quedar localizada simplemente en los poemas que tratan esta cuestión o alguno de sus aspectos, sino que toda la poesía se ve afectada por él.

Nada más comenzar a leer los poemas de Aldana, tropezamos con un grupo de imágenes localizadas en los poemas IV "Epístola a una dama" y VI, "Pues tan piadosa luz de estrella amiga" en los que el tema del amor y la relación que se da entre los amantes vienen expresados por medio de locuciones tomadas del ámbito de la guerra. La mera lectura de los poemas y de las imágenes nos remiten en seguida al movimiento literario surgido en los siglos XII y XIII a causa de la necesidad de dar un estilo al sentimiento y la pasión amorosa y cuya casuística fue tomada prestada y

formulada por la caballería. El sofisticado ideal propugnado por ese sector de la sociedad medieval para ennoblecer y humanizar el amor y que triunfó estruendosamente en la literatura recibiendo el nombre de amor cortés, alcanzó y se impuso a la actividad de la guerra, siendo así la primera vez que un ars amandi aparece por imitación a un ars bellandi. De este modo, el ya arte de guerrear se convirtió en fuente de inspiración a través de la cual describir el concepto del amor y las relaciones entre los amantes de una forma conscientemente paralela¹¹⁰.

Mientras andáis allá metido
 en conocer la dama, o linda o fea
 buscando introducción por diestro modo,

yo reconozco el sitio y la trinchea
 de este profano a Dios, vil enemigo,
 sin que la muerte al ojo estorbo sea
 (P.XXXVIII, VV. 31-36)

En la poesía de Aldana el lugar común del acoso, persecución y vencimiento de la dama por parte del caballero, apenas existe. En un poema como el que lleva por título "Medoro y Angélica", el acoso ha sido sustituido por el ruego y la persuasión. El poeta amante pretende conquistar y derrotar a su dama mediante una ilustración directa, un ejemplo poético en el que se muestra la felicidad que los amantes obtienen en la entrega amorosa:

La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!,
 con dulce guerra en brazos de tu amiga,
 y aquella paz, mil veces, que es bastante,
 nunca me fuera en paz de mi fatiga.
 ¡Triste!, no porque paz mi lengua cante
 paz quieres inmortal, fiera enemiga,
 mas antes, contra amor de celo armada,

huyes la paz, que tanto al cielo agrada(...)
(vv. 72-80)

El poema desarrolla un doble nivel textual: por un lado, tenemos a los protagonistas de la escena. Meoro y Angélica que gozan del amor sensual y se benefician de sus bienes. Por otro, aparece el narrador-poeta que intenta persuadir con la mostración de aquellos amantes que se complacen mutuamente a su amada fría y esquiva para la que únicamente existe el amor espiritual, alineándose así en la más pura línea de la filosofía courtois.

En el poema IV, el poeta se nos presenta como vasallo ejemplar rendido enteramente a su señora a la cual rinde homenaje incondicional según establecía las reglas de la sociedad feudal. El poema VI, sin embargo, introduce una novedad respecto a la relación entre dama y caballero, amada y amante: la casuística cortés del amor-guerra se establece no entre el amante y la amada desdeñosa o indiferente, sino entre el amor correspondido de éstos y el destino adverso y enemigo.

Junto a la influencia del ars bellandi en esos poemas cabe mencionar otro hecho relacionado con la casuística cortés en relación con el amor pero extendido al ámbito de la justicia y del derecho. Resulta que los términos que aparecen en las imágenes pertinentes como elementos comparativos de lo que se está tratando en ellas, aunque tengan su existencia en la vida real como es evidente,

resultan pertenecer también a la tradición literaria de la lírica cortés. El lenguaje jurídico que aparece en esos poemas deriva de aquella ley de la caballería que consiguió imponerse en todas aquellas facetas de la vida en las que el estilo y las formas eran cosas esenciales, entre ellas la moral y el derecho además de la guerra y el amor como hemos visto.

En los poemas IV y VI, y sobre todo en el primero, el amor es presentado como una ley, un mandamiento judicial que la amada investida de sumo poder como el señor feudal (el cual asumía también la función de juez), obliga a cumplir sin remisión al poeta amante:

Pues digo que así quiero y que quisiera
poderme anticipar con la obediencia
al mandamiento, aunque más duro fuera,

y pues desnudo estoy de la potencia
para negar, conviértase mi vida
en alta ejecución de la sentencia,

que aquella voluntad, ya reducida
en otra, espero yo que el tiempo vea
negociarme piedad nueva y crecida.
(P. IV, vv. 25-27)

En el mismo lugar el poeta pide que la amada se apiade de él (v.36), de la pena que sufre y que habrá de soportar de por vida ya que bajo ningún concepto consentirá romper la fe (v.42) mandamiento o juramento hecho a la dama-juez.

La influencia del lenguaje militar se aprecia en otros lugares de la poesía de Aldana y esta vez con mayor originalidad. Tanto en el poema XXXV, "Respuesta a Cosme de

Aldana, su hermano, desde Flandes" (vv. 5-52), como en el poema L, "Carta a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles" (vv. 150-246), el poeta toma como símiles, a través de los cuales mostrar cómo le sucede el recuerdo del hermano y del amigo, la descripción de un asalto a un convento o casa-cuartel y de un nocturni tumultus in exercitu.

En el tema del amor estaba claro que la fuente que inspiraba al poeta era la tradición literaria. Sin embargo, los dos símiles mencionados pueden haber sido sugeridos por la vasta experiencia militar de aquél.

En la breve introducción a la parte I en la que se trataba del método de clasificación de las imágenes por el término de comparación seleccionado se advertía de los peligros que podían surgir a la hora de interpretar los resultados obtenidos tendiendo a justificarlos desde dos únicos puntos de vista, ornamental y psico-biográfico. Respecto a este segundo criterio se mencionaba el hecho de la frecuente inclinación a la hora de interpretar ciertas imágenes en las que se pretendía detectar un síntoma de los intereses y gustos del autor, de sus temores y aspiraciones, de sus simpatías y antipatías.

A propósito de la inclinación interpretativa psico-biográfica nos parece oportuno recordar de nuevo las palabras de St. Ullmann acerca del gran cuidado que hay que tener a la hora de extraer conclusiones:

"El trasfondo íntimo de las imágenes de un autor nada tiene que ver con sus cualidades intrínsecas, su adecuación o su papel en la estructura de las obras de este escritor, y el crítico se ocupa primordialmente de estos último aspectos de las imágenes y no de su interpretación psicológica"¹¹⁷.

Recordamos aquí esa consideración a raíz del hincapié que en el caso de nuestro poeta ha realizado la crítica sobre la decisiva influencia que su oficio de soldado tuvo en su obra y consecuentemente del carácter autobiográfico que adquiere ésta. Esta opinión tiene en su origen dos consideraciones complementarias: la primera está relacionada con la coincidencia que parece darse entre la vida y la obra del poeta (esto siempre según la crítica actual ya que el poeta no tuvo ocasión de ordenar su obra y la labor de su hermano Cosme a este respecto agravó aún más la situación). La segunda gira en torno a la cuestión temática, al hecho muy notado de que si bien en la primera etapa de la poesía de Aldana hay un núcleo temático importante alrededor del sentimiento amoroso, éste desaparece por completo en la segunda y última etapa de su obra, marcada por su partida de Florencia y su estancia en Flandes, y sobre todo por las amargas experiencias de la guerra. Consecuencia de estas desastrosas vivencias son las manifestaciones negativas de las que se hacen eco algunos de sus poemas como el XXXI, "Octavas sobre el bien de la vida retirada" vv. 249-256, el poema XLV, "Otro aquí no se ve que, frente a frente," y el poema LXV, vv. 13-21.

Pero ¿qué ocurre con las manifestaciones a favor no sólo de la actividad bélica sino incluso del aniquilamiento total del enemigo, manifestaciones que nos hablan de un Aldana cruel y despiadado en franca contradicción con aquél de los poemas no sólo amorosos sino incluso metafísicos?. ¿Cómo explicar que una misma experiencia dé lugar a dos opiniones totalmente opuestas?.

No es este el lugar ni el momento de desentrañar la compleja personalidad que parece tener el poeta, una complejidad por otra lado nada inusual en un hombre que tiene la virtud de sentir y de reflexionar sobre todos los hechos y sentimientos que experimenta.

De todos modos lo que nos interesa en este momento es remarcar la dificultad que surge a la hora de identificar la fuente de inspiración de una determinada imagen o grupo de éstas en el intrincado bosque de influencias a las que de forma consciente e inconsciente está sometido cualquier autor.

En este breve capítulo en el que hemos tratado muy someramente de averiguar el influjo que el oficio del poeta pudo ejercer en el momento de crear ciertas imágenes hemos obtenido como resultado la identificación de una fuente literaria clara tal como es la del amor cortés que proporciona no ya un sustancioso léxico guerrero y jurídico sino un sinfín de situaciones para expresar el tema del amor. La identidad inspiradora, aunque ésta sólo probable,

de carácter vital tiene lugar cuando el poeta trata de un tema cualquiera, distinto al del amor como puede ser la descripción de una facultad de orden intelectual como es la de la imaginar y recordar algo o a alguien.

A pesar de lo comentado acerca de la influencia del entorno vital y social del poeta es difícil desprenderse de la opinión de la influencia de éste en su obra, sobre todo si se está familiarizado (e inevitablemente condicionado) con los diferentes avatares afortunados o no de su vida. Sea como fuere, no puede negarse el atractivo y originalidad que unos símiles como los que encontramos en los poemas XXXV y L otorgan a la imaginación del poeta a la que podríamos calificar por ello de fantástica y sugestiva.

CITAS Y NOTAS A LA SEGUNDA PARTE.

- (1) Carlos Ruiz Silva, Estudios sobre Francisco de Aldana, Valladolid, 1981. Pág. 162.
- (2) Antonio Gallego Mcrell, El mito de Faetón en la literatura española., Madrid, 1961. Págs. 36-37.
- (3) Jose Ma de Cossio, Fabulas mitológicas en España., Madrid, 1952. Pags 196-201.
- (4) Ob. Cit Pág. 148.
- (5) "Francisco de Aldana, el divino Capitán." Revista de Estudios Extremeños, Badajoz, 1956. Pags 523-629.
- (6) Carlos Ruiz Silva. Ob. Cit. Pag. 157.
- (7) Ibidem. pag 159.
- (8) Ibidem. Pag. 159.
- (9) Vid Carlos Ruiz Silva. Ob. Cit. Este autor apunta que en la relacion de las obras poeticas perdidas, relación realizada por Cosme, aparece en la edición de las obras, segunda parte, folio 101, Madrid 1591. Pag. 145.
- (10) Vid. Juan Ferrate, "Una muestra de poesia extravagante. Las octavas sobre los Efectos de

- amor de Francisco dde Aldana", en Dinámica de la poesía., Barcelona, 1982. Págs. 215-243.
- (11) Edith Hamilton, La Mitología, Grecia, Roma y Norte de Europa., Barcelona, 1981. Pág. 14.
- (12) Ibidem. Pág. 15.
- (13) Ibidem. Pag 15.
- (14) Jean Seznec, Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento., Madrid, 1933. Pag. 13.
- (15) Vid. J. Seznec. Ob. Cit. Pag. 79.
- (16) Vid. E. Hamilton. Ob Cit. Pag. 12.
- (17) Ibidem. Pag. 12.
- (18) Juan Eduardo Carlot, Diccionario de Símbolos., Barcelona, 1982. pag. 21.
- (19) J. Seznec. Ob. Cit. Pag. 77.
- (20) Ibidem. Pag. 78.
- (21) Ibidem. Pag. 78.
- (22) Ibidem. Pag. 87.
- (23) Alfredo Lefebvre, La poesía del Capitan Aldana, 1537-1578, Concepción, 1953. Pag. 128.
- (24) Ibidem. Pag. 128.
- (25) Ibidem. Pags. 128-129.
- (26) J. E. Carlot. Ob. Cit. Pag. 233.
- (27) Ob. Cit. Pag. 157-158.
- (28) Paul Diel, El simbolismo en la Mitología Griega., Barcelona, 1985. Pág. 7.

- (29) J. E. Cirlot. Ob. Cit. Pág. 29.
- (30) Paul Diel en su obra El simbolismo en la Mitología Griega. expone una interpretación psicológica de los mitos clásicos más importantes. En ella justifica y demuestra la conveniencia de una interpretación de este tipo para aprehender el sentido pleno de los mitos. En lo que a continuación exponemos sobre los mitos que aparecen en la poesía de Aldana seguimos de cerca el estudio de Diel y tenemos en cuenta muchas de las consideraciones interpretativas.
- (31) Pau Diel. Ob. Cit. Pag. 48.
- (32) José Lara Garrido, "Introducción", en Francisco de Aldana, Poesías Castellanas Completas., Madrid, 1985. Pag. 56.
- (33) Paul Diel. Ob. Cit. Pags. 68-69.
- (34) J. E. Cirlot. Ob. Cit. Pág. 344.
- (35) Carlos Ruiz Silva, Ob. Cit. Pag. 125.
- (36) Ibidem. Pag. 155.
- (37) E. H. Gombrich, Imágenes simbólicas, Madrid, 1983. Pág. 234, láminas 80 a y 80 b.
- (38) Arnold Hauser, El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno., Madrid, 1965. Lámina 278. Junto a esta lámina cabría mencionar la número 276 en la que puede verse, también bajo forma escultórica al

honor sometiendo a la mentira. Se trata de una obra de Masaccio Danti.

- (39) Ibidem. Lámina 243.
- (40) Ibidem. Lámina 101. Además de en Salviati, esta figura también viene magníficamente representada en el cuadro de Andrea del Sarto que lleva el mismo título.
- (41) Ibidem. Lámina 66 y lámina 131.
- (42) Vid. E. Curtius, Literatura Europea y Edad Media Latina, México, 1955. Pág. 120.
- (43) H.E. Gombrich expone detenida y ampliamente este asunto en su obra Imágenes simbólicas., Madrid, 1983.
- (44) Vid. E. H. Gombrich. Ob. Cit. Pág. 234.
- (45) Ibidem. Pág. 236.
- (46) Ibidem. Pág. 245.
- (47) Recogemos en este punto las indicaciones que acerca de las posibles fuentes de las imágenes místicas de Aldana realiza A. Lefebvre en su obra mas arriba citada.
- (48) Citado por E. H. Gombrich, Ob. Cit. Pág. 235.
- (49) Vid. nota 40) de esta misma parte.
- (50) Citado por E. H. Gombrich, Ob. Cit. Pág. 240-241
- (51) Para la cuestión de la difusión del platonismo véase el estudio de Paul Oskar Kristeller. El

pensamiento renacentista y sus fuentes.

México. Pág. 255

- (52) A. Lefebvre, Ob. Cit. Pág. 132
- (53) Ibidem. Pág. 135
- (54) León Hebreo, Diálogos de Amor, II. Madrid, 1986. Pag. 289
- (55) Ibidem. Pág. 282
- (56) Para esta cuestión véase el estudio de Edgar Wind, Los misterios paganos del Renacimiento, Barcelona, 1972. Pág. 63
- (57) Citado por A. Lefebvre, Ob. Cit. Pág. 137. Recuérdese el verso "y desde el cavernoso y vacilante cuerpo", nada más que para ver la impregnación platonizante.
- (58) De nuevo, citado por A. Lefebvre, Ob. Cit. Pág. 137
- (59) Ibidem. Pág. 140
- (60) Ibidem. Pág. 141
- (61) Citado por A. Lefebvre, Ibidem. Pág. 141
- (62) Ibidem. Pág. 142
- (63) Ibidem. Pag. 142-143
- (64) Ibidem. Pág. 145
- (65) Ibidem. Pág. 148
- (66) Ibidem. Pág. 148-149
- (67) Ibidem. Pág. 149-150
- (68) Vid. Edgar Wind, Ob.Cit. Pág. 143 y s.s.

- (69) C.S. Lewis, La imagen del mundo. (Introducción a la literatura medieval y renacentista), Barcelona, 1980. Pág. 18-19
- (70) Ibidem. Pág. 18-19
- (71) Citado por C. S. Lewis, Ob. Cit. Pág. 20
- (72) Ibidem. Pág. 42
- (72 bis) Ibidem. Pág. 47
- (73) Ibidem. Pág. 52
- (74) Ibidem. Pág. 54
- (75) Ibidem. Pág. 56 y s.s.
- (76) Ibidem. Pág. 64
- (77) Garcilaso de la Vega, Poesías Castellanas completas, edición de E.L. Rivers, Madrid, 1981.
- (78) Iliada, Canto XIV, Ed. de Luis Segalá y Estalella, Madrid, 1976. Pág. 151. Curtius recoge este pasaje en su espléndido estudio, Literatura Europea y Edad Media Latina, a propósito del capítulo dedicado al análisis del paisaje ideal, Madrid, Vol. I. Pág. 263.
- (79) Ibidem. Pág. 267-268.
- (80) Ibidem. Pág. 268.
- (81) Ibidem. Pág. 268.
- (82) Virgilio, Geórgicas, II, edición de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, 1989.
- (83) E. R. Curtius, Ibidem. Pág. 269.

- (84) Los versos son citados por E. R. Curtius, Ob. Cit. Pág. 273.
- (85) Eneida, Libro VI, vv. 638-64). Edición de Virgilio Bejarano, Barcelona. 1986.
- (86) Ibidem. Libro V, v. 734, y VII. 30.
- (87) E. R. Curtius, Ob. Cit. Pág. 277.
- (88) Tomamos el pasaje prestado de la obra de E. R. Curtius. ob.cit. Pág. 281 y s.s.
- (89) Ibidem. Pág. 282.
- (90) L. Salstads "Another look at Francisco de Aldana's 'Otra aquí no se ve que, frente a frente', " en Rom N, XXIII; 1982. Pág. 335-240.

Los otros trabajos que se han ocupado de este soneto son los de E. L. Rivers "Composicion de lugar", en Clavileño, VI (1955), Págs 19-21, y Jorge Checa Cremades, "'Otro aquí no se ve que, frente a frente'", en La Poesía en los Siglos de Oro: Renacimiento, Madrid, 1982. Pags. 93-95.

- (91) Horacio, Obras completas, Ed. de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona. 1986.
- (92) El soneto del Norte es el soneto instaurado por Petrarca, evolucionado desde su movimiento en el sur de Italia, mientras en "los Sicilianos era como una idea, como algo amable", en los Toscanos "aparece como un

cuadró". Mario Fubini, Métrica y Poesía, Barcelona, 1969. Pág.193. Para mayor conocimiento de las diferencias conceptuales entre uno y otro tipo de soneto, vease cap.III, "El soneto", del libro citado. Pág.176.

Antonio Prieto en su libro La Poesía del Siglo XVI (I), Madrid, 1984. Pág.44-48, afirma que el diálogo fue incorporado al soneto por su inventor, Giacomo da Lentini (1235), el cual introdujo la "tenzone d'amore" de la lírica provenzal, el debate o diálogo en torno al amor, y su expresión dialogada

En el siglo XVI, esta forma fue rescatada por los poetas renacentistas italianos con el fin de ofrecer una alternativa al petrarquismo codificado de la época.

El soneto dialogado fue introducido en la lírica española por poetas que como Hurtado de Mendoza eran asiduos visitantes de las cortes italianas.

Cuando Aldana compone sus sonetos dialogados aun vive en Italia (Florencia) inmerso en una constante ebullición y variedad literaria.

(93) Paúl Ruiz, Francisco de Aldana, Sonetos, Madrid, 1984. Pág.31.

(94) Ibidem, Pág.31.

- (95) E. L. Rivers, "Francisco de Aldana, el Divino Capitán", en REE, IX, (1953). Pág.488.
- (96) Edgar Wind, Los misterios paganos del Renacimiento, Barcelona, 1972.Pág. 63.
- (97) Ibidem. Pág.63.
- (98) Ibidem. Pág.63.
- (99) Lorenzo de Médici. Citado por E. Wind en su Ob. Cit. Pag.160.
- (100) Así lo hacen E. L. Rivers, O. H. Green y A. Terry; que señalan los de León Hebreo.
- (101) J. Lara Garrido, Fco de Aldana. Poesía castellanas completas, Madrid, 1985.
- (102) Ibidem. Pág.59.
- (103) J. P. W. Crawford, califica los sonetos que recogen esta vertiente de 'ardientes y sensuales' en "Francisco de Aldana: A Neglected Poet of the Golden Age in Spain", en HR, VII (1939). Pag.52-53.
- (104) E. L. Rivers, "Introducción" a Francisco de Aldana, Poesía, Madrid, 1957. Pag.XVI.
- (105) Vease, Edgar Wind, Ob. Cit. Pág 58 y Pag 145.
- (106) Palabras recogidas de José Lara Garrido, en su "Introducción" en ob.cit. Pág.60.
- (107) Ibidem. Pág.60.
- (108) Paul Oskar Kristeller, Ob. Cit. Pag.242-244.
- (109) Ibidem. Pag.255.
- (110) José Lara Garrido. Ob. Cit.

- (111) Expresión tomada prestada de José Lara Garrido "Introducción". Ob. Cit.
- (112) D. Gareth Walters, "On the text, source and significance of Aldana's Medoro y Angélica" en Forum for Modern Language Studies, University of St. Andrews, Scotland, vol. XX, Nº 1, January, 1984. Pág. 17-25.
- (113) E. L. Rivers, Francisco de Aldana, Poesías. Ob. Cit.
- (114) Citada por D. Gareth Walters en su trabajo "On the Text, Source and Significance of Aldana's Medoro y Angelica", en F.M.L.S. University of St. Andrews/Scotland, Vol. XX nº 1 January, 1984.
- (115) E.L. Rivers, "Francisco de Aldana, el divino Capitan", en R.E.E., IX, (1953) Pág. 469.
- (116) Ibidem. Pág. 465.
- (117) Carlos Ruiz Silva, Ob. Cit. Pág. 14.
- (118) Vid. Denis de Rougemont, El amor y occidente., Libro quinto: "Amor y Guerra", Barcelona , 1978. Pág. 247 y ss.
- (119) St. Ullman, Lenguaje y estilo., Madrid, 1968. Pág. 223.

6

TOMO I I

TERCERA PARTE

ESTUDIO FORMAL DE LA IMAGEN EN LA POESIA DE ALDANA

¿En qué consiste el análisis del aspecto formal de la imagen?. Según la crítica¹, el análisis formal de la imagen supone dos pasos: en el primero, se lleva a cabo el establecimiento de la distinción entre las diferentes figuras. Se trata de llevar a cabo una relación tipológica para establecer el valor poético y literario de cada una de ellas. En el segundo, se realiza el estudio de las figuras particulares. Las imágenes individuales cabe describirlas en términos puramente gramaticales, especificando si la comparación viene expresada por una conjunción, un verbo o algún otro elemento, si la metáfora está localizada en un adjetivo, un nombre, un verbo, una cláusula subordinada, etc. Nosotros nos limitamos al análisis de las tres categorías gramaticales señaladas: adjetivo, verbo y sustantivo. En este segundo momento del análisis también hay que estudiar las imágenes desde el punto de vista de su establecimiento, es decir, examinar las implicaciones sintácticas y semánticas que se han puesto en relación para construir las imágenes.

El interés de un estudio gramatical de este tipo es el de determinar y exponer el grado de originalidad de la imagen precisamente en el momento en el que ha sido compuesto el texto.

CAPITULO I

TIPOLOGIA DE LA IMAGEN.

El estudio estilístico de la imagen en su aspecto formal nos obliga a distinguir entre los diferentes tipos de figuras o manifestaciones que se agrupan bajo el nombre de imagen. La distinción de esas figuras arroja, ya en un primer momento, un extracto en el cual se constata la desigualdad en la distribución. Una distinción tipológica es interesante porque ofrece de primera hora un base de datos a partir de la cual pueden derivarse, a través de la aplicación del análisis gramatical y de la explicación del modo de proceder en el establecimiento de la imagen, otros catálogos.

El criterio que hemos seguido para identificar las imágenes es su propia definición, cuyo termino nos remite, en primer lugar, a la visión sensible o representación mental de algo con frecuencia irreal; y, en segundo lugar, a la expresión lingüística de una analogía de contenidos. También hay que tener en cuenta, a la hora de realizar la identificación, que se establecen imágenes entre el plano del contenido y el de la expresión de un texto, fenómeno éste conocido con el nombre de Isotopías simbólicas.

La relación tipológica² que ofrecemos en el Apéndice de listados recoge sólo imágenes o figuras que son tropos.

aunque aparece una figura que en principio no está catalogada como tal y que hemos denominado metáforas intrínsecas, cuyo comentario aplazamos por el momento.

Aunque de las imágenes sensoriales se viene ocupando tradicionalmente la psicología, y de las literarias la lingüística, no obstante, hay que atender a las dos a un tiempo porque imagen psicológica e imagen poética están presentes en el lenguaje, especialmente en el poético, y contribuyen por igual a la creación de lo que se ha dado en llamar literatura imaginativa. Es por esto que preferimos confundir en un mismo término lo que algunos autores distinguen como imagen del signifiicante y del significado o imagen psicológica y literaria³.

A la hora de establecer la identificación de las diferentes figuras hay que tener en cuenta la naturaleza lingüística de la imagen: dicha naturaleza es la que nos va a permitir diferenciar la tipología que ésta encierra y realizar una clasificación que nos ayudará a conocer qué tipo de imagen prefiere Aldana.

Los diferentes y diversos estudios que existen sobre la imagen han demostrado que la naturaleza de ésta es lingüística. Su estudio, enmarcado dentro de los métodos de la lingüística estructural han demostrado que la imagen poética, fenómeno lingüístico que en principio parece ser una desviación de la norma, se rige por las mismas leyes que los hechos lingüísticos normales⁴.

Lingüísticamente hablando, con la imagen literaria estamos ante una neutralización o sincretismo, una fusión denotativa y connotativa, y una motivación.

¿Qué ocurre en la estructura lingüística cuando un poeta crea una imagen literaria metafórica?. Desde el punto de vista lingüístico, y empleando la terminología de Ullmann², el poeta establece un acercamiento entre dos términos tenor y vehículo que configuran la imagen³. Funda un acercamiento semántico entre los dos términos, pero ¿Cómo?.

Tomando prestada la terminología de la semántica estructural tenemos que "la imagen se establece por una comparación o analogía; o identificación de contenidos de signos no-identificables"⁴. La analogía tiene lugar mediante una desviación semántica entre dos Lexemas de los cuales uno de ellos es un Selector. Este Selector transfiere una serie de rasgos (Clasémico o Lexémico) al término que no lo es. La analogía de dos términos puede venir dada por la identificación de dos contenidos, invariantes en los usos de la lengua (in-identificables), por el solo hecho de presentarse como ocupando una misma posición en la cadena; se trata de una imagen producida por una superposición que las hace comparables. En este modo de realizarse la comparación, uno de los términos identificados (el Superpuesto) solo puede estar connotativamente expresado (es decir, debe ser evocado por el lector). Según la naturaleza

de los rasgos transferidos la imagen será Lexémica o Clasémica. Con mucha frecuencia, dichas imágenes, establecidas según este modo, aparecerán en las llamadas metáforas (y metonimias) adjetivas y verbales, puesto que estas categorías de palabras funcionan en la gran mayoría de los casos como selectores; también pueden venir dadas, por construcción sintáctica (yuxtaposición, aposición, atribución..) que, al entrañar desviación, implican identificación de dos o más términos. La comparación se establece entre términos denotativamente expresados, y por tanto, necesariamente sucesivos, por esto mismo la imagen solo puede ser lexémica; las imágenes así establecidas se darán con más frecuencia en las llamadas metáforas (pero también metonimias) nominales.

Acerca del término imagen hay que hacer una precisión que tiene que ver con su utilización para designar una variedad de la metáfora, la denominada como metáfora impura². Es un error reservar el término imagen para señalar solamente lo que algunos críticos han considerado como metáfora impura. La imagen tiene un campo de aplicación mas amplio, como podrá verse. Muchas de las funciones derivan principal y fundamentalmente de la imagen en el sentido definido y son comunes a otras figuras (metonimia hipálage...) por conllevar éstas frecuentemente una imagen.

La imagen, pues, no parece mantener dependencias necesarias ni con la metáfora ni con la metonimia, ni

siquiera con la desviación interpretable. La imagen sólo es solidaria con la desviación cuyo término equivalente en la lingüística estructural es el de infracción semántica. La imagen existe al margen de si la desviación que la origina, es interpretable o no. Efectivamente, la imagen se documenta tanto en textos metonímicos como metafóricos.

Una vez definida la imagen y su naturaleza lingüística podemos establecer sus diferentes tipos que pueden clasificarse, también, según su naturaleza.

Tradicionalmente, los criterios de clasificación de la imagen se han basado en la división que establecía la Antigua Retórica en figuras por semejanza y figuras por contigüidad. La clasificación de las figuras bajo uno u otro parámetro, aunque bastante arbitraria, y poco o nada argumentada, coincide con las clasificaciones más actuales y ello debido a que los criterios de clasificación que siguen los teóricos de las imágenes literarias vienen a acabar, o comenzar, con la división de la Antigua Retórica.

Siguiendo de cerca las opiniones definitivas (al menos hasta el momento no han sido rebatidas) formuladas por la teoría poética en el análisis de la imagen y de su naturaleza, tenemos que la imagen puede clasificarse bajo un epígrafe u otro según el criterio siguiente:

a) Si la imagen no comporta creación de nuevas asociaciones entre expresión y contenido de signo, la imagen

es por contigüidad. Bajo ella se agrupan la metonimia, la sinécdoque y, como se explicará más adelante, la hipálage.

b) Si la imagen comporta un cambio de significado, es decir, la creación de una asociación inédita entre expresión y contenido de signo, la imagen es por semejanza.

La validez de la ordenación ha de delimitarse al ámbito de las desviaciones y de su resolución: en a) la desviación se resuelve por combinación, en b) por semejanza.

Las teorías de la imagen consideran que cuando los términos de la Superposición (Base, Contenido Superpuesto y Selector) pueden combinarse en una (o más) expresión (es) acorde (es) con el (los) uso (s) de la lengua. En la reducción por combinación, por tanto, se pasa de una expresión semánticamente desviada a una o varias usuales sin que haya lugar a cambio alguno de significado, es decir, sin que se destruya signo alguno de la lengua, es la simple formulación (o evocación en el lector) del contenido superpuesto lo que permite la reducción a una expresión usual.

Los dos términos que se encuentran en la superposición clásica y lexémica de este tipo de reducción son ecuacionales: ninguno de los dos términos de la imagen (Base y Selector) sufre cambio de significado y, por tanto, se conservan como contenidos denotativos, o mejor, en ellas el

término superpuesto se conserva íntegro en expresión reducida como contenido usual.

A propósito de este tipo de reducción por combinación hay que hacer una advertencia y es que existe siempre una 'identificación' de identificaciones (es decir, una identificación sinónima, de contenidos, que en los usos de la lengua, constituyen invariantes léxicas) o lo que es lo mismo, potencialmente estos textos implican una especie de comparación. Esta comparación podemos verla claramente realizada en algunos textos de nuestro poeta:

prudentes canas (497)

duro pecho de diamante (56)

no es corazón humano tan de nieve (55)

plumas de los vientos (1067)

un pecho de mármol fuerte (175)

En todas las imágenes se compara o identifican dos realidades. En el texto (497) se compara la prudencia con la vejez; en (56) y (175) la actitud desdeñosa e indiferente de la amada con la dureza e impenetrabilidad del diamante y del mármol; otro tanto ocurre con el texto (55) en el que la ausencia de sentimientos de la amada hacia el amado, su distanciamiento es comparado con la frialdad de la nieve. El caso del texto (1067), mucho más original, también presenta una comparación entre la cualidad ligera del plumaje de las aves y el movimiento suave del elemento atmosférico.

La constatación de la existencia de una comparación tiene una importancia decisiva a la hora de revisar críticamente la consistencia de ciertas definiciones tradicionales (pero que siguen siendo actuales) de la metáfora. En efecto, ya desde ahora no es posible sospechar que la famosa identificación, comparación o semejanza, atribuida a la metáfora no es, realmente, atributo de ésta en particular, sino de la imagen.

La Antigua Retórica nunca definió la metonimia limitándose a dar ejemplos de unas cuantas especies de este tropo. Entre los estudiosos modernos, ST. Ullman^o señala que la metonimia surge de la transferencia de un término basado en la contigüidad de sentidos, pudiendo ser esta contigüidad de índole espacial, temporal o casual principalmente; pero el propio Ullmann reconoce que hay otras muchas especies de contigüidad imposibles de resumir. Entre ellas destaca por su importancia la establecida entre la parte y el todo a que pertenece (o viceversa), que Retórica y Estilística han clasificado aparte bajo el nombre de sinécdoque. Existe una gran imprecisión fundamental inherente a las definiciones referenciales de Metonimia y Sinécdoque. La conclusión a la que se ha llegado al final es la de considerar a la Sinécdoque como una variedad de la Metonimia (su comportamiento lingüístico es idéntico), y a la Metonimia como la figura que, por excelencia, consiste en una desviación reductible por combinación.

Considerar la Metonimia y Sinécdoque como tropos (figura consistente en que una palabra es empleada en un sentido que no es el habitual o normal) tal como hizo la Antigua Rétorica y sus actuales compiladores, es un error derivado del concepto de expresión reducida. La Antigua Rétorica consideraba la expresión reducida como la traducción del sentido implícito en la desviación; según esta misma opinión, Metonimia y Sinécdoque no son tropos, dado que los términos de la desviación presentan, en la expresión reducida, sus usuales significados. En términos estructurales se ha puesto de manifiesto que "En la Metonimia, tanto el término selector como la base (cuando aporta la redundancia suplementaria) funcionan a la vez como signos denotativos (se conservará la expresión reducida) y como expresión connotativa del superpuesto"¹⁰.

En el segundo tipo de establecimiento de la imagen por Metasemia o Semejanza, la teoría actual considera que "Puesto que tradicionalmente ha sido considerada la Metáfora como un tropo (ya que implica cambio de significado), y en la medida en que las clásicas Metonimia y Sinécdoque no lo son podemos sin introducir grandes confusiones denominar Metáfora a toda desviación reductible por Metasemia"¹¹.

La Metáfora es la figura tropológica que ha recibido mayor atención y análisis¹². Esto es debido a que, sin duda alguna, es la figura más importante de las que caracterizan al lenguaje poético, y lo señalan, dondequiera que se

presenten, como un hablar bello, sorprendente, agradable, ambiguo, difícil de entender, afectado o ridículo según las ocasiones. A lo dicho hay que hacer una advertencia y es que asegurar que la Metáfora es la figura más importante no quiere decir, en principio, que sea la figura de que se derivan como modalidades o variedades todas las demás.

Algunos autores han llegado a considerar a la metáfora como una especie de Archifigura. Evidentemente estos autores toman el término metáfora en un sentido tan laxo que equivale al de desviación interpretable. Pero, el término metáfora debe utilizarse sólo si puede aplicarse a todos los casos reducibles por metasemia.

Es en este punto en que el análisis del proceso lingüístico de la Metáfora nos es de gran ayuda. De la exposición del proceso metafórico se extrae una consecuencia muy importante y es la de que no está permitido decir que la metáfora se caracteriza porque se establece entre sus términos una relación de similitud. Esta consideración deriva del hecho de que entre los términos de la Metonimia y Sinécdoque también existe una relación de semejanza o de similitud como vimos más arriba. La similitud, pues, tiene muy poco que ver con la semejanza tal como la concebía el pensamiento retórico. La semejanza que la Rétorica suponía subyacente entre los términos de la metáfora en exclusividad se concebía como una semejanza preexistente al texto mismo sobre la cual el poeta fundamentaba la Metáfora.

La similaridad detectada tanto en los textos metonímicos como en los textos metafóricos, no preexiste al texto mismo, no se necesita que haya ninguna característica común ni en los contenidos ni en las realidades designadas por los términos para que estos puedan identificarse: Esta es una similaridad creada en y por el texto mismo. Es un tipo de similaridad o identificación que se establece por el solo hecho de que sus dos términos se presentan como ocupando un mismo lugar en la cadena, como miembros de un mismo paradigma sinonímico.

Esta similaridad creada es lo que se denomina Imagen y la Imagen es un atributo decisivo de la Desviación, no de la Metáfora ni de la Metonimia en particular.

Una observación más acerca de la Metáfora. Tradicionalmente se han venido distinguiendo dos tipos de metáforas: 1) Aquél en que el término propio está expresado (denotativamente) en el texto. 2) Aquél en que el término propio no está expresado, a no ser connotativamente, y que necesita ser evocado por el lector. Estos dos tipos de Metáfora se han denominado metáfora in praesentia, que ha recibido el nombre, de metáfora impura (o imagen), y metáfora in absentia, a la que se ha denominado metáfora pura¹², y esto porque la Retórica solo considera metáfora propiamente dicha a esta segunda.

Según el enfoque lingüístico-semántico-estructural de análisis de la metáfora (y de la imagen en general) no puede

haber dos tipos de metáfora si no hay diferencia formal y efectivamente no hay tal diferencia puesto que es de Metáforas por referentes al modo de reducirse los textos desviados. La crítica, efectivamente ha demostrado que no hay tal diferencia puesto que los dos tipos son igualmente reducibles por Metasemia. La conclusión, pues, a la que se ha llegado es que es absurdo hablar de metáfora in absentia y de metáfora in praesentia. Los dos tipos de Metáfora I y II no son tales sino dos formas típicas de acoplamiento de términos de la Imagen y de términos de la Metáfora y, como en última instancia estos dos tipos son la consecuencia natural de dos modos típicos del establecimiento de la Imagen, podemos decir que los Tipos I y II comentados son dos tipos de imagen: lo apropiado será pues hablar de Imagen in absentia e Imagen in praesentia.

Junto a la reducción por combinación y a la metasémica, aparece otro tipo, el que recibe el nombre de reducción por permutación. Tal procedimiento es el que realiza una figura como la Hipálage. Por su forma lingüística, la Hipálage es una simple variedad de la Metonimia. La diferencia con aquella radica en que en ésta el lexema o claxema que funciona como un Superpuesto y Reductor está connotativamente expresado mientras que en la Hipálage se actualiza denotativamente y, a diferencia de las metonimias con imágenes Tipo II, este lexema Reductor y Superpuesto no es término de la Desviación.

Como modo de permutación-combinación, la Hipálage comporta desviación y, por tanto, la posibilidad de una imagen.

La Rétorica limita al alcance de la Hipálage a construcciones de Sustantivo + Adjetivo (que es el que se permuta)+ Sustantivo. Es decir, hay textos que son (o se comportan como Hipálages pese a que no presentan esa construcción).

La Hipálage no es un simple Desplazamiento calificativo, como cree Carlos Bousoño. Tampoco es una figura contemporánea. Prueba de ello es que hemos encontrado Hipálages en la poesía de Aldana.

Desde el punto de vista, pues, de la clasificación de las figuras, tenemos que, en torno a la Serie Metonímica están la Metonimia, la Sinécdoque y la Hipálage. A la Serie Metafórica pertenecerán, pues, las metáforas In Absentia y las In Presentia, el Símbolo, la Alegoría y la Antonomasia. La crítica, considera que hay que estudiar a parte las figuras tradicionalmente denominadas Sinestesias, Comparación o Simil, y Personificación.

A continuación ofrecemos de forma muy resumida lo que puede ser considerado como una definición de las figuras mentadas teniendo presente todo lo dicho hasta ahora.

Alegoría.- Es una metáfora o traslación por analogía. Esta definición se corresponde con uno de los cuatro tipos de metáfora que distingue Aristóteles en su poética:

"Actualmente, la alegoría, según su naturaleza, cumple el hecho esencial de toda imagen metafórica, esto es, la transferencia de una expresión sobre la base de analogías entre dos realidades, entre las que el espíritu ha establecido una comparación"¹⁴.

Antonomasia.- Considerada por la Rétorica como la sinécdoque del nombre propio, se ha comprobado que como en toda metáfora, en la Antonomasia, el término metásmico, realizado por el nombre propio, no puede entrar en la expresión reducida. Este término, al igual que en las metáforas tradicionalmente reconocidas como tales, está sometido a una neutralización de algunos de sus rasgos semánticos. Los rasgos no-neutralizados son los que constituyen el término reducido. La conclusión, pues, es que la Antonomasia es, formalmente, una metáfora, (y no una Metonimia); el hecho de que presente características sustanciales típicas y particulares no debe hacernos olvidar ese hecho fundamental.

Comparación o Simil.- Ha sido siempre considerada como una figura perteneciente a la serie Metáforica. Desde la óptica actual, la comparación se presenta como un modo más de establecimiento de una Imagen del Tipo II (In Presentia). La imager, así establecida y la desviación que la origina, estarán motivadas -pero no necesariamente- por medio de una

reducción metasémica (metáfora). Es decir, en la comparación o símil no tiene que haber necesariamente un término reducido, característica de la metáfora. En consecuencia, las llamadas comparaciones o símiles tienen como única característica común el hecho de que la imagen establecida (Tipo II) está analíticamente indicada por ciertos elementos gramaticales o léxicos.

Personificación.- La llamada personificación no es una figura, ni tampoco una propiedad de la Metáfora. Cuando se habla de metáfora personificadora o antropomórfica, zoomórfica, cosificadora, metáfora concreta o abstracta, se está aludiendo a efectos derivados de la identificación de los términos de la Imagen, no de la metáfora. Efectivamente, todos esos tipos (sustanciales) de Imágenes dependen de la existencia en el término Superpuesto de rasgos semánticos como (Humano), (Animal), (Inanimado), (Abstracto), etc... La personificación, animalización, etc..., se dan tanto en Metonimias, como en Metáforas e Hipálages.

Símbolo.- Es una variante de la Metáfora, pero no una figura que pueda situarse al mismo nivel que ésta. En el símbolo, el lexema temático se ve convertido en expresión variada de su contenido usual y necesita que se le asigne un nuevo contenido -a partir de la redundancia semántica del contexto. Es decir, el contexto debe interpretarse a partir de los lexemas semánticos, y estos deben recibir un contenido -a partir de la interpretación de aquéllos. Todo

parece indicar que la lectura de un texto simbólico consiste en un ir y venir hasta encontrar una interpretación del lexema semántico que motive y dé razón del significado que hay que dar a todos y cada uno de los elementos léxicos del poema.

La diferencia esencial entre el símbolo y la metáfora consiste en la función que cada uno de los mecanismos atribuya a la representación mental que corresponda al significado habitual de la palabra utilizada y que podemos designar cómodamente con el término imagen. En la construcción simbólica, la percepción de las imágenes es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje. La imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado¹³⁴.

Sinécdoque.- Los estudiosos no se han puesto de acuerdo a la hora de definir la Sinécdoque. Existe una gran confusión de opiniones. Una parte de la crítica coincide en que todos podemos decir si determinada expresión comporta Sinécdoque o Metonimia, pero que carecemos de una definición clara y específica (y no sujeta a interpretaciones subjetivas) de cada una de ellas. Los criterios intuitivos que nos permiten distinguirlas en cada caso concreto, no son criterios lingüísticos, sino referenciales o lógicos. Al final se ha optado por considerar la Sinécdoque como una variedad de la Metonimia ya que su comportamiento

lingüístico es idéntico, y a la Metonimia como la figura que, por excelencia, consiste en una desviación reducible por combinación.

Sinestesia.- Casi todos los autores han dispuesto que la Sinestesia es formalmente una Metáfora, que -por presentar las características sustanciales de ésta- debe ser clasificada como un subtipo de la Metáfora en general. Sin embargo, se ha demostrado que las propiedades sustanciales de la Sinestesia (el que sus términos pertenezcan a dominios perceptivos diferentes) no tienen una dependencia necesaria con las propiedades formales que caracteriza a la Metáfora¹⁶.

Visión.- Sin entrar en materia, la crítica actual ha demostrado que la visión es un Tipo de imagen I que se diferencia de la imagen visionaria en que ésta es del Tipo II. Esta consideración formal ha conllevado que se dejasen de considerar imágenes, por el hecho de no encontrarse inventariadas en la Retórica tradicional y que se la considerara como figura de la época contemporánea¹⁷.

Desde el punto de vista del establecimiento de la imagen Tipo I (In Absentia) y Tipo II (In Praesentia), tenemos que:

En el Tipo I aparecerían: Alegoría, Sinestesia y Visión.

En Tipo II: Comparación o Simil e Imagen Visionaria.

En Tipo I y II: Antonomasia, Metáfora, Metonimia, Personificación, Símbolo y la Sinécdoque.

Nos queda por comentar dos tipos de imágenes que aparecen en la relación que ofrecemos y que no son figuras tropológicas. Se trata de las Imágenes propiamente dichas, y de las Metáforas intrínsecas. Bajo el primer tipo se encuentran una serie de imágenes entendidas en sentido estricto, como manifestación imaginativa concreta, distinta incluso de la propia metáfora.¹² Entendemos el término imagen tal y como lo entiende por ejemplo, P.Caminade en su *Image et métaphore*, y J.Tailliardat en *Les images d'Aristophane*¹³.

Bajo la denominación de Metáfora intrínseca recojo una serie de pequeñas expresiones, en cierto sentido figuradas, que, a pesar de no ser metáforas propiamente dichas, consideramos como expresiones metafóricas en un sentido amplio; se trata de una especie de metáforas que podrían ser calificadas como de menores¹⁴. Este tipo de metáfora queda englobado bajo lo que actualmente se ha dado en llamar Estructuras Adicionales o simplemente Anomalías. Dentro de las Anomalías o Isotopias pertenece a las Isotopias de Contenido¹⁵.

1. Comentario de la relación tipológica.

1.1 Alegoría, Personificación y Visión.

Bajo el epítgrafe alegoría se agrupan todas aquellas imágenes, en las que aparecen una serie de conceptos abstractos e impresiones concretas a las que el poeta ha atribuido vida y acciones humanas. Dichos conceptos abstractos remiten a la moral y a la conducta así como a la vida afectiva del hombre. Anteriormente (cfr. Primera Parte) tuvimos ocasión de comprobar como la manera del proceder humano y sus acciones era un tema importante encerrado en las imágenes de Aldana.

¿Que caracteriza a la alegoría de Aldana?

Desde el punto de vista de su estructura formal, la idea o impresión aparece acompañada de un adjetivo o un verbo. Estas dos categorías gramaticales son las que llevan a cabo la personificación, mayormente por la primera, aunque los casos de personificaciones por verbo no son nada despreciables.

Adjetivo.- La construcción formal mas simple es la de Sust+Adj o Adj+Sust. A partir de ellas las contrucciones varian y se complican.

Sust+Adj+Y+Adj:

piedad nueva y crecida (P.IV)
 ardor firme y constante (P.IV)
 edad leda y tranquila (P.VIII)
 voz llorosa y triste (P.VIII)
 Venus tierna y bella (P.XXIX)
 Marte horrible y fiero (P.XXIX)
 alma exenta y leda (P.XXXI)
 vista desusada y fiera (P.XXXIII)

Adj+Y+Adj+Sust:

piadoso y llano trato (P.IV)
 ardiente y recio clima (P.VIII)
 tejido y debil hilo (P.XXXI)
 breve y triste placer (P.XXXI)
 florida y tierna aurora (P.XXXIII)

Adj+Sust+Adj:

duro pecho fuerte (P.IV)
 tierna aurora matutinal (P.VI)
 cruel hado siniestro (P.VI)
 gran planeta acusador (P.XXX)
 sobre celestial Narciso amante (P.LXV)

Adj+Sust+Adj+Y+Adj:

fiero destino amargo y duro (I.VIII)

Adj+Sust+Adj, Adj, Adj+Y+Adj:

ardiente estio desnudo, soñoliento, inquieto y rojo
(P.VIII)

Adj,+Adj,+Adj,+Adj+Sust:

mentirosa, enorme, desvergonzada, herética ciencia.
(P.LX)

Adj+Sust+Adj+Adj:

gran nido hérito insufrible [P.XVI]*

Sust+Adj+Y+Adj,+Adj+Adj:

muerte, helada y fría, podadora cruel [XVII]*

Tomando como punto de partida la definición de alegoría a la que nos acogemos y a la distinción que una parte de la crítica realiza para el estudio de este recurso de estilo entre imágenes estáticas y dinámicas, intentaremos precisar el papel que juega este tropo en la poesía de Aldana.

En la imagen estática²² el fondo de la comparación es una impresión sensorial (externa) y es comunicada con relativa facilidad a la imaginación del lector. Cuando el poeta, por ejemplo, habla de las mejillas de su amada y las compara a unas rosas, el lector puede formarse imágenes visuales de las rosas y de las mejillas sin ningún esfuerzo y con una satisfacción estática. La imagen dinámica, por el contrario, no se centra en una semejanza entre cualidades

externas, en una semblanza sobre impresiones sensoriales, sino en una semblanza entre acciones.

Según estas definiciones el adjetivo (Selector en la imagen alegórica) que transmite cualidades sensoriales o físicas originará una imagen estática, mientras que el que transmite una cualidad espiritual, dará lugar a una imagen dinámica.

En las alegorías registradas aparecen casos evidentes de estatismo gracias al adjetivo que infunde corporeidad:

Cano, invierno (545), florida y tierna aurora (722), velo húmedo y negro (154), alba clara y pura (901), desnuda tierra (1180), tenebroso olvido (1289), pereza helada (1158), pasmada tierra (1087).

Otras alegorías constituyen casos de dinamismo también evidentes, el adjetivo pone de relieve una actividad de carácter negativo:

descortes invierno (72), hado descortes (120), fortuna cruel (150), ciega envidia (248), homicida llama (346), cupido embustero, gitano, sofista (1277), (1278), (1280).

Otros casos como crudo cielo (313), tierna aurora (314), áspero destino (570) incluso el ya nombrado, pereza helada (1158), duro hado (1463), duro humor (1736), aparentemente ofrecen, por las cualidades sensoriales que transmiten los adjetivos (táctiles) imágenes estáticas, sin

embargo, esos adjetivos puede apreciarse un ligero desplazamiento semántico gracias al cual la propiedad sensorial queda relegada a un segundo plano para dejar paso a las cualidades psicológicas que representan los conceptos.

En otras ocasiones los adjetivos hacen oscilar el ánimo del lector al percibir éstos efectos sensoriales y psíquicos prácticamente a un tiempo. Esto ocurre, sobre todo con aquellas imágenes cuyos términos selectores vienen configurados por más de dos adjetivos:

ardiente estío/ desnudo, soñoliento inquieto y
rojo/ de polvo lleno, de sudor y espigas (261)

Obsérvese la alternancia entre adjetivos perfectamente visuales, cromáticos, clásicos como desnudo y rojo y adjetivos como soñoliento e inquieto que infunde nervio a la escena. Lo mismo ocurre con otra imagen en la que la presencia de adjetivos sensoriales y anímicos hace fluctuar la mente del lector entre la acción ejecutora de la muerte y el resultado fatal expresado por impresiones físicas:

muerte helada y fría, podadora cruel. (1747)

Las imágenes de verdadero dinamismo vienen dadas en aquellas alegorías cuyo selector lo constituye un verbo:

El dolor detiene la palabra (31), el tiempo ve como se desenvuelve la vida del poeta (54), el pensamiento animoso vuela (110), la fortuna envidia al amado correspondido (113), el hado cela (121), el amor es un individuo que tarda

en presentarse (146), la beldad hiere y prende al amado (150), el amor es una fuerza suprema que tiene el poder de ordenar y mover actitudes contrarias (161), la muerte corta la vida humana (586), la comprensión deshace (168), la muerte dispara (880, el día corre (1709, la noche huye (1794) etc.

Del comentario breve que hemos realizado de esta figura en la poesía de Aldana puede concluirse que la alegoría es empleada en su pleno valor estilístico que radica en su poder sensibilizador y esto por lo que se refiere tanto a las imágenes presididas por el estatismo como a las que lo están por el dinamismo.

En cuanto a la personificación, también aparece, como en el caso de la alegoría, en número considerable. Hemos identificado como personificación aquellas imágenes que presentan no una animación conceptual imprevista como ocurría con la alegoría, sino aquellas cualidades irracionales que constituyen lo que tradicionalmente se ha venido denominando metáforas antropomórficas.

Las personificaciones se agrupan en torno al campo ideológico de la naturaleza entendida esta como el conjunto de las cosas, fenómenos y fuerzas que componen el Universo. La naturaleza es presentada, gracias a su animación, como un ser activo casi siempre enfrentado al hombre.

Desde el punto de vista de su establecimiento, la personificación viene caracterizada por tener por selector a un verbo y por poner en relación a realidades irracionales con la vida del hombre en todos sus aspectos: psicológico, moral, y con sus actuaciones.

Las mejores personificaciones, a nuestro parecer, se encuentran en el ámbito natural. En estas imágenes, el poeta nos presenta a una naturaleza activa y agresiva. No en vano esa actividad viene configurada a partir de términos tomados del campo de la milicia y así encontramos imágenes en las que las lágrimas desfilan (394), el trueno dispara (820), el relámpago asalta (820), o hiere (1225). A veces se entabla un lucha feroz entre los elementos atmosféricos y entonces la tierra tiembla mientras el mar combate al cielo (1738), (17), (32) (33).

De esos escasos ejemplos que hemos presentado puede inferirse el valor estilístico de la personificación el cual ha quedado plenamente puesto de manifiesto en ellos y en el amplio uso que hace de este tipo de imagen. Dos entre otras, podrían ser las causas que nos explicarían este extraordinario uso de la personificación. Por un lado tendríamos el carácter tendente al énfasis del poeta, y por otro, su más que segura familiaridad con la Antigua Rétorica, y consecuentemente con la opinión de Aristóteles el cual se había pronunciado decididamente por este tipo de imagen. Aristóteles, mantenía que la personificación (la

fictio personae de los retóricos) representa el tipo más perfecto de una metáfora. De los cuatro tipos de metáfora distinguidos en su Poética Aristóteles estima que el máspreciado es el que se basa en la analogía. A continuación pasa a indicarnos "qué es sensibilizar los objetos o ponerlos ante los ojos y que se debe hacer para conseguir esto"; a lo que responde diciendo:

"Llamo sensibilizar las cosas o ponerlas ante los ojos a significar las cosas en acción; por ejemplo, decir que el hombre bueno es un cuadrado, es una metáfora, ya que ambos son perfectos, pero no significa una acción; en cambio decir que posee un vigor floreciente, es una acción... y como hace en muchos pasajes Homero, que hace obrar a lo inanimado por medio de la metáfora: voló la flecha y la punta penetró furiosa en el pecho... En todos estos pasajes, por la referencia a seres animados, parece que las cosas están en acción"==.

Significar las cosas en acción es lo que Aldana hace en esas y en todas las imágenes que constituyen una personificación. Con la personificación "consigue la sensibilización y, por tanto, el encarecimiento de la expresión. La personificación es, sin duda, la forma más penetrante de la metáfora sensibilizadora. Encontramos en este tipo particular de metáfora la tendencia tan grata a los Antiguos, en la mitología en general y en las metamorfosis en particular, de replicar el mundo no animado como si lo fuera"==.

En cuanto a la visión hemos considerado su presencia en una imagen cuando la animación que aquella presentaba venía dada por una cualidad o actividad de tipo animal. Para

nosotros son visiones las consideradas tradicionalmente, metáforas zoomórficas. Los casos recogidos se refieren a conceptos abstractos y a realidades concretas. Hay imágenes magníficas como las que representan a la pobreza como un animal salvaje con que dientes hiera la pobreza (637), y el aliento, la respiración, la falta de esta también como un animal que mordisco a mordisco (ausencia de aire) va devorando, matando al hombre (el aliento muerde el alma) (39), otras imágenes de gran expresividad y dinamismo son las que representan al hombre como una fiera rabiosa (391), al tiempo como un ser, también, devorador (edad destrozadora) (502).

En los ejemplos anteriores y en algunos más que mencionaremos ahora se advierte, por parte del poeta, una actitud creadora frente a la imagen que roza la modernidad. En ellos pueden apreciarse las características que la crítica actual señala en la definición de la imagen visión de la cual dice que se produce cuando al atribuir unas funciones o cualidades, unos atributos imposibles E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscita en nosotros, expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C que el autor siente ilusoriamente como real en " .

Tal procedimiento y emoción pueden apreciarse en imágenes como las plumas de los vientos (1047),

quebrantándose la sangre (580); es negra mi ventura (510)
silencio oscuro (967); cruelísimo cuchillo (1789).

Obsérvese como en todas esas imágenes se ha producido una transferencia de una propiedad imposible a una realidad concreta. Así ocurre en las imágenes (510) y (1789) en las que la propiedad atribuida a ventura y silencio le confiere corporeidad; en en la imagen (580) le atribuye una pertenencia física que no posee.

Del comentario breve que hemos realizado de estas tres figuras, alegoría, personificación y visión, que se dan en número considerable en la poesía de Aldana puede concluirse que en ese continuo interés que manifiesta el poeta por animar lo inanimado se pone de relieve una intuición metafórica que podría ser denominada como de fantasía mítica²⁴; al proyectar su personalidad en el mundo exterior de las cosas Aldana desea entrever una tendencia poética irreprimible hacia la subjetividad. En este modo de concebir y perfilar el mundo descubrimos una imaginación antropomorfa en la que todo gira alrededor del yo poético.

1.2. La metáfora y la comparación (o símil).

En la relación tipológica (vid infra Apendice de Listados) se aprecia un predominio numérico de la metáfora sobre la comparación.

Desde el punto de vista formal la metáfora aparece formada por un adjetivo, un verbo o un sustantivo. Por el momento el comentario del aspecto gramatical de la imagen queda postpuesto al final de esta parte lugar en el que se tratará de averiguar el modo de proceder del poeta en el establecimiento de la comparación. Advertimos, sin embargo, uno de los rasgos que van a caracterizar las imágenes que presentan, sobre todo un adjetivo o un verbo y es que estas categorías gramaticales que construyen imágenes les otorgan una dimensión espacial y una clara corporeidad (vida verde (37), edad verde (218)), dos circunstancias que contribuyen a su originalidad.

La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana gira en torno a una serie de conceptos como el tiempo, la inteligencia, la voluntad y las pasiones humanas. También trata en alguna ocasión de realidades concretas referentes a los ámbitos fisiológicos y anatómicos sobre todo femeninos, y a la zoología. Una observación interesante que cabe hacer aquí es que la figura de la metáfora no parece ocuparse para nada del tema de la naturaleza tan presente, sin embargo, en otros tropos como los entrevistados más arriba. La naturaleza ha desaparecido en la imagen metáfora para dejar paso a otra naturaleza distinta, ahora de orden divino. En este nuevo espacio lo más relevante, frente a lo que ocurría en la alegoría, personificación y visión, es que el dinamismo que caracterizaba a esas imágenes ahora ha desaparecido en esta otra. Esta nueva dirección se advierte sobre todo en las

imágenes que tratan de los entes divinos, sobre todo de Dios, y en las analogías que para expresar sus propiedades el poeta establece.

Uno de los términos analógicos más frecuentes en las imágenes de Aldana es el concepto geométrico de centro. La idea de centro que aparece en sus imágenes tiene un doble sentido: teológico y divino, por un lado, y humano por otro. Las referencias a la divinidad a través de la noción centro vienen localizadas en los poemas XVIII, v.13, XVIII,v.1, P.XLII, v.7; .XLIII, (varias alusiones); LXV, vv.172-173; las referencias al bajo mundo a través del término centro las encontramos en los poemas XXVIII, v.51; XXXI, vv.120-122; LX; LXI, v.11.

Las figuras geométricas empleadas por el poeta en sentido metafórico para referirse a las excelencias de la divinidad y de la sobrenaturaleza, y para aludir, asimismo, al mundo terrenal y a sus maldades objetivizan esas realidades, las objetiviza. Aldana hace uso de estas formas con el fin de inmovilizar las propiedades positivas y negativas que esencialmente caracterizan a ambos mundos.

A través de la imagen del centro, por ejemplo, el poeta puede presentar esas propiedades como inmutables e imperecederas al paso del tiempo y de las costumbres²⁷.

Las imágenes geométricas, y otras que veremos en su momento, son profusamente usadas por el poeta para

describir, sobre todo, la unión mística. Además de ese tipo de imágenes también aparecen dos tipos de uniones terrenales que utiliza para la expresión (simbólica) de la unión: la unión entre objetos inanimados, mezclas físicas y combinaciones químicas del tipo alma fuego (vid imagen rosa-fuego) y la unión representada, imaginada con arreglo a las maneras en que el cuerpo se asimila a los elementos esenciales para su vida. Dios (y con anterioridad a él la amada del poeta), las relaciones entre el alma y la divinidad, son representadas a través de la luz, del aire, del sol y del agua. La Divinidad llega incluso a ser vista por el poeta como alimento del alma (P. LXV, vv. 214-215). Esas dos formas de representar la unión mística pertenecen a un modo de intuición metafórica mística y mágica²⁰. La intuición metafórica mágica tiende a hacer abstracción del mundo natural mediante formas geométricas cuya principal característica es la intemporalidad. La metáfora mística y la mágica son dos tipos de metáforas desanimizantes.

¿Qué aporta el término figurado en las imágenes que se presentan bajo la forma de una metáfora?. Fundamentalmente dos nociones: quietud y movimiento. En la poesía de Aldana hemos observado que predominan ligeramente las imágenes dinámicas sobre las estáticas. En la metáfora en concreto, predomina la determinación, la fijación de la cualidad, sobre todo en los poemas de su primera época; la oscilación y la inestabilidad predomina en la segunda etapa, en la poesía de corte metafísico. Las metáforas estáticas tienen

como eje temático a la descripción física de la mujer. Dentro del panorama imaginístico de Aldana constituyen las imágenes más convencionales; las dinámicas que también tratan de la mujer definen su aspecto espiritual y aunque sigue predominando la tradición en el uso de elementos comparativos, está es menos convencional que el tipo anterior.

Las metáforas estáticas vienen dadas por una serie de imágenes de gran expresividad y sugerencia que toman el elemento analógico del ámbito sensorial. Dicha sugerencia viene dada por la combinación de varios sentidos:

a purpura tan fina y fresca nieve (87), (88)
tan largo oro sutil, tan ondeado (89)

Otros casos de combinación sensorial son las proporcionadas por imágenes metafóricas en las que aparecen en combinación la vista el tacto y el olfato: tejed guirnalda fresca y olorosa (942); la vista, el tacto y el gusto: la tierna del pezón nueva cereza (1115). La integración de la impresión visual y táctil que se da en la siguiente imagen nos presenta en Aldana a un poeta original y moderno: el halcón va rompiendo el espacioso campo de los aires (1164).

Entre las dinámicas se encuentran algunas metáforas que por las combinaciones sensoriales que presentan parecen ser estáticas. Sin embargo, como ya hemos advertido en alguna

otra ocasión, se trata de cualidades que expresan más un estado espiritual que meramente físico. En una imagen como caliente y derramada vena la sensación táctil a la que pueda remitirnos el adjetivo caliente queda mitigada por el otro adjetivo derramada. Uno y otro expresan el dolor y la desesperación (681).

En otras imágenes como áspero temporal de helado invierno se alude al desamor (705); en esta otra, por el blando cielo (717) el adjetivo otorga una nota de benevolencia en oposición a otras ocasiones cuando el cielo se muestra avaro o áspero. En la imagen en la que se nos presenta a Céforo entregado en la madeja del humido, ondeado y sutil oro (774) los adjetivos evocan una exquisita sensualidad.

El tropo comparación o símil aparece también en número considerable aunque algo inferior a la metáfora. El análisis del aspecto formal queda relegado al último punto de esta parte. Los símiles ilustran básicamente un estado psicológico. La característica que los define en la función que desempeñan es la de hacer ver al lector con los ojos de la mente lo que el poeta está considerando. Además del visual el símil también aporta los diferentes aspectos sensoriales. A continuación indicamos los números de registros de algunos símiles que contienen las diferentes sensaciones.

-símbolos visuales: (138), (184), (192), (751), (1209), (1317), (1044), (319), (336), (456), (711), (770), (807), (808), (810), (811), (812), (814), (813), (816), (817).

-símbolos auditivos: (745), (748), (812), (814), (976), (977), (1099). Y los versos del 180 al 246, sobre todo los versos 205, 212, 216, 237-46 del poema L.

-símbolos táctiles: (192), (441), (749), (902), (1590), (1625), (787).

-símbolos olfativos: (1579).

-símbolos gustativos: (1713).

De entre las dos figuras que hemos comentado brevemente en este punto Aldana prefiere la metáfora. La justificación a esto puede encontrarse en el valor estilístico y estético de este tropo el cual "radica en que remite a una visión, a síntesis inmediatas (pezón nueva cereza) mientras que la comparación se desarrolla como un silogismo, pone en acción un proceso analítico". Sin embargo, la comparación-símil tiene una presencia importante en su obra. A través del símil Aldana despierta toda una constelación de sugerencias alrededor del término o noción que quiere poner especialmente de relieve. El símil en sus manos es un recurso eficaz, un extraordinario medio de potenciación imprevista (vid infra Apéndice de listados, repertorios, II, 2.). En las imágenes de Aldana se aprecia esa diferencia en el valor estilístico de estas dos figuras. Así, mientras el

poeta emplea la metáfora para expresar una intuición y dársela de forma concisa, el símil es utilizado por ese modo de proceder categórico. El poeta aprovecha esta cualidad del tropo para exponer con detenimiento y atención situaciones psicológicas como la expresada en el poema P. XXXIV, "A Cosme de Aldana, su hermano".

Las preferencias estilísticas de la metáfora sobre la comparación en la poesía de Aldana pueden justificarse por el papel que ambas juegan en el estilo, un papel prefigurado ya por la tradición. Para Aristóteles la diferencia estaba clara:

"Es la metáfora la que principalmente logra esto, porque, cuando llama a la ancianidad para de trigo, nos da una enseñanza y un conocimiento a través del género: ya que una y otra cosa han perdido sus flores. Consiguen también el mismo efecto las imágenes de los poetas; por lo que, si se aplican bien, resulta elegante el estilo. Porque las imágenes (comparación) es, como se ha dicho antes, una metáfora diferenciada por la dicción de una palabra; por eso es menos agradable, porque es una expresión más larga; y no dice que esto es aquello, y, por consiguiente, tampoco el espíritu le pide esto"²⁰.

Más adelante en esta misma obra comenta Aristóteles:

"Queda dicho ya que las elegancias del estilo provienen de la metáfora, de la analogía y del sensibilizar los objetos"²¹.

De acuerdo, pues, con la doctrina legada por la tradición aristotélica la metáfora, como visión inmediata y sintética de las cosas, es mucho más expresiva e informativa que la comparación²².

1.3. Metonimia, Hipálage y Sinécdoque.

Las dificultades de clasificación que las figuras de la metonimia y de la sinécdoque suponen las hemos resuelto ateniéndonos al siguiente criterio: sinécdoque y metonimia son dos figuras semánticas que consisten en la transferencia de significado de una palabra a otra, apoyándose en una relación de contigüidad. Sin embargo, mientras que en la metonimia la contigüidad es de tipo espacial, temporal o casual, en la sinécdoque la relación es de inclusión, es decir, que uno de los miembros es de mayor o menor extensión del que presenta el otro²²:

"Trátase de Metonimia o de Sinécdoque el espíritu juega con la contigüidad entre ciertos conceptos, con las relaciones entre conceptos, haciendo abstracción, o fingiendo ignorar ciertos elementos de comprensión verdadera"²³.

No hace falta insistir de nuevo que ni la metonimia ni la sinécdoque son tropos porque no son figuras de invención. Aunque exista una comparación entre los dos elementos o términos, no hay superposición.

Según lo anterior, la caracterización de la sinécdoque vendrá dada por la relación de inclusión. Relaciones, pues, que se dan en la figura sinécdoque:

-La parte por el todo. Es de los casos más interesantes por constituir combinación de los dos tipos de imágenes, psicológica y literaria, y por consiguiente, ser sugerente e impresiva: quemadas frentes (278), blancos miembros (452),

del dulce soto al fresco arroyo helado (684), duro trofeo de arero ensangrentado (1149), erguidos cuellos (1405). Obsérvese que el resultado son imágenes visuales, cromáticas y táctiles, e incluso alguna auditiva interesante por el sentido irónico con que es empleada en el contexto: dulce son (144).

Respecto al sentido del tacto, en la poesía de Aldana tienen lugar ciertas sinécdoques sorprendentes: hueso en astilla (1150), carne molida (1151), despedazado arnés (1152), rasgada malla (1153); la combinación entre los dos tipos de imágenes (literaria y psicológica) es perfecta. El efecto estilístico que se perseguía, imponer, dar una visión realista y cruenta de la guerra, está positivamente conseguido; además de a la combinación de los dos tipos de imágenes, contribuye a al efecto señalado la ausencia del artículo: las expresiones aparecen en los versos tal cual las hemos escogido. La ausencia del artículo pone a resguardo la esencialidad, la intemporalidad de lo expresado en esos versos. En resumen, la imagen sensorial táctil en unión con la literaria, sinécdoque, la ausencia del artículo y la construcción paratáctica de las oraciones se erigen en rasgos de estilo en perfecta combinación para conseguir la impresión conmocionadora perseguida por el poeta en el P. XLV al que pertenecen las imágenes comentadas.

Otros casos de este tipo de sinécdoque son los siguientes: (los caballos) van al ciego furor de espuelas y

freno (312), tu dulce sangre que padece y muere (367), en algún verde, umbrosos y fértil seno (473), soldados con cabeza de experiencia (1413).

Como las anteriores se trata de imágenes sinecdóquicas particularizadoras que expresan una realidad, o cosa, con todas sus circunstancias y singularidades. La sinécdoque particularizadora pertenece a la estética realista.

-El todo por la parte: animoso escuadrón (1143). En una sinécdoque como esta puede observarse la intención generalizadora, despersonalizadora, pero realista que persigue ofrecer el poeta.

-La especie por el género: tras el hilo vulgar y bajo (262), soy de arado y bueyes (503), de oro, de seda y púrpura cubriendo (873), con flores de azahar refrescando (875), cubrióse en oro y plata un rico traje (1174), faltaba en mi cabaña a mis egidos, la dulce leche... (1338), los hueso- y la sangre que natura me dió (1555).

En esta breve relación de imágenes que contienen una sinécdoque pueden advertirse algunas cosas interesantes como que las imágenes que presentan los números (873), (875) y (1174) además de contener una sinécdoque se constituyen en el contexto en el que aparece y por la intención con la que el poeta las emplea en símbolos. En la imagen (1338), el poeta léxicaliza el tópico pastoril del locus amoenus.

A modo de resumen y de una forma muy breve de estas sinécdoques podemos decir que indican en el poeta una tendencia espiritual hacia la concreción.

El valor estilístico de este tipo de sinécdoque de la especie por el género ha quedado puesto de relieve en los casos comentados. A propósito de la eficacia de esta clase de imagen traemos, de nuevo, a colación lo que de ella opinaba Aristóteles:

"la metáfora es la transferencia a una cosa del nombre de otra, transferencia del género a la especie, o de la especie al género, o de una especie a otra por vía de una analogía"²⁶.

-Singular por el plural: caliente y derramada vena (680), dulce son (1149), cubierto de un templado y fino acero (594), sayo de hierro (874), con gente armada de valor y hierro (1428).

-El número determinado por el indeterminado.

La sinécdoque dobla en número a la metonimia. Además gran parte de ellas son sinécdoques del tipo el número determinado por el indeterminado²⁷. En este tipo de sinécdoque "le mot mille se trouve remplacer le terme vague de beaucoup ou tres nombreux. Ce n'est pas la une métaphore, mais comme on l'a dit souvent une synecdoque. La partie remarquable d'un nombre infini, le chiffre mille, remplace ce chiffre indefini lui-même"²⁷.

La fuente de este tipo de sinécdoque es Virgilio. En el autor latino se encuentran profusamente estas expresiones

que como otras, debieron encantar a Aldana en el cual, como varios estudiosos ya han demostrado, y nosotros mismos hemos podido comprobar, la huella del autor de la Eneida es importante.

Aunque en número inferior a la sinécdoque los casos de metonimia encontrados en la poesía de Aldana ofrecen bastante interés, sobre todo en las dos formas en las que se presenta:

-Metonimias abstractas: (35), (104), (151), (302), (481), (587), (621), (794), (929), (1145), (1148), (1232), (1257), (1351), (1358), (1397), (1552), (1642).

-Metonimias concretas: exceptuando las anteriores, todas las que se recogen en el Apéndice de Listados (vid repertorios I, 1.).

Teniendo en cuenta que la crítica considera al primer tipo de metonimia como perteneciente a la estética idealista mientras al segundo a la realista, es evidente, por su frecuencia, qué tipo de estética es la que predomina en nuestro poeta desde el punto de vista de esta figura.

En la poesía de Aldana hay figuras metonímicas muy interesantes que sirven de soporte a una imagen, reemplazando a un término propio o abstracto o menos concreto: paz a mi bien metido en la corriente (35), vuelve mi pluma (206), su espada y lira (477), púrpura del mar Tirovenida (618), pluma no veo (926); alzá, alzá mi pluma

(964), como mi pluma mentirosa dice (1109), aquellos ricos amontonamientos (1637), aquellas ilustradas advertencias (1639), ni pluma sale (1702).

-Otro tipo de metonimia que hay que resaltar por su significación en la poesía de Aldana es aquella que hace referencia a una parte del cuerpo concreta designada siempre por la función que ella ejerce. ¿En qué aspecto del todo se centra el poeta?. Nuestro poeta parece tener una gran predilección por la mano del hombro: (94), (161), (419), (652), (659), (663), (1192), (1337), (1609). Como alternativa de mano, puede encontrarse brazo: (879). También es frecuente pecho: (6), (19), (20), (84), (99), (205), (308), (659), (1403), (1613). Otras partes del cuerpo humano que suelen aparecer con relativa frecuencia son estas otras: lengua (64), (1614), dientes (637), orejas (143), pies (334), (679).

En general, las partes más frecuentes en las imágenes son mano, brazo y pecho. Pecho presenta sentido polisémico: el poeta lo emplea con el sentido de valentía y fortaleza, y para designar la vida interior (84). Sobre mano se nos ocurre que la presencia excesiva de ésta en las imágenes podría estar justificada por una posible influencia de una vida de soldado que desarrolla el poeta.

Al igual que en las sinécdoques, en las expresiones imaginísticas que constituyen estas metonimias se aprecia un tono parco, contundente y seco. La justificación a este

hecho hay que buscarla en el contexto poemático en el que se localizan los versos que contienen estas imágenes. Dichas imágenes se encuentran, fundamentalmente en dos poemas, el P. XXXVIII. "Pocos tercetos escritos a un amigo", y en el P. XLV, que principia "Otro aquí no se ve que, frente a frente". Resultan que los dos tratan el tema de la vida militar. En el primero se contraponen a la figura estoica y valorosa del soldado la del caballero delicado y cortesano. En el segundo el poeta expresa de forma directa y no sin cierta ironía e incluso sarcasmo el enfrentamiento cruel que tiene lugar en un campo de batalla. El tema mismo y el tono que el poeta emplea para comunicarlo son, entre otros, los elementos más evidentes que plantean la exigencia del carácter dramático que se percibe en las imágenes que lo conforman. En la consecución de ese tono dramático adecuado contribuye de forma eficaz y decisiva la figura de la metonimia la cual admite pocos brillos y galansterías.

Metonimias que presentan una imagen doble: No es corazón humano tan de nieve (34), duro pecho fuerte y de diamante (35), oh mano convertida en duro hielo (419), plumas de los vientos (1047), un pecho quebrantar de mármol fuerte (1751).

Para concluir queremos simplemente mencionar algunos casos de metonimia que presentan una imagen doble y que por ello son también interesantes: no es corazón humano tan de nieve (34), duro pecho fuerte y de diamante (35), oh mano

convertida en duro hielo (419), plumas de los vientos (1047), un pecho quebrantar de mármol fuerte (1751).

Los casos de hipálage encontrados en la poesía de Aldana son pocos pero significativos y merece la pena destacarlos aunque sólo sea para corroborar la opinión de algunos autores³⁰ que se oponen Carlos Bousoffo en su consideración de esta figura como de cuño contemporáneo:

"tal recurso aparece en la literatura muy tardíamente, en el periodo contemporáneo"³¹

Las hipálages encontradas en Aldana son escasas pero algunas de ellas presentan un gran valor poético e incluso un rasgo de innegable modernidad:

quebrarse el tronco de su vida verde (37)

vuelve albergue de su vida incierto (178)

la tierna del pezón nueva cereza (1115)

En esos ejemplos el poeta está aplicando "la transferencia a un objeto de algún rasgo propio de otro, en virtud de su percepción sensorial sintética y global"³².

Según la teoría poética la hipálage, debido a lo extraño de su construcción desplazada, mueve la fantasía del destinatario de un modo muy especial y, por supuesto, bastante más de lo que pudiera hacerlo la correspondiente construcción normal (...) la hipálage literaria se sitúa en un plano psicológico además de lingüístico (...) favorece la

imagen a costa de la idea: la impresión dominante, separada de la cosa que la ha producido, se adhiere a otra cercana, lo que produce un estilo que se escapa al círculo de la lógica y se sitúa en el mundo de la imaginación¹⁴.

Lo que opina Bousoño acerca del valor poético de la hipálage en la poesía contemporánea puede ser aplicado, evidentemente, a Aldana. Afirma Bousoño que "los desplazamientos calificativos evidencian esa irracionalidad subjetiva, característica del modo de entender el mundo humano de nuestros días, ya que, en su caso, el poeta atiende a la sintética impresión subjetiva con que el objeto se le ofrece más que al objeto mismo, al que la expresión no reproduce con fidelidad realista, racionalista"¹⁵.

Así, por ejemplo, cuando Aldana escribe:

quebrarse el tronco de su vida verde

desplazando el verdor del follaje del árbol a la vida, el adjetivo verde sintetiza el sentido de los dos sustantivos: el árbol y la vida forman un conjunto caracterizado por una cualidad que les define a ambos: la frescura y lozanía de lo que tiene pocos años.

1.4. Antonomasia.

Derivada de la opinión tradicional que consideraba a la antonomasia como una especie de sinécdoque, se ha

distinguido en la actualidad dos tipos de antonomasias: una constituyente de tropo y otra no:

"La antonomasia es una especie de sinécdoque, por la que se pone un nombre común por un nombre propio, o bien un nombre propio por un nombre común. En el primer caso se quiere hacer entender que la persona o la cosa de que se habla destaca sobre todas las que pueden comprenderse bajo el nombre común, y en el segundo caso se fa a entender que aquel de quien se habla se asemeja a aquellos cuyo nombre es célebre por algún vicio o por alguna virtud".

La primera serie de ejemplos corresponde a un sistema de denominación en el que no interviene el desplazamiento característico del tropo; llamar a Aristóteles el filósofo o a Cicerón el orador, no es otra cosa que reemplazar el nombre propio por un término de mayor extensión: así pues, el fundamento de toda denominación es el movimiento de abstracción.

Por el contrario, es indiscutible que la segunda especie de antonomasia, que consiste en tomar un nombre propio por un nombre común, forma parte de los tropos. La palabra propia y la palabra figurada que la reemplaza están ligadas por una relación de similitud, no de contigüidad.

La antonomasia planteada de ese modo suscita la siguiente cuestión: ¿cómo es posible que un nombre propio pueda proporcionar una metáfora, mientras que lo que caracteriza al nombre propio es que no posee ninguna significación analizable y que funciona como un término únicamente referer , y que la metáfora se explica por una

modificación de la significación?. En realidad, para que un nombre propio pueda servir de antonomasia es necesario que ya no sea enteramente un nombre propio y que puedan distinguirse ya algunos elementos de significación. La posibilidad de percibir una significación en un término que en un principio era un nombre propio permite, gracias a un proceso de lexicalización que desencadena el mecanismo metafórico²².

En la poesía de Aldana hemos encontrado los dos tipos de antonomasia con predominio del primero sobre el segundo. Las antonomasias tropos tienen como término comparativo a personajes mitológicos: Jesucristo es Divino prometeo (902), el cuerpo, terrestre Anteo (1661), el alma, Hércules celeste (1662); los enemigos del imperio español son polifemos (1434); también a personajes clásicos: Felipe II, es cristiano Augusto; a personajes bíblicos, Juan de Austria es fiero domador de filisteos (1376); con realidades contemporáneas, el mundo interior es aludido como Indias de Dios (1640).

El valor poético de las antonomasia tropos es fundamentalmente expresivo. En el caso de las no tropo, estético, ornamental.