

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

M<sup>a</sup> Dolores González Martínez

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

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

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

### 1.5. Símbolo.

Como ya se advirtió en la introducción a esta parte, el símbolo pertenece a la serie metafórica. A causa de su parentesco con la metáfora se ha llegado incluso a confundirse con ella:

"Si el símbolo no es más que el producto del reemplazo de una realidad o de su expresión por una realidad o por otra expresión de la realidad que representa a la primera, entonces el símbolo debe considerarse también dentro de la categoría de las imágenes metafóricas. Efectivamente, una de las definiciones más tradicionales y más comúnmente aceptadas interpreta el símbolo como aquello, que represente una autre chose en vertu d'une correspondance analogique"<sup>10</sup>.

¿Hay algún aspecto importante en el que el símbolo difiere de la metáfora? Tradicionalmente se ha venido admitiendo que el símbolo difiere del resto de las imágenes metafóricas por su reiteración y persistencia:

"A una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico)"<sup>11</sup>.

La redundancia es algo connatural a la imagen simbólica, traduciéndose con frecuencia dicha redundancia en el hecho de que el símbolo ha rodeado una estela de imágenes o expresiones metafórico-simbólicas que insisten o apuntan hacia la imagen simbólica central del texto<sup>12</sup>.

En Aldana los símbolos no son abundantes pero sí muy significativos ya que constituyen la base generadora de varias imágenes también importantes. Las imágenes simbólicas encontradas se refieren casi con exclusividad al ámbito de la vida del hombre en su doble versión exterior e interior. Las dos son representadas a través de la imagen viaje-navegación. El deseo de navegar en la vida social despliega una serie de imágenes que tienen que ver con el concepto de la codicia. Estas imágenes son las que representan el lujo y la sofisticación en términos como púrpura y oro. Por el contrario, el estado inverso al mencionado viene representado por la sencillez e incluso desnudez del cuerpo. Entre las dos situaciones hay un intermedio el simbolizado por el hierro. Vestir sayo de hierro viene a significar estar lejos de la corte y de sus lujos, al tiempo que representa la entrega a una vida llena de abnegación y sacrificios.

El término monte simboliza el retiro físico, por contraposición a la corte. Pero en la poesía de Aldana hay un símbolo que, junto al del viaje-navegación, podría decirse que es el más importante. Se trata del término sol y sus amplias connotaciones morales y espirituales. El término sol desarrolla una importante estela de imágenes atendiendo a la circunstancia de su presencia, que equivale a la luz, a la vida, etc, y de su ausencia, con la connotación clarísima de la muerte.

En las imágenes simbólicas que aparecen en la poesía de Aldana se da una relación estrecha entre el término simbólico y el objeto o realidad simbolizada. Las imágenes que contienen esos términos han desembocado en simbólicas no sólo en virtud de la frecuencia con que aparecen sino sobre todo por las intenciones (poético-filosóficas) del autor amén de la influencia hereditaria, desde el punto de vista de su formación intelectual, y del ambiente cultural del que estaba imbuido. En la segunda mitad del siglo XVI la conquista, la aventura a tierras lejanas con el propósito de enriquecerse empieza a decaer y a ser sustituida, en el ámbito literario, por la conquista espiritual e interior.

En Aldana, en su obra se produce precisamente ese viraje tras una, sino larga, al menos sí intensa aventura la cual es representada por el símbolo del viaje-navegación. En el cambio de dirección el poeta adopta los mismos símbolos pero los dota de nuevas manifestaciones: el viaje por mar ya no es en temporal sino en calma. El alma ya no es una nave perdida sino guiada por el amor. Este fenómeno de transformación es muy interesante ya que nos está hablando del proceso de creación de la imagen simbólica en Aldana:

"dans la création, à des degrés diverses, à la fois philosophic el poëtie, deux processus peuvent se reconcrer: quand c'est le philosophe qui entre en action le premier, il va de l'idée à son signe, de l'intelligible au sensible; quand c'est le poëte, au contraire, il procède inversament, il va d'une figure à une idée"~.

En Aldana primero aparece el filósofo: la idea busca el signo en la creación del símbolo. Pero también aparece el poeta: creado ya el símbolo, concretamente los comentados, éstos pasan a desencadenar una serie de ideas acerca de la vida anterior. Cuando la imagen simbólica del viaje-navegación se refiere a la vida pública el poeta, en cierto modo, está interpretando las causas y los efectos de ésta; sin embargo, cuando esas imágenes son aplicadas a la vida interior la interpretación connotada filosóficamente deja de serlo para tomar otra dirección: una interpretación más emotiva derivada del hecho de que la imagen viaje-navegación, hombre-navío, etc. evoca una serie de ideas que tienen que ver precisamente con el entorno inverso. Las formas geométricas simbolizadas obedecen a la intención de dar a comprender que lo que caracteriza la nueva vida es intemporal e imperecedera.

El símbolo como figura poética viene caracterizado por su imprecisión e indefinición frente a la metáfora que presenta contornos bien definidos tanto en el término sustituyente como en el sustituido. La esencia del símbolo conlleva una cierta indeterminación debida las más de las veces a que el símbolo y simbolización no pertenecen al mismo tipo de realidades<sup>47</sup>.

#### 1.6. Sinestesia.

Entendemos por sinestesia la transferencia de las percepciones propias de un sentido a otro (del tacto al oído, del oído a la vista, etc.), independientemente de la puesta en marcha de las facultades lingüísticas y lógicas. Es por tanto, un fenómeno psicológico a nivel de la percepción<sup>20</sup>. Estas serían las sinestesias puras o propiamente dichas, sin embargo, a ellas hay que añadir todas aquellas imágenes que contienen términos relativos a sensaciones sensoriales las cuales reciben el nombre de pseudo-sinestesias<sup>21</sup>. Si agrupamos, pues, bajo el nombre de sinestesias a las puras y a las que no lo son tenemos que, para el caso de Aldana, esta figura alcanza una frecuencia considerable ya que formarán parte de las sinestesias, así, en sentido general, todas las imágenes que hacen referencia a cualquiera de los cinco sentidos que hemos preferido colocar en la relación tipológica de la imagen psicológica.

Dejando al margen por el momento dichas pseudo-sinestesias impuras tenemos que la sinestesia, en sentido general, más frecuente en las imágenes de Aldana son aquéllas que hacen referencia al sentido del gusto y del tacto. En Aldana son pocas las sinestesias que contienen una transferencia sensorial perfecta:

dulce y atenta oreja (143), fiero destino amargo y duro (238), vista aceda (251), dulce vista (466) aire fresco y dulce (622), dulce soledad blanda y segura (683) suspiro crudo (718), silencio oscuro (967).

A propósito de esta figura se vuelve a desencadenar la polémica en torno a su nacimiento estilístico-literario. En la crítica parece haber acuerdo sobre el hecho de que la sinestesia se encuentra, sobre todo, en la poesía romántica y simbolista. Sin embargo, frente a esta certeza no hay que perder de vista el hecho de que la sinestesia es una forma de metáfora muy antigua y bastante difundida, e incluso, posiblemente universal<sup>22</sup>. Algunas transferencias sinestésicas que encontramos en poetas muy anteriores a los modernos e incluso anteriores al mismo Aldana<sup>23</sup> y a sus contemporáneos, presentan un sorprendente aire innovador. Volviendo a nuestro poeta, en varias de las imágenes sinestésicas que crea puede apreciarse el cariz de modernidad que éstas presentan:

es negra mi ventura (510), sabrosa primavera (448),  
voluntad blanda (481), verde estima (1462).

Estas sinestesias que hemos presentado a modo de ejemplo y otras empleadas por el poeta vienen caracterizadas por una gran fuerza expresiva. Aunque no podemos detenernos en el análisis pormenorizado de esta figura en la poesía de Aldana es evidente, por los casos copiados, que la sinestesia en ella desempeña una importante función psicológica que expresa, de forma estilizada, la actitud metafísica y estética que el poeta tiene ante la vida.

### 1.7. Imágenes propiamente dichas.

Entendemos aquí el término imagen en sentido estricto como manifestación imaginativa concreta distinta incluso de la propia metáfora<sup>26</sup>. Tomamos el término imagen en el sentido en que lo emplean autores como Jean Taillardat en su obra *Les images d'Aristophane* y Pierre Caminade, en *Image et métaphore*<sup>27</sup>. Las imágenes encontradas siguiendo este criterio son las que en la relación tipológica aparecen clasificadas bajo el mismo epígrafe<sup>28</sup>. Dichas imágenes han sido catalogadas atendiendo al tema al que hacían referencia. A simple vista puede observarse que el tema que cuenta con un mayor número de expresiones figuradas es el del amor.

### 1.8. Metáforas intrínsecas

Entendemos por metáfora intrínseca<sup>29</sup> una serie de pequeñas expresiones, en cierto sentido figuradas, que a pesar de no ser metáforas propiamente dichas las consideramos como expresiones metafóricas en un sentido amplio; vienen a configurarse como una especie de metáforas menores<sup>30</sup>. Se trata de unas expresiones que están entre la metáfora lingüística (expresiva) y la metáfora literaria.

En la *Rétorica* de Aristóteles encontramos ampliamente tratada esta figura bajo la denominación de estilo periódico:

"El estilo periódico es el que consta de periodos; llamo periodo a un fragmento del escrito que tiene principio y fin él mismo y según él mismo, y una magnitud fácilmente abarcable con la mirada. Tal fragmento es agradable y fácil de comprender; agradable por ser opuesto a lo ilimitado, y porque siempre el oyente cree que tiene algo y algo definido para él; y es desagradable el no preveer ni rematar nada; y es fácil de comprender porque se recuerda bien y esto es porque el estilo periódico tiene un número, que es entre todos los de más fácil de recordar. Por eso todos recuerdan con más facilidad los versos que lo que no está en prosa; porque tienen un número con que se miden. Conviene que el periodo se acabe a la vez que el pensamiento y que no lo trunque".

Lo que hemos denominado metáforas intrínsecas es el periodo de Aristóteles, concretamente el que él señala como periodo de miembros. El estilo en miembros puede ser por divisiones o por contraposiciones. En el de por contraposiciones a cada uno de los miembros le corresponde un contrario. Esto es, pues, dice Aristóteles la antítesis. A continuación señala los diferentes casos de construcciones que puedan darse.

Otro autor clásico, Cicerón, también se manifiesta sobre este tipo de expresiones concretamente comenta las conocidas con el nombre de simétricas. A propósito de las cosas que recrean los oídos afirma que "éstos son el sonido y el ritmo. Para que las palabras sean agradables al oído habrá que escogerlas de buen sonido y habrán de tener una conclusión, ya mediante su colocación misma y por así decir espontáneamente, ya mediante cierta clase de palabras en las que se dé por sí la simetría, éstas, sea que tengan formas

semejantes en la terminación, sea que se corresponden como miembros a otros iguales, sea que se opongan como contrarios, son rítmicas por su propia naturaleza, incluso si nada se ha hecho de propósito<sup>141</sup>.

En Aldana hemos encontrado numerosos casos de este tipo de pequeñas expresiones que puedan agruparse, según la forma que presentan, en el orden que presentan en la relación tipológica. Como podrá observarse su número es muy elevado y aún no están todas las metáforas intrínsecas que aparecen en la poesía de Aldana. Por otra parte, y dado lo significativo de estas no hemos querido dejar de ofrecer las encontradas. Las metáforas intrínsecas según su forma se clasifican del siguiente modo: simétricas absolutas, simétricas parciales y plurimembres. Hemos querido incorporar también aquellas expresiones que se presentan bajo la forma de un epifonema (expresiones de las que al parecer Aldana gusta mucho), y una serie de expresiones que a modo de leit-motiv aparecen a lo largo de la obra.

En la poesía de Aldana las metáforas intrínsecas formadas por una simetría absoluta aparecen bajo la forma de endecasílabos bimembres. Este tipo de endecasílabo ha sido estudiado en profundidad por Dámaso Alonso<sup>142</sup> el cual define el verso bímembre como aquel verso endecasílabo que se presenta segmentado en dos miembros. Dicha bímembración se produce generalmente por elementos lógicos del verso cuyos conceptos puedan ser contrarios, bímembración perfecta por

contrarios, o por elementos gramaticales<sup>22</sup>: el verso bivalente repite con exactitud en el segundo miembro el esquema morfológico y sintáctico del primero. Cuando esto ocurre estamos ante una simetría bilateral y bimetración sintáctica del verso (bimetración sintáctica sin contrarios)<sup>23</sup>.

Algunos ejemplos de bimetración perfecta o simétrica por contrarios que pueden ser encontrados en la obra de nuestro poeta son los siguientes:

P. XXXIII:

Ardiente invierno, helada primavera. (v.537).

Pacífica discordia y paz guerrera. (v.539).

gozoso infierno y triste paraíso. (v.540).

P. XLIII:

vive sin corazón, sin ojos mira., (v.467).

También pueden hallarse ejemplos de bimetración perfecta o simetría bilateral:

cuan tarde vino y cuan tarde vase. (13).

oh estrella peregrina, oh hado peregrino. (15).

con esquivo desdén, con vista aceda. (45).

dadme cierta señal, dadme una prenda. (58).

Damos a continuación los números de registro de algunas de las imágenes que presentan este tipo de construcción sintáctica: 20, 39, 54, 215, 242, 294, 328, 352, 443, 466, 505, 520, 538, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591.

En la poesía de Aldana también encontramos imágenes que presentan este tipo de construcción sintáctica y en las que aparecen distintos o iguales casos de un mismo nombre, o la misma palabra:

cuán estrecha amistad, qué deudo estrecho (19).

nuestra piedad y la justicia nuestra (531).

Asimismo se dan algunos casos de simetría formada por falsos contrarios:

ahora se defiende, ahora acomete (228).

ahora muestra el lado, ahora la cara (34).

se determina y se arrepiente luego. (35).

Las metáforas intrínsecas formadas a partir de una simetría parcial son numerosísimas. La caracterización viene determinada porque el endecasílabo aparece, en general, dividido por la conjunción y o por una coma. Las diferentes clases de simetrías parciales, que pueden darse, y que aparecen en Aldana, son la fonética, la rítmica y la cromática.

La simetría fonética se produce por la repetición en la segunda parte del endecasílabo de elementos fonéticos idénticos o muy parecidos a los de la primera, o por contraposición, en la misma forma, de sonidos muy diferentes<sup>40</sup>:

mil excusas del yerro y mil desgracias (247)  
 irme por cumbres y montes resbalando (232)  
 herido el padre y todo ardiendo en ira (536)  
 se quiebra y hiende hasta el profundo centro  
 (850)  
 al gran tronido, al nuevo son horrible (983)  
 cortó la nueva y delicada estambre (1056)

En la simetría rítmica el poeta hace coincidir el final de una palabra con el final del primer hemistiquio plasmando de una forma más intensa y perceptible esta división. Con esta pausa pretende exagerar los dos miembros del endecasílabo. Según D. Alonso, "Cuando el verso se ha acentuado en sexta (sílabo) y el poeta se propone producir una simétrica fragmentación una fuerte pausa marca inmediatamente después de dicha sílaba el final del primer miembro"<sup>14</sup>:

con esquivo desdén, con vista aceda (251)  
 que tan ardiente amor, tan caro hijo (269)  
 tan feroces después, tan orgullosos (311)

La simetría cromática tiene lugar cuando las palabras representativas de colores iguales o contrapuestos están simétricamente distribuidas con relación a un ideal eje<sup>15</sup>:

tras el rojo león, tras la manchada tigre (v 175)

blanco de mucha edad, y mucha nieve (v. 500)

con seca sangre y cenicienta cara (v. 892)

do más de una esmeralda y un diamante (v. 1007)  
(P. VIII)

Es evidente, por los ejemplos aducidos, que en la poesía de Aldana no alcanza una intensidad sobresaliente la contraposición o adición de colores en los versos. Tal privilegio le estaría reservado a Góngora el cual empleará esa contraposición y adición con "intensidad desconocida anteriormente llegándose así a convertirse en una nota externa del gongorismo"<sup>40</sup>. Sin alcanzar la altura del autor de las Soledades los ejemplos copiados de nuestro poeta no son del todo desechables, es más, nos sirven de punto de referencia para seguir indagando en su personalidad poética, en su temperamento artístico, en su modo de actuar literario tampoco nada corriente.

Los casos de simetría presentados son objeto de algunas observaciones. En primer lugar, puede apreciarse que los nombres de colores se reducen a dos: rojo y blanco. Los restantes vienen sugeridos en el nombre de los minerales y de las piedras preciosas. De este modo del rubí y del carbunco se desprenden el color rojo y el negro; lo mismo ocurre con el diamante y el zafiro piedras de las que se obtienen el blanco transparente y el azul. Esos son los materiales con los que ha sido construido el Palacio del Sol y de los cuales se deriva todo su esplendor. En el empleo de estos minerales y piedras preciosas podemos ver en el poeta

un distanciamiento de la armonía plástica que, al menos en teoría, divulgaban los cánones estéticos del Renacimiento. Este distanciamiento viene dado en el uso directo de la voz roja para señalar al león y en el adjetivo cenicienta en lugar de gris que describe la cara de Faetonte muerto.

Por otro lado se advierte que salvo en el caso del verso 425 (del Poema VIII) en el que se percibe una clara intensidad en el contraste cromático, el resto de los versos presentan colores adicionales en los que suele haber un desplazamiento conceptual en la descripción o matización del objeto. Así, mientras el pecho es blanco (v. 283), la frente es delicada. El verso 990 presenta el caso inverso, mientras el timón es rico el eje es de oro. El poeta pasa de las cualidades concretas a las abstractas con suma facilidad y siempre se trata de adición colorística y sinestésica: nueva flor sutil, aire cuajado, o de un refuerzo conceptual.

Para finalizar hemos de decir que en estos endecasílabos de bimetración colorística Aldana sigue insistiendo en la construcción perfecta, simétrica de éstos. Véanse sino los versos 72, 175, 283 y 892 del P. VIII.

El empleo y construcción de endecasílabos bimembres es una de las principales herramientas de la técnica del Siglo de Oro. Los poetas de esta época sabían que con ella estaban en posesión de un medio eficaz "para terminar con recortado énfasis o con gracia" el poema. Su empleo, pues, obedece a una cuestión estética con la que se intenta "gracias a la

relación entre las dos partes en que se queda dividido conceptual y sintácticamente el verso", que "nuestro espíritu (perciba) una sensación de equilibrio, de contrabalanceo"<sup>70</sup>.

La metáfora intrínseca es un tipo de imagen que aparece en toda la trayectoria poética de Aldana pero se da con más profusión en la primera época, en la época más italianizante, cuando el poeta está más apegado a la tradición petrarquista del endecasílabo bimembre. Poco a poco el poeta se va despidiendo de la técnica no de una forma brusca y definitiva pero sí de manera significativa ya que el empleo de los endecasílabos bimembres varía con la semántica expuesta y con la época.

## CAPITULO II

### ESTUDIO GRAMATICAL. LA CONSTRUCCION DE LA IMAGEN.

#### 1. El adjetivo.

El adjetivo es una categoría gramatical frecuente y significativa, desde el punto de vista estilístico, en la lírica de Aldana. Tuvimos ocasión de comprobarlo en otro trabajo anterior<sup>71</sup>. El corpus recogido sobre el que se basa el análisis es bastante amplio: unas ciento setenta imágenes que contienen un adjetivo cualitativo definido empleado metafóricamente en su construcción<sup>72</sup>. El tipo de adjetivo que construyen estas imágenes es el que se presenta en su función atributiva y en forma asindética. El adjetivo va por definición junto al sustantivo pero puede precederle o seguirle. Los dos órdenes se recogen en el corpus. La única norma que existe en castellano para la colocación del adjetivo es la siguiente: si expresa una cualidad esencial para la comprensión de la frase se debe posponer siempre al sustantivo pero si, por el contrario la cualidad aporta matices subjetivos, apreciativos de interés personal, no necesarios para la estricta comunicación entonces la posición es arbitraria, puede anteponerse y puede posponerse, y dependerá generalmente del aspecto estilístico del escritor.

En la lengua poética la ordenación Adjetivo-Sustantivo (AS) y Sustantivo-Adjetivo (SA) es importante porque pone en acción una incompatibilidad semántica, una desviación que es precisamente la que origina la imagen y sin la cual ésta no existe. En la lengua poética, tanto en AS como en SA hay selección derivada de una motivación, de una intencionalidad lírica. Desde este punto de vista no es tan importante el orden, el esquema sintáctico como el intercambio de rasgos semánticos que tiene lugar entre los dos lexemas que se ponen en contacto. Por supuesto que la sintaxis es importante: sin base sintáctica no hay imagen y la base sintáctica es la que, además, nos la proporciona y la distingue (imágenes yuxtapuestas, opuestas, atributivas, determinativas). Lo que queremos decir es que aunque no haya correspondencia exacta entre el nivel sintáctico y las reglas selectivas la aplicación de estas últimas es sólo posible sobre la base de las primeras, es decir, una ordenación sintácticamente bien formada.

En el corpus recogido se dan, ya lo hemos mencionado, las dos posiciones, antepuesta y pospuesta del adjetivo. En la ordenación o situación del adjetivo respecto del sustantivo se observa alternancia y a simple vista no parece haber una preferencia especial por la anteposición o por la posposición. Sin embargo, se aprecia que algunos adjetivos muy significativos, suelen ir siempre antepuestos en la ordenación simple de AS: dulce, alto, nuevo, claro.

**Dulce.**- Viene aplicado en sentido figurado a tres realidades diferentes: a sensaciones suaves y agradables, y a las cosas que las producen: dulce soplo (1852), dulces lágrimas (454). A emociones o a las cosas que las ocasionan: dulce canto (1853), dulce desatino (709), dulce son (1854), dulce encuentro (1855). En estos últimos casos el adjetivo designa la nota de armonía como cualidad inherente a esas realidades. El adjetivo dulce también aparece en expresiones en las que se hace referencia a los gestos, palabras, y carácter de ciertos personajes: dulce sangre (207), dulce madre (265), dulces besos (1856), dulce bien (1857), dulce guía (1858), dulce acogimiento (300), dulce vista (467).

**Alto.**- Viene empleado en sentido espiritual: alto cielo (240), alta cumbre (1859), alto monte (1860), alta piedra (1861). En algunas ocasiones el poeta se acoge a su sentido latino de profundidad: alta suerte (1862), alto entendimiento (1863), alto aliento (1864), alto grado (1865), alta providencia (1866), alto ardor (1867).

**Claro.**- En las expresiones en las que se encuentra tiene el de limpio, puro, transparente, inteligible, sincero y desenvuelto: clara visión (1868), claro espejo (1869), clara fuente (1530), claro sol (1870), claro marfil (1871), claros mancebos (1872), claro humor (1873).

En las imágenes de Aldana también aparecen los epítetos contrarios a los anteriores: amargo, bajo, turbio y ciego.

**Ciego.**- En las imágenes en las que se encuentra presenta un significado de turbación y ofuscación: ciega envidia (248), ciego amor (740), ciego apatito (741), ciego olvido (65), ciego albedrío (961).

**Bajo.**- En su acepción de falta de luz y claridad que no permite distinguir los objetos y de falta de lucidez intelectual: bajo suelo (199), bajo centro (1874), bajo punto (1675), baja muerte (1876).

**Amargo.**- En el sentido de aflicción, disgusto y desabridéz: amargo pesar (123), amargas honduras (254), amarga vena (453), amarga muerte (647).

Todos esos adjetivos, especializados por su posición, son reveladores, como veremos, del pensamiento del poeta.

Otros epítetos ofrecen el orden alternativo de la anteposición y de la posposición: mortal, eterno, celeste.

**Mortal.**- Aplicado en la acepción de lo que ocasiona o puede ocasionar la muerte espiritual: mortal velo (97), velo mortal (460), ser mortal (1877), silencio mortal (1878), estado mortal (1879), hombre mortal (1880), vista mortal (1882), uso mortal (1883), cosa mortal (1884), duda mortal (1885), pasmo mortal (1866), mortal verdad (1887), mortal desmayo (1888), mortal velo (1889).

**Celeste.**- Introducido en el sentido de perteneciente al cielo: bien celeste (1890), coros celestes (1891), rayo

celestial (1892), celeste nido (277), celestes fieras (1893), gloria celeste (1894), humor celeste (1895), rey celeste (1896), padre celestial (1897), peso celestial (1898), celeste disciplina (1899).

Un adjetivo muy importante en la lírica de Aldana es nuevo que suele aparecer antepuesto. Está tomado en su acepción de extraño, actual, diferente. En el orden antepuesto que presenta significa también no usado o no desgastado. En una imagen como nuevo mundo (1900), el adjetivo sugiere la esencia superior e incomparable del espacio que designa. El epíteto nuevo también aparece como añadido al objeto haciendo de éste otro distinto al ordinario: nueva luz (197), nuevo rayo (1901), nueva corriente (1902), nueva tigre (462), nueva serpiente (463), nueva aurora (475), nuevo intento (1903), nuevo Marte (1904), nuevo Apolo (1905), nuevo freno (1906), nuevo sol (1907), nuevo Orfeo (1908), nuevos resoles (1909). A través del adjetivo nuevo el poeta expresa aquéllas propiedades que intuye como inherentes en ese otro mundo al que aspira y que crea en su lírica a través de la imagen.

Otros adjetivos fundamentales en la lírica de Aldana son duro y triste que suelen aparecer en orden antepuesto.

Duro.- Viene empleado en el sentido de ofensivo, cruel, insensible, terco y obstinado: duro asunto (1910), duro desdén (1911), dura suerte (1912), dura adversaria (142),

**Duro ejemplo** (1913), **duro freno** (1914), **dura prisión** (1915), **dura abstinencia** (1916), **dura pena** (1917).

**Triste.**- Aparece denotando pesadumbre, melancolía, insignificancia e inutilidad. **Triste voz** (1918), **triste padre** (1919), **triste mozo** (1920), **tristes ojos** (1921), (1922), **triste vida** (1923), **triste madre** (1924), **tristes pasos** (1925), **tristes años** (1926), **triste paraíso** (1927).

La bipolaridad del pensamiento neoplatónico, tan presente en la lírica de Aldana, se muestra ahora alrededor de los adjetivos mortal y celeste. En torno a mortal se agrupan aquellos adjetivos que denotan una cualidad, estado o acción negativa: ciego, bajo, amargo, mortal y triste; en torno a celeste los que denotan cualidades y estados positivos: dulce, alto, claro, nuevo (en el sentido de diferente y aludiendo a otra realidad). El polo negativo se refiere al hombre y a su existencia terrenal y a todo lo que puede perjudicarlo. El positivo alude a todo lo contrario, a una realidad, a un espacio diferente antepuesto al anterior. En estos dos adjetivos Aldana encierra la idea central y original de su poesía de Aldana que podría expresarse escuetamente, gracias a ellos, en la ecuación siguiente: El hombre mortal aspira a lo celeste. Es decir, a la Divinidad.

Una ecuación de este tipo nos hace tomar conciencia de la potencialidad estilística de un elemento gramatical como el que venimos tratando. Los adjetivos mortal y celeste nos hablan de la idea que Aldana tiene del hombre y de sus

aspiraciones espirituales. El poeta concibe al hombre como un ser limitado que tiende a desaparecer en su ámbito terrestre. La angustia que causa esta visión destructora es la que le impulsa a aspirar, para salvarse del tormento, a lo trascendente, al amado celeste.

La estructuración del adjetivo en dos polos contrapuestos denuncia la existencia de dos mundos, uno conocido, el terrenal, y otro intuído, el celestial; el primero es el espacio caótico en el que el hombre desarrolla su existencia; su contrapuesto es aquél ordenado al que aspira (vid P. XXXI y P. LXV).

Pero esos epítetos nos revelan algo más que la idea neoplatónica que Aldana tiene del mundo, del hombre y de la vida. Nos hablan de una personalidad poética subjetiva rayana en el énfasis<sup>72</sup>, tendente a la exageración y a la vehemencia.

En esos adjetivos, por su forma (derivados (primitivos), por su significación y ensamblaje con el sustantivo, Aldana se sale de los cauces propiamente renacentistas (al estilo de, por ejemplo, un Garcilaso), para ofrecer novedad denunciar más que un empeño artístico un carácter impulsivo y temperamental.

Los epítetos comentados no expresan una cualidad determinada sino que encarecen, poderan, exaltan las realidades y objetos mencionados en el sustantivo. En los

dos polos señalados, positivo y negativo, el poeta manifiesta sin matices, de un modo general, el estado imperfecto del que desea salir, y el perfecto al que desea llegar. Estos epítetos forman parte del carácter exaltado de Aldana, una exaltación que se manifiesta sobre todo cuando trata del espacio superior y de los ideales que le obsesionan: la belleza, el amor, la armonía. Su función no es sólo la de enaltecer esos ideales sino que también es la de imponer a numerosos seres y objetos concretos, en lugar de una nota cualitativa característica, una perfección.

Desde el punto de vista de su ordenación hay que mencionar también que en el corpus recogido aparecen expresiones en las que, independientemente del orden, la imagen recae en más de uno, e incluso, de dos epítetos. Desde el punto de vista de la construcción sintáctica de la imagen el epíteto aparece en combinaciones diferentes, fundamentalmente duales y plurales. Las dualidades en la poesía de Aldana se disponen en varios órdenes, predominando el orden lógico de la posposición del tipo SA y A (piedad nueva y crecida, ardor firme y constante, P. IV; día sereno y claro, tempestad lluviosa y fría, P. VI; edad leda y tranquila, pensamiento amargo y grave, P. VIII, etc.), y el de la anteposición A y AS (templado y fino acero, P. XXIX: celeste y dulce privilegio, tejido y débil hilo; breve y triste placer, P. XXXI; florida y tierna aurora, P. XXXIII; dino y noble estado, P. XLV, etc.). Le sigue el que dispone un adjetivo antepuesto y otro pospuesto ASA, sin cópula, y

que responde a la intencionalidad estética de establecer o dar un orden más armónico aún que el de aquellos dos señalados (duro pecho fuerte, dulce abril temprano, P. IV; tierna aurora matutina, cruel hado siniestro, P. VI; rico engaste especial, piadosa madre afligida, airadas ondas fortunales, P. VIII; nueva tigre cruel, P. XIX; dulce vista desdeñosa, P. XX; gran poder secreto, P. XXIX; sobrecelestial Narciso amante, pequeña fuerza ardiente, marinos riscos cavernosos P. LXV).

Las pluralidades también aparecen con frecuencia. Cuando el poeta quiere encarecer marcadamente un sustantivo no se conforma con poner dos adjetivos, como en los casos anteriores, sino que acumula varios en torno al sustantivo, de manera que la realidad o el objeto indicado por el sustantivo queda cercado de calificaciones. Algunos casos característicos vienen dados por la construcción de dos epítetos sucesivos sin comas ni presencia de la conjunción copulativa "y" (cuello alto espumoso, P. XXXIII; grey diversa reducida, P. LII). Por tres epítetos en concatenación normal (oro sutil, nuevo y luciente; manto azul, claro y rubicundo, P. V; selva oscura, horrible y tenebrosa, P. XXXIV). Por tres epítetos en asíndeton y antepuestos (luciente, inmortal, divino arquero, circular, alto, espacioso cielo, P. VIII; hambrienta cruel, fiera codicia, soberbio, pomposo alto edificio, P. XXXI; profundo, oscuro, húmedo valle, P. LXV). Por otras acumulaciones de construcción variable (canto amoroso, sutil, dulce y suave, P. VIII).

El efecto estético que persigue el poeta en esas construcciones es el de producir una vivacidad rítmica notable. Sin embargo, los diferentes adjetivos que las conforman nos impiden al mismo tiempo concentrarnos en una cualidad determinada. El acopio de epítetos obstaculiza la imaginación en su intento de retener una propiedad cualitativa concreta.

Hasta aquí hemos tratado del modo en que el epíteto, su ordenación, influye en la construcción de la imagen. A continuación, vamos a centrarnos en el intercambio de rasgos semánticos entre el sustantivo y el adjetivo para ver cómo este último crea la imagen. No es necesario advertir que el orden del epíteto sigue siendo importantísimo aquí también. Si nos hemos centrado tanto en el comentario de éste ha sido porque ciertos epítetos, los comentados y señalados, mantenían un orden determinado, intencionado y motivado, que ponía de manifiesto el pensamiento del poeta acerca de unos temas fundamentales y el modo de afrontarlos desde la poesía.

En el corpus recopilado se advierte que el epíteto influye sobre el sustantivo en dos direcciones: en una, lo espiritualiza, anima, le infunde alma; en otra, lo corporiza, le da forma y volumen. Tanto en uno como en otro caso, el epíteto tiene una función puramente expresiva que da lugar a imágenes de gran subjetividad a través de las cuales el poeta no sólo sugiere sino que persuade y conmueve

al lector. En este sentido la función del epíteto es la de fijar la imagen en su ánimo y en su mente.

La subjetividad señalada para ambas direcciones de cara a la realidad representada o contenida en el sustantivo viene dada por el valor que aquél tiene en dichas expresiones. En éstas, el epíteto denota una cualidad accidental en el objeto mencionado y dicha cualidad es la interpretación personal que esa realidad, objeto o idea, merece al poeta.

En el ámbito o vertiente animizadora, el epíteto transmite al sustantivo propiedades que en la mayoría de las ocasiones remiten al ser humano y sobre todo a su comportamiento, moral o ético, y a sus pasiones. Las cualidades transmitidas por la transferencia de rasgos tomados del ámbito animal también son muy interesantes y crean imágenes de gran sugestividad.

Las conceptos animados por el epíteto se refieren a realidades concretas pero irracionales tales como la naturaleza y algunos aspectos físicos del hombre, y a nociones abstractas o ideas. Entre las primeras realidades destacan: fiero mar (1700), avaro cielo (36), enojado mar (1318), monte empedernido (1766), ingrato suelo (1778), mundo ingrato (1792), pasmada tierra (1087), cielos suspensos de admiración (963), dichoso monte (1202). De gran sugestividad son los textos (1792) natura enferma y (12) estrella mansa.

Algunos aspectos físicos que ofrecen interés son los siguientes: cabello sutil, (dorado y crespo) (1172), frente alegre (y plateada) (1236), (cavernoso) y vacilante cuerpo (1575), desvelados y someros pulsos (1243). En los tres primeros textos se denotan cualidades accidentales, pero quizá la imagen más sugerente es precisamente la que contiene epítetos propios, la última.

La espiritualización, el animismo llega a las realidades, ideas y conceptos abstractos como los sentimientos en los que el epíteto pone de manifiesto cualidades propias, actualizándolas en la imaginación del lector, poniéndolas de relieve ciega envidia (248), ciego amor (740), ciego apetito (741), furia loca (1814), furor ardiente (326). También son casos muy sugerentes los proporcionados por las imágenes esperanza lisonjera (1561) y animosa confianza (528). En el primer caso el epíteto transmite una realidad de naturaleza auditiva mientras que en el segundo carga la expresión de dinamismo.

La idea del destino es configurada en imágenes por epítetos que le infunden una actividad que puede ir de lo humano a lo animal. Cuando ocurre esto último vemos reforzada la visión subjetiva que el poeta tiene de esta realidad tan presente en sus poemas. Algunos casos en los que el epíteto interviene junto a la idea de destino son los siguientes: espantable agujero (30), hado descortés (120), for:una cruel (153), contrario destino ejecutivo (673), dura

suerte (139), fortuna áspera y fiera (172), fiero destino amargo y duro (238).

Algunos sustantivos que remiten a la conducta humana son animados de forma interesante por el epíteto: *anima ciega* (621), *fiera culpa* (1005).

Otros conceptos abstractos en los que el epíteto interviene de forma favorable para la creación de imágenes son: *fiera ausencia* (1285), *despierto ejercicio* (1709), *dulce madre* (265), *movimiento crudo* (423), *blando, dulce y tierno discurso* (634).

La corporeización o materialización se realiza sobre realidades temporales, morales, fisiológicas y otros conceptos varios. El tiempo es representado mediante cualidades accidentales y muy sugestivas: *tierna aurora* (314), *cano invierno* (545), *dulce ocasión* (195), *sabrosa primavera* (448). En esta última es donde el epíteto se muestra más sugerente al hacer que nos imaginemos a la estación de la primavera como un fruto sazonado, delicioso y agradable. En dos ocasiones las estaciones del verano y del otoño vienen caracterizadas por una interesante alternancia entre espiritualización y materialización todo ello a cargo de epítetos empleados en su valor propio que en la expresión crean verdaderas imágenes impresionistas y sugerentes. Para referirse al verano el poeta dice: *ardiente estío desnudo, soñoliento, inquieto y rojo* (297). Para el otoño: *húmedo otoño, teñido y pegajoso*. Las cualidades señaladas son

propias a una y otra estación, sin embargo, el modo en que el adjetivo las pone de relieve, las manifiesta, hace que el lector las perciba de forma plástica y agradable.

Términos que pertenecen al ámbito intelectual experimentan también, gracias al adjetivo que los acompaña, una transformación en la que dejan de ser meros conceptos abstractos y pasan a adquirir no tan sólo una cualidad espacial que los represente como verdaderos objetos ante nuestros ojos, sino como seres de carne y hueso: amorosa, huésped memoria (839), verdad desnuda (604), colorada la memoria (1327); grata y dulce atención (111).

En el ámbito de la conducta humana aparece una expresión en la que el adjetivo con valor accidental reviste un concepto como el de pereza de corporeidad al comprimir sus cualidades inherentes de lentitud y morosidad en el término helada: helada pereza (1425).

El campo fisiológico ofrece verdaderos casos de adjetivos metafóricos, de imágenes sugerentes. En los términos mencionados se lleva a cabo una transformación en la cualidad inherente gracias al epíteto: vida verde (37), cristalino humor (1242). Gracias al adjetivo las lágrimas experimentan un nuevo estado, el sólido. En la imagne grueso aliento (1659) el adjetivo da corpulencia a la respiración; en el aspecto anatómico el epíteto también lleva a cabo un cambio al poner de manifiesto, a través del epíteto accidental, una cualidad sui generis que el poeta ve en

ellos: cuello alabastrino (427), cuerpo alabastrino (710), cuello espumoso (785); en esas expresiones el epíteto es verdaderamente metafórico, alude a otro objeto diferente representado por el sustantivo. Lo que se obtiene de esa unión entre el adjetivo y el sustantivo son imágenes dobles: por un lado visualizamos cuello y cuerpo, y por otro el alabastro. En el caso de cuello espumoso vemos las crines del caballo y las burbujas de forma simultánea. En ambos casos se está poniendo en relación realidades pertenecientes a órdenes o estados distintos: en el primer caso se pone de relieve una cualidad que no es propia de la carne, la de la transparencia del alabastro; en el segundo epíteto hace que la mente del lector oscile entre la solidez, la materialidad de las crines del caballo y la visión burbujeante y líquida que el poeta tiene de ellas. Otro tanto ocurre en una expresión como corvas venas (1237) en las que el epíteto corvas nos presenta a las venas como auténticos ríos que atraviesan y riegan el terreno que es el cuerpo humano.

En en otras expresiones se da una alternancia o combinación entre epítetos animizadores y materializadores o entre epítetos espirituales y corpóreos. Por ejemplo, cuando el poeta tiene que referirse al cabello suele decir cabello sutil, dorado y crespo (1172). Se da una conjunción entre dos cualidades espaciales y una moral la cual parece ser consecuencia de aquéllas. Algo parecido ocurre con la expresión frente alegre y plateada (1236). Cualidad física y

estado anímico aparecen como perfectamente combinables y el resultado es una imagen muy sugestiva.

En varias expresiones acompaña al sustantivo un epíteto sensorial que alude al sentido del gusto, dulce y amargo, o al tacto, duro. El epíteto dulce con valor accidental y por lo tanto subjetivo, aparece en las siguientes expresiones: dulce sangre (207), dulce vista (454), dulce acogimiento (300), dulce juego (468), dulce soledad (638), dulce madre (265). Lo resaltante es la ambigüedad en la cualidad que designa. En una primera impresión la cualidad parece ser sensorial, sin embargo, en seguida se advierte un sentido más profundo en el que se detecta a su vez una opinión moral por parte del poeta. Se podría decir que en estos sustantivos, en estas expresiones, tiene lugar un proceso de transformación que va de la materialización de la percepción sensorial que el adjetivo transmite de forma accidental a la abstracción. Sin embargo, el epíteto, la cualidad sensorial que transmite en primer lugar no permite que la transformación se realice de forma efectiva, quedando la definición suspendida en el aire y consiguiendo ser más efectiva y sugestiva. Lo mismo ocurre con los casos en los que la imagen recae en los adjetivos amargo, amarga vena (453), amargas honduras (245), y duro, duro humor (1736).

De todo lo expuesto puede concluirse que el epíteto tiene un valor poético importante en la lírica de Aldana. En él recae la misión de crear imágenes de gran expresividad,

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

## 2. El verbo.

Tratamos en este punto de las imágenes que inciden únicamente sobre el verbo. En el corpus registrado<sup>74</sup> aparecen una serie de imágenes que son producto de una incompatibilidad semántica que tiene lugar entre el verbo y su sujeto y entre el verbo y su complemento. Dicha incompatibilidad consiste en hablar de las cosas corporales espiritualmente, y a la inversa, en hablar de las cosas espirituales corporalmente. Veámoslo con dos imágenes de Aldana:

1. la naturaleza atemoriza el suelo (1786)
2. pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre (1370).

La incompatibilidad produce en el plano de la comunicación lógica la amputación de los elementos de significación no conformes con el contexto. En 1) la utilización metafórica del verbo atemorizar obliga a abandonar en el sentido de la palabra naturaleza el valor de la realidad inanimada por oposición a los seres animados y capaces de sentimiento. En 2) el cambio de significado se produce sobre el complemento; el verbo enterrar exige un complemento de significación material; debemos pues, poner entre paréntesis el hecho de que ser, vida y nombre no son objetos materiales con el fin de restablecer la coherencia

lógica del enunciado. La metáfora-verbo exige que en la información contenida por el mensaje sean suprimidos algunos elementos de significación del sujeto o del complemento.

En el corpus recogido la categoría gramatical del verbo contribuye a la creación de la imagen de dos modos diferentes:

-infundiendo vida a las cosas corporales. Se trata de la metáfora reactivadora de la vida espiritual.

-infundiendo una cualidad corpórea y material a ideas abstractas o espirituales.

Las imágenes creadas a partir de la presencia de un verbo reactivador conciernen, prácticamente todas, a la naturaleza, y en un número reducido pero no por ello menos importante al cuerpo humano. Gracias al empleo metafórico del verbo, la naturaleza, sus elementos y fenómenos configuradores es presentada como un ser dotado, no tanto de actividad, como de una extraordinaria y sutil psicología siendo asimilada, bajo este aspecto afectivo, a una figura femenina muy entrañable para el poeta, la madre.

El verbo en las expresiones que contienen a la naturaleza (al planeta tierra) como sujeto crea imágenes de gran emotividad y dramatismo como por ejemplo la siguiente:

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

Se aprecia en esos versos de que modo el poeta, a través del verbo padecer, dota a la tierra de espiritualidad, de alma, de razón. La imagen es magnífica no sólo por el carácter emotivo que de ella se desprende, a raíz de la utilización metafórica del verbo, sino además por el efecto conmovedor que deriva del empleo de las sinécdoques.

En esos versos el verbo crea una imagen en la que la tierra aparece como una figura humana, femenina, que soporta con paciencia un sufrimiento físico considerable, representado por esas llagas a las que son asimilados los surcos que en ella realiza el labrador. Con dolor resignado soporta la ingratitud del hombre al que sustenta con desinterés y abnegadamente.

La tierra asume el papel de nodriza -madre, protectora y benefactora- en esos versos en los que nos comunica su padecimiento. No nos sorprende el hecho de que la naturaleza sea presentada de forma tan dramática e incluso fantástica. Como ya hemos advertido en más de una ocasión el poeta es muy sensible a este papel natural de la figura femenina y siempre tiende a exagerar su papel cuando tiene que tratarlo, y esto independientemente de la forma mitológica (Climene, P.VIII) pagana (P.XXXV) o sagrada (P. XLIII y P.[II]\*\*) que asuma esta figura.

La impronta psicología es impuesta a otros elementos naturales tales como el agua, el agua en llanto va confuso y

ciego (565), el aire, el aire entre las cuevas suspirando (566), las piedras enternecen su dureza (1785), el cielo, el suelo y todas las criaturas se entristecen (1796).

El verbo crea unas imágenes de gran expresividad y dinamismo en las que la espiritualidad aparece en perfecta combinación con el ilusionismo:

Huyendo el Nilo en las extremas partes  
del mundo con temor del nuevo caso  
la cabeza escondió, que aun siempre encubre  
siete valles quedando aquellas bocas  
por donde lleva al mar rico tributo. (350)

En este fragmento el núcleo de la imagen recae sobre el verbo esconder. Dicho verbo es el que nos hace imaginar al mítico río como un ser que corre despavorido del fuego y que cree que escondiéndose podrá salvarse de él. Adviértase que junto a la vida infundida por la acción de huir y esconderse la imagen del río queda completada sobremanera por el término boca con el que el poeta alude a sus afluentes. El Nilo es un ser vivo de siete bocas, un monstruoso asustado e inofensivo.

En otras imágenes la naturaleza es presentada bajo una óptica extremadamente violenta. Una serie de verbos tomados del lenguaje militar nos la presentan como un ser fantasmagórico en sus diversos elementos. La naturaleza, en su acepción generalizada, se defiende con ayuda del gran Autor del hombre (627); el trueno y el relampago como si fueran auténticos soldados disparan, asaltan (820); el

viento (27) y el rayo hieren (615) al hombre; el mar le golpea sin piedad acabando con su vida (40) cuando enarbolado y crecido por la tempestad combate con furia el cielo (1783). El sol se muestra incansable perseguidor de las brumas de la codicia (688); el árbol (1463) y el pino (149) bien arraigados en el suelo resisten los embates de los trastornos atmosféricos.

La terminología miliciana aparece también en algunas expresiones cuyos verbos infunden corporeidad a las ideas abstractas que contienen: el verbo herir es empleado metafóricamente junto a beldad (150), unido al sustantivo mar, bajo la denominación de gran Neptuno que hiere la orilla de la playa (611), junto al concepto o idea de condición humana. El poeta considera en un momento dado que la condición humana y mortal del hombre hiere en los más profundo a su alma (1361).

También encontramos términos del lenguaje militar en forma de verbo en expresiones que hacen referencia a realidades fisiológicas como son las lágrimas, la sangre y el color del semblante. Al igual que con el trueno y el relámpago anteriormente mencionados las lágrimas fingen ser soldados: las lágrimas desfilan por el rostro (394), la sangre se rompe como si de un objeto sólido se tratase (584) y el calor huye, desaparece del rostro (589).

Pero aún no hemos acabado con la naturaleza y sus elementos y todavía quedan por mencionar algunas imágenes

creadas a partir de la presencia de un verbo. Tales son los casos de las expresiones en las que los verbos infunden un estado determinado a los elementos mencionados: la cara del sol hierve de mil relámpagos (1011); para indicar la inmensidad de la bóveda celeste y todo lo que ella abarca el poeta emplea el verbo extender y dilatarse (530); también como el cielo Africa y Asia en firme cuerpo unido se dilatan y crecen (916); en una ocasión la naturaleza aparece turbada (557), en otra preñada (537), y finalmente de luto (910).

¿ con esto llegamos a la segunda función del verbo la de infundir materialidad a ideas espirituales o abstractas. A dichas ideas le infunde la facultad de moverse, les otorga existencia material e incluso, a veces, figura humana.

Los conceptos a los que se les confiere la facultad de movimiento pertenecen, prácticamente todos, al contexto psicológico: el dolor detiene (31), la envidia despierta la maldad (248) y vence la bondad que el mundo pueda ofrecer (261), el alma ordena (612), la esperanza falsa ata al nombre con su engaño (1561); el deseo crece (159), el desdén corre (729), la compasión deshace la mayor dureza que pueda mostrar ser humano alguno comparada con el mineral más impenetrable (168), el deseo camina (1044), el alma bebe (1623); la risa y la piedad acometen al mismo tiempo al poeta (1298).

Expresiones en las que el verbo desempeña una función ilusoria importante son las siguientes: la noche reposa (como un animal (1753), el día, el mes, el año como si fueran niños corren y juegan (294), el pensamiento como si fuera un pájaro vuela (110). Una serie de términos referentes al contexto intelectual como imágenes sensibles (1210), memoria (1224) sentido común (822), entendimiento (125) e imaginación (842) gracias a los verbos de movimiento que les acompañan adquieren la forma de figuras animadas (de dibujos animados). La actividad, casi frenética, que les infunde los verbos crea una fabulosa e increíble escena en la que cada uno de esos términos tiene un papel determinado que ejecuta a la perfección.

De todo lo expuesto se infiere que el poeta confiere al verbo un sitio de excepción y un alcance significativo en la creación de la imagen. Es el núcleo y metacentro de esas imágenes. Tal y como proponía Aristóteles el verbo en esas imágenes pone las cosas ante los ojos constituyendo de este modo unidades metafóricas que conmueven de forma eficaz el ánimo del lector. En el empleo metafórico del verbo Aldana se nos muestra como un poeta sobradamente imaginativo pero de una imaginación no reproductora sino creadora. En el estudio del verbo en Aldana descubrimos a un poeta que sabe crear imágenes empleando la fantasía. En las imágenes producidas a raíz de los verbos entrevistados se producen y se combinan de distintas maneras de como fueron adquiridas, los objetos agrupados o asociados se representan de distinta

manera de como se dan en la realidad. En este sentido la imaginación de Aldama es creadora, o lo que es lo mismo, cae de lleno en la quimera y en la fantasía.

### 3. El sustantivo.

Tratamos ahora de las imágenes creadas a partir del uso metafórico del sustantivo. El empleo metafórico de esta categoría gramatical constituye una imagen Tipo II (in presentia) que tiene la particularidad de presentar, además de una desviación semántica (sin selector), otra de regla de categorización: el segundo sustantivo (que es siempre en microcontexto, el término metasémico) funciona como adyacente del primer sustantivo pero sin previa transposición. Los dos términos así establecidos da lugar a las llamadas metáforas y metonimias nominales. (y también a las personificaciones y sinécdoques, cuando contienen una imagen Tipo II)<sup>78</sup>.

¿Como contribuye el sustantivo a la creación de las imágenes? Las posibilidades que el sustantivo empleado metafóricamente tiene de constituir imagen son fundamentalmente dos:

1. los sustantivos aparecen ligados sin elemento gramatical alguno. En este caso la relación puede establecerse de cuatro modos diferentes<sup>79</sup>: por yuxtaposición, por atribución, por aposición, por determinación.

2. Los sustantivos aparecen ligados por medio de elementos gramaticales comparativos. El sustantivo metafórico, viene introducido por un elemento gramatical<sup>77</sup>.

Veamos pues, brevemente, los distintos casos:

-Yuxtaposición. En esta forma los dos sustantivos, base y metasémico, aparecen el uno al lado del otro adquiriendo el segundo sustantivo la función de adyacente, o sea, atributiva. Se trata de una forma extravagante de constituir la imagen que se da sobre todo en la poesía contemporánea pero que no es exclusiva ni invención de ella puesto que ya aparece en nuestro poeta aunque en poquísimos casos. En Aldana, el sustantivo yuxtapuesto creando imagen aparece en los siguientes textos:

abril mozo (P.XXVIII); ángel lumbre (1928); pulsos prisioneros (1244).

En estos casos, el sustantivo tiene la misión de imputar una cualidad al término base que no está determinada ni precisada del todo. Dichas cualidades pretenden ser la de jovialidad, luminosidad y cautividad.

En otros dos textos, la yuxtaposición tiene lugar de una forma que podríamos denominar parcial ya que entre los dos sustantivos aparece un adjetivo: (142) piedad dura adversaria; (1115) pezón nueva cereza. En estas expresiones el adjetivo introduce una cualidad ponderativa, un grado más en la caracterización, en la cualidad señalada por el

sustantivo; la cualidad introducida por medio del adjetivo nueva es incluso de diferencia, de distinción, a la que otorga el mismo sustantivo adyacente que sirve de punto de apoyo y referencia.

El efecto poético que se obtiene de una construcción de este tipo podría ser denominada como oscilante; la impresión que se obtiene de la relación de los dos términos comparados es de indecisión, por parte del poeta, de ambigüedad, de un ir y venir a la hora de establecer la analogía entre ellos.

-Atribución.- El sustantivo metafórico aparece ligado al primero mediante un verbo, el verbo ser. La misión de este sustantivo es la de adaptar, acomodar la realidad que conlleva a la del sustantivo base. Así ocurre en imágenes como en las que se compara la situación de desorientación en la que un barco pueda encontrarse en alta mar a lo que el poeta siente al serle arrebatada por la amada su capacidad de decidir libremente (147). En otra imagen la realidad que el término metafórico aplica al sustantivo base es la de la desorientación. La eficacia y el poder con que el rayo actúa es adaptada a la situación de dominio que en la relación amoroso la amada ejerce sobre el amante (52). La indiferencia que en muchas ocasiones ésta demuestra es transformada en nieve y concretamente en la frialdad inherente a ésta. El alma que es capaz de recibir y guardar el sufrimiento amoroso es como el puerto en el que los barcos encuentran refugio y seguridad (84). El amor, el

sufrimiento apasionado, recibe las cualidades del fuego, su carácter abrasador (1205), las cualidades de la lucha, concretamente, la del forcejeo (1279). En otro caso el término sustantivo metafórico adapta al término sustantivo base el hecho de mostrarse aquél como fingidor (sofista) (1280). Las ideas y pensamientos osados son adaptados a realidad tan extrañas, y por ello de cierta originalidad, como son los espíritus, demonios traviesos y títeres (1300), (1301). Las decisiones descabelladas, el absurdo que comportan se adaptan a circunstancias también absurdas (1302) (1303) o imposibles (1305). Un hecho como la conspiración política es adaptada a una cadena, término que conlleva la idea de continuidad interrumpida; el conspirador es visto como un eslabón de esa cadena (1432). Una circunstancia como puede ser la de estar una puerta abierta de par en par aplica la cualidad de inseguridad y perdición al término confianza desinteresada (1448). Las lágrimas tienen un poder de persuasión innegable, dicho poder es expresado mediante un término metafórico como arma el cual conlleva la característica de ser instrumento mediante el cual conseguir algo determinado (1497). Al adaptar las realidades alma y eco lo que se realiza es una transformación de la primera en la segunda tomando la propiedad de propagación de aquélla: el alma expande lo que recibe de Dios como el eco la voz (1574). La unificación o uniformidad que han de conseguir los sentidos en la

meditación divina es asimilada a una roca la cual transfiere a quella sus cualidades de firmeza y solidez(1582).

La acomodación que lleva a cabo el sustantivo metafórico en los textos entrevistados aparece como efectiva, es decir, se presenta como real y objetiva en el término base o no-metasémico. En esas imágenes el poeta aplica por conjetura, por suposición, por indicios unos hechos o cualidades a la realidad del sustantivo base, emitiendo al mismo tiempo una opinión que parece extraída de una reflexión lógica y concienzuda.

Aposición.- La función del sustantivo metafórico es la de crear una imagen en la que el poeta expresa, da a conocer lo que piensa tras llegar a comprender la razón determinada de alguna cosa (187), (301), (1223), (93), (1159), (1389):

cuidado, usurpador de mi sosiego (187)

La amada por no causar preocupaciones al amado pretende dejar de amarle; ese cuidado, esa atención considerada es entendida por el poeta como un mal grave, él prefiere sufrir las penas que el amor pueda comportarle a padecer el abandono de la dama. Todo ello queda comprimido en el término usurpador.

En este caso y en los contenidos en los textos señalados, el poeta comprende un término en función de otro y a raíz de él se hace una idea perfecta al tiempo que emite un juicio. En estas expresiones en las que aparecen los dos

términos que configuran la imagen, el comparante y el comparado, no se percibe vacilación ni ambigüedad, sino certeza total: el poeta da la opinión de una creencia. El valor estilístico de este empleo metafórico del sustantivo es, pues, muy emotivo.

-Determinación.- Los dos sustantivos, base y metafórico aparecen en relación determinativa. La función del sustantivo metafórico en estas expresiones es la de fijar alguna cualidad, situación o estado, con el propósito de conseguir algún efecto. La construcción determinativa puede presentar diversas formas:

\*Los dos sustantivos se acoplan para conciliar la idea. La imagen es cauce, procedimiento definidor para el poeta. Casos en los que aparece este tipo de imagen: velo del aliento (39); ley de amor (45); estambre de mi vida (62); abril de mi esperanza (125); hilo del gozo (154); albergue de su vida (62); hilo de la plática (249); reliquia de amor (387); carcoma del tiempo (605); nudo de amor (701); celdas de la memoria (837); de la soberbia el trueno (1652); de murmuración duro granizo (1654); de lujuria el rayo (1658); de acidia el aliento (1659); el terrestre Anteo de su cuerpo (1661).

En todos estos textos el sustantivo metafórico precisa, especifica lo que de una forma definitiva caracteriza al sustantivo no metacémico: la transparencia y la fuerza del aliento, la inflexibilidad del amor, la

continuidad de la vida, de la felicidad, de la conversación; la huella que deja un sentimiento; la destrucción erosionante del tiempo, la unión amorosa; las partes de la que consta la memoria etc.

Casos verdaderamente originales y extraordinarios lo constituyen expresiones como *carcoma del tiempo* y *de acidia el grueso aliento*.

En otros textos el término *metasémico* recae también en el primer sustantivo y no en el segundo. Estos textos representan una categoría en la que es difícil saber si el término *superpuesto* coincide con el *metasémico* (imagen Tipo II) o en un *lexema transferible* y connotativamente expresado (Tipo I). La función de este sustantivo metafórico es la de fijar una impresión, una intuición caracterizada por cierta vagüedad o indeterminación:

*vaso de dolor* (584), *aguas del olvido* (617), *piélago de olvido* (1598), *plumas de los vientos* (1047), *del mar de Dios* (1640).

Las cualidades percibidas de forma ambigua son las de abundancia, profundidad, placer y misterio o reconditez.

En otras expresiones aparece el mismo proceso que el anterior pero presenta una diferencia: no hay duda respecto al tipo de imagen que es, Tipo II. La finalidad es también la de fijar una cualidad ahora con mayor precisión:

rayo de mi alegría (132); pirámide del pecho (1241);  
costado de España (1416); el cielo de esa frente (1463);  
alcázar del cielo (1593).

Por último, en algunos casos, el primer sustantivo funciona como Base y no-metasémico y el segundo como metasémico; la finalidad es la de fijar una cualidad sensorial:

pecho de diamante (56); cuello de cristal (93);  
alfójar de agua (737); de márfil graciosa frente (162);  
hebras de oro (393); frente de márfil (508); de oro el  
cuello alabastin<sup>o</sup> (396); manos de alabastro (1390).

El sustantivo metafórico introducido por un elemento gramatical ofrece amplia variedad en su estructura. En este tipo de expresiones, el poeta conjunta estrechamente los correlativos y los provee de palabras bisagras<sup>70</sup>: cual, como, así como, más como así..., y así...cual, etc, sobre las que vuelven como dos contraventanas, de forma y movimientos simétricos con el fin de atraer y fijar la atención sobre los elementos análogos, o dar la ilusión de que el comparativo y el comparado son igualmente reales. En estas construcciones el poeta intenta captar la atención del lector acerca de algo concreto: la arbitrariedad, el capricho que rige al amor y a los elementos atmosféricos en su manifestación (50). El poeta siente que el amor de la amada es muerte; dejándole de amar recibirá la vida pero esa vida por no estar llena del sentimiento supremo y sublime

del amor es muerte. Esa relación complementaria de la ida y vuelta es concretizada, visualizada, por medio de la reverberación, del reflejo que se produce entre el sol y el objeto brufido (138). El color rojo y el calor son los dos elementos análogos que pone en relación la imagen (286) para referirse a la cólera. El elemento común en la unión amorosa de los amantes y del alma con Dios es la trabazón que éstos alcanzan (1061). En la analogía entre el alma y la rosa y el proceso de destilación se percibe el elemento común a ambas de la extracción mediante el fuego de una esencia extraordinaria (1579). El fuego extrae el perfume de la rosa por medio de la destilación. El alma extrae lo más excelente de la naturaleza por medio del amor. Vulcano tiene acorralado a Marte como el perro al jabalí en el monte (711).

Ese algo concreto acerca de lo que el poeta intenta llamar la atención del lector se refiere, de un modo esquemático, a la expresión de estados psicológicos como los que se dan en los textos (664) (791), (1067), (1355), (1526); (441); los ejemplos más interesantes son los que presentan las imágenes: (807), (808), (810), (811), (812), (814), (815), (816), (817). Todas ellas aparecen en el P.XXXIV.

Todos los sentimientos que suscita la ausencia del ser amado (en el caso del P.XXXIV la ausencia del hermano poeta) vienen expresadas a través de una extraordinaria concatenación de símiles: entre la soledad del poeta y la

vid sin animo o la planta sin ruiseñor, se pone de manifiesto el elemento común del desamparo, del abandono. Entre el poeta, la nave perdida en la noche y el caminante sin guía, la desorientación. Entre el ave presa en la red y el siervo cautivado, la idea de frustración: Finalmente entre el alma condenada y el estado en que quedó la tierra tras el diluvio y el poeta se vislumbra la idea de aflicción y desolación.

En este caso, el poeta no ha pretendido tanto fijar la atención del lector como de detenerla y reposarla para permitirle flotar un momento: por eso ha expuesto largamente el término comparativo y ha encerrado en un solo verso (el último del soneto) el término comparado.

En otras expresiones metafóricas creadas a raíz del empleo metafórico del sustantivo, el poeta atrae la atención del lector hacia una serie de elementos análogos que se relacionan con el ámbito de la conducta (1460), (882), (1321), (1322); con el de la acción; con la descripción de una situación determinada.

En esos textos, el poeta coloca los dos términos de la comparación el uno al lado del otro dejando percibir, entrever entre los dos, los elementos análogos. En la mente del lector quedan fijadas las dos imágenes (Venus recoge las estrellas como el pastor recoge el rebaño) (319), y la mente misma extrae simultáneamente la analogía: recoger o agrupar el rebaño y llevarlo a descansar. Desaparecer de la escena.

En otros casos en los que el sustantivo metafórico aparece introducido por un elemento o nexo gramatical, la tendencia entre éste y el sustantivo base es la de unirse - tendiendo a borrarse el término comparado. Esto ocurre en espléndidos símiles, como aquél en el que el poeta ilustra la actividad respiratoria, concretamente la paralización momentánea de ésta, y la puesta en marcha de nuevo con la actividad que desempeña una fragua; la imagen de la respiración colapsada-fragua aparece en un fragmento en el que varios símiles convergen para expresar la idea de sorpresa y la alteración psico-somática que ella conlleva:

con furia dividió, cual fragua ardiente  
 que el desfrucido fuelle atrás sintiendo  
 centelias y cenizas y rescoldo  
 al aire convecino impele y vuela (249)

Otras expresiones metafóricas en las que el término metasémico eclipsa el término base son las siguientes. En una imagen como la (1549), dejamos de ver al hombre para ver sólo la hoja marchitada; en la (1585), el alma es comparada con el pez en el proceso de la contemplación; la descripción del estado sublime que aquélla alcanza mediante la actividad placentera del pez hace que la primera realidad quede un tanto solapada; otras imágenes también muy interesantes en las que el término base queda velado por el metasémico son las que tratan de la unión del alma con Dios y sus requisitos, (1586), (1590), (1629), (1633), (1643). En el P. LXV, en el que se dan esas imágenes símiles éstas están perfectamente trabadas.

El empleo metafórico del sustantivo, tanto en el caso en que se presenta sin ligadura gramatical como en los que presenta dicha ligadura, produce magníficas imágenes en las que dicha categoría metasémica tiene la función de conjeturar, fijar, captar la atención del lector. Dicha captación se lleva a cabo, fundamentalmente, a través de dos procedimientos: sensorial e intelectual. El primero aparece normalmente en las imágenes en las que el sustantivo se presenta sin ningún nexo gramatical: imágenes visuales (87), (88), (85), (128), (132), (160), táctiles, (5), (55), (56), (68), (8717), (732), auditivas (37), (310), (469), olfativas (942) y gustativas (170), (309), (310), (469). También hay imágenes sensoriales en símiles. El tipo de metáfora que prefiere el poeta es la atributiva y la determinativa. Respecto al tipo de símil, en primer lugar el visual y en segundo el auditivo.

Pero por encima del procedimiento sensorial está el intelectual. Las imágenes construídas a través de este procedimiento nos hacen percibir antes con la mente que con la imaginación la analogía que se establece entre los dos términos relacionados. El procedimiento comparativo, en general, y el símil en particular, es un medio eficaz para plasmar una analogía en forma discursiva. La similitud, concretamente, se dirige a la imaginación por medio del intelecto. La metáfora, pone en marcha mecanismos que afectan más a la sensibilidad, afecta a ésta por medio de la imaginación. Esta observación es importante para la poesía de

Aldana ya que en ella predominan las imágenes sugerentes, intuitivas, en lugar de las imágenes que como el símil están más cerca de un modo de pensar presidido por la lógica. En la poesía de Aldana, la metáfora in praesentia y el símil, sobre todo este último, está en desventaja con la metáfora in absentia. Aldana es poco intelectual y muy imaginativo e intuitivo.

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

El análisis de las tres categorías gramaticales, adjetivo, verbo y sustantivo, nos ha dado a conocer el modo en el que Aldana establece la imagen. Sigue los dos procedimientos que pueden emplearse en su establecimiento: in absentia, el término comparativo está connotativamente expresado e in praesentia, los dos términos, el comparativo y el comparado, están denotativamente expresados.

En el establecimiento de la imagen el poeta prefiere el primero, dicha preferencia queda constatada por el número de su frecuencia.

Hemos advertido en las imágenes encontradas que el tema tratado y el efecto perseguido condiciona la estructura de aquéllas. Cuando el centro de atracción de la imagen es la naturaleza, aquellos conceptos abstractos que atañen a

cuestiones afectivas, morales e intelectuales, y a nociones temporales y casuales (destino, fortuna, suerte...) la estructura preferida es la de *in absentia*. Esta estructura es indicadora del carácter poético subjetivo e impresionable del poeta. El efecto que pretende conseguir con la imagen es el de conmover el espíritu del lector del mismo modo que a él le mueven esas ideas. En esas imágenes Aldana se nos aparece como un poeta inmerso en una gran desorientación, abrumado por la realidad exterior que le confunde, le aturde y le desmoraliza en ocasiones. Todo ello queda perfectamente expresado en el tipo de construcción imaginística que supone la estructura ausente. Por el contrario, la imagen presente es preferida cuando se trata de detenerse un poco más sobre la conclusión de determinado tema que suele girar en torno a la conducta psicológica, estados afectivos e intelectuales del poeta.

De entre las formas en las que la imagen *in praesentia* puede manifestarse, Aldana prefiere el símil; mediante él ilustra estados y situaciones afectivas. Dentro de este tipo de imagen predomina el visual y el auditivo.

De entre las formas de la metáfora, figura que sigue en frecuencia al símil, Aldana prefiere la atributiva y la determinativa. La primera construcción le permite realizar conjeturas acerca de temas tan difíciles de tratar como el amor, su poder y la actitud de la pésima amada, entre otros temas. Dicho modo de establecer la imagen denota cierta

inseguridad o ambigüedad a la hora de valorar un estado, una acción o circunstancia; la construcción determinativa es utilizada para fijar y definir conceptos abstractos como la vida, el tiempo, el amor, la memoria, la divinidad y algunas partes del cuerpo humano, generalmente, femeninas. Las imágenes construidas a partir de un sustantivo determinativo son cauce de definición para el poeta. En ellas emite opiniones que tiene por ciertas y absolutas.

En las imágenes in presentia, la tensión desaparece; la intuición deja paso a la reflexión, al comedimiento, a una actitud más filosófica, abstracta y objetiva (vid P. XVIII y P. XXXIV). El efecto es más frío e intelectual.

CITAS Y NOTAS A LA TERCERA PARTE.

(1) Algunos autores que se han ocupado de este aspecto en el análisis de la imagen y que nos han orientado en este trabajo son:

Stephen Ullmann, Lenguaje y estilo. Madrid, 1968.  
Págs. 213 y ss.

Michel Le Guern, La metáfora y la metonimia.  
Madrid, 1980. Págs. 107-117

José González Vázquez, Estudio sobre la imagen poética. Granada, 1986. Pág. 65

(2) Vid Apéndice de Listados, bloque B, punto I.  
Imagen Literaria.

(3) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 16

(4) Ibidem. Pág. 25

(5) Stephen Ullmann, Ob. Cit. Pág. 218

(6) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 29.

(7) En la exposición teórica que se desarrolla a continuación acerca de la imagen literaria metafórica seguimos de cerca el estudio de José Antonio Martínez García. En su obra Propiedades del lenguaje poético. (Oviedo, 1975.) trata de la necesidad de una teoría para dar a conocer una esfera de la realidad del lenguaje, la comprendida por los textos

tradicionalmente considerados como poéticos. Propone la Poética y ve a ésta como una teoría derivada e integrante de la lingüística. Martínez demuestra que la Glosemática, Teoría Lingüística propuesta por Hjmslev, es la teoría más adecuada para un desarrollo de la Poética sobre bases lingüísticas.

El objeto de la Poética será el estudio de los aspectos creativos de ciertos actos lingüísticos en su constante relación con el sistema y los usos de la lengua.

- (8) Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética. Vol. I, Madrid, 1975. Pág. 139 y ss.
- (9) Stephen Ullmann, Semántica: Introducción a la ciencia del significado. Madrid, 1967. Págs. 247-248
- (10) José Antonio Martínez García, Ob. Cit. Págs. 321-325
- (11) Ibidem. Pág. 329
- (12) José González Vázquez, Ob. Cit. 69
- (13) Carlos Bousoño, Ob. Cit. Pág. 139 y ss.
- (14) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 105
- (15) Michel Le Guern, Ob. Cit. Pág. 44
- (16) José Antonio Martínez García, Ob. Cit. Pag. 400
- (17) Ibidem. Pág. 406

- (18) José González Vázquez, Estudio sobre la imagen poética, Granada, 1986. Pág. 41
- (19) Pierre Caminade, Image et métaphore. Un problème de poétique contemporaine, Paris, 1970.
- Jean Taillardat, Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style, Paris, 1965.
- (20) Así las considera José González Vázquez en su obra La imagen en la poesía de Virgilio. Granada, 1980. Pág. 45
- (21) José Antonio Martínez García, Ob. Cit. Pág. 443-444
- (22) Nos atenemos a la definición propuesta por Alice Stavert Brandenburg en su artículo "The dynamic image in metaphysical poetry" en PMLA, LVII, (1942). Págs. 1039-1045
- (23) Aristóteles, Retórica, Madrid, 1964. III, 11, 3, 1411, b.
- (24) José González Vázquez, Estudio... Pág. 96
- (25) Evidentemente, partimos de la definición propueata por Carlos Bousoño, Ob. Cit. Pág. 140 y ss. Si hacemos hincapié en el rasgo de modernidad que puede vislumbrarse en las imágenes de Aldana es precisamente por que este crítico habla de la imagen visión como una imagen propia de la poesía contemporánea.

- (26) Siguiendo el criterio señalado por Pongs en su clasificación de las imágenes recogido en "Imagen, metáfora, símbolo, mito" en R. Wellek y A. Warren", Teoría Literaria, Madrid, 1981. Págs. 244 y ss.
- (27) Ibidem. Págs. 244 y ss.
- (28) Ibidem. Pág. 245
- (29) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 87
- (30) Aristóteles, Retórica, Madrid. III, 4. Pág. 257
- (31) Ibidem. III, 3, 11, 5, 1415. Pág. 93
- (32) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 63
- (33) Joaquim Forradellas y Angelo Marchese, Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria, Barcelona, 1986. Pág. 383
- (34) José Antonio Martínez García, Ob. Cit. Pág. 323
- (35) Aristóteles, Retórica, XXI.
- (36) La sinécdoque dobla en número a la metonimia. Merece especial comentario la de la especie por el género 'el número determinado por el indeterminado': (11), (71), (114), (118), (194), (214), (225), (227), (233), (247), (260), (390), (400), (401), (402), (405), (406), (407), (408), (409), (410), (411), (412), (413), (414), (415), (416), (418).

- (433), (465), (480), (511), (512), (513),  
 (514), (515), (524), (547), (590), (591),  
 (592), (656), (691), (692), (693), (694),  
 (695), (696), (697), (698), (699), (803),  
 (804), (805), (806), (813), (857), (858),  
 (859), (860), (881), (920), (1117), (1118),  
 (1119), (1120), (1121), (1122), (1123),  
 (1124), (1125), (1126), (1127), (1128),  
 (1129), (1130), (1342), (1343), (1345),  
 (1354), (1472), (1676), (1680), (1690),  
 (1743), (1745), (1775).
- (37) Hedwig Konrand, Etude sur la métaphore, Paris,  
 1958. Pág. 100
- (38) José Gonzalez Vázquez, La imagen en la poesía  
 de Virgilio, Granada, 1980. Pág. 40
- (39) Carlos Bousoño, Ob. Cit. Pág. 93
- (40) José Gonzalez Vázquez, Estudio sobre la imagen  
 poética, Granada, 1986. Pág. 127
- (41) Ibidem. Pág. 40
- (42) Carlos Bousoño, Ob. Cit. Pág. 129
- (43) Michel Le Guern, Ob. Cit. Pág. 40
- (44) Ibidem. Pág. 40
- (45) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 100
- (46) R. Jellek y A. Warren, Ob. Cit. Pág. 225
- (47) José González Vázquez, Estudio... Pág. 100

- (48) Yvonne Batard, Dante, Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie. Paris, 1952. Pág. 62
- (49) José González Vázquez, Ob. Cit. Pág. 103
- (50) Ibidem. Pág. 108
- (51) Etienne d'Ullmann, "La transposition sensoriel chez Leconte de Lisle" en Le Français Moderne, 14, (1946). Págs. 23-40
- (52) Stephen Ullmann, Lenguaje y estilo. Madrid, 1968. Pág. 102-103
- (53) José González Vázquez, La imagen... Pág. 48
- (54) Ibidem. Pág. +1
- (55) Vid "Introducción" de las obras citadas de Pierre Caminade y Jean Taillardat.
- (56) Vid Apéndice de Listados, bloque B, I, punto 5 realción tipológica de imágenes literarias.
- (57) Las indicaciones de número de imagen van referidas en este punto al listado específico de metáforas intrínsecas, bloque A, II.
- (58) José González Vázquez, La imagen... Pág. 45
- (59) Aristóteles, Retórica. Madrid. III, 9. Pág. 252
- (60) Ibidem. Pág. 255-256
- (61) Marco Tulio Cicerón, El Orador. Barcelona, 1967. Pág. 164
- (62) Dámaso Alonso, Estudio de métodos y ensayos estilísticos, Madrid, 1976.

(63) Ibidem. Pág. 118

(64) Ibidem. Pág. 119

(65) Ibidem. Pág. 125

(66) Ibidem. Pág. 134

(67) Ibidem. Pág. 128

(68) Ibidem. Pág. 128

(69) Ibidem. Pág. 121

(70) Ibidem. Pág. 121

(71) En un trabajo anterior tuvimos ocasión de comprobar el uso frecuente y significativo que Aldana hace del epíteto para calificar expresivamente el mundo. El trabajo en cuestión es nuestra Tesis de Licenciatura, "La lengua poética de Francisco de Aldana", Lérida, 1987.

(72) Adjetivos encontrados en alegorías formando imagen:

\*Adjetivos epítetos en alegorías: (1792), (248), (740), (741), (1814), (1561), (528), (30), (120), (153), (172), (238), (446), (570), 8673), (139), (396), (297), (278), (314), (545), (65), (1289), (839), (941), (930), (604), (621), (1005), (1425), (66), (649), (1285), (1327), (111), (983).

\* Adjetivos encontrados en personificaciones formando imagen:

(1791), (1792), (636), (1699), (1700), (625), (36),  
 (318), (1766), (1778), (1087), (963), (1202),  
 (502), (1263), (1709).

\* Adjetivos encontrados en metonimias formando  
 imagen:

(1236), (1781).

\* Adjetivos encontrados en sinécdoques formando  
 imagen:

(677), (195), (643), (207), (453), (454), (300),  
 (468), (638), (1662), (1736), (300), (245),  
 (265), (623), (634), (967).

(73) Otros adjetivos que nos hablan de ese carácter  
 exaltado lo constituyen los siguientes  
 cultismos poco o nada usados por sus  
 contemporáneos. Su función es la de destacar  
 entre la monótona masa de los otros adjetivos  
 con su forma extraña y elegante:

ledo/a: edad leda y tranquila (VIII, v. 76), claro  
 vencedor glorioso y ledo (VIII, v. 199), María  
 leda (XLIII, v. 1091), María segura y leda  
 (XLIII, v. 1121), desde aquel tiempo acá,  
 leda, me ofrezco (LX, v. 113), alma leda (LXV,  
 v. 167)....

Este cultismo es empleado con gusto por Aldana. Lo  
 prefiere y selecciona por su belleza semántica  
 y fonética. Si se compara, por ejemplo, 'edad  
 leda' y 'edad reposada' se apreciará que en

ambos sintagmas es una misma cualidad típica - tranquilidad y sosiego- la que se expone y sin embargo, el adjetivo culto representa con mayor sutileza y fuerza que el adjetivo normal, esa serenidad que el verso nos sugiere.

Otros casos interesantes de cultismo son los siguientes:

doblada jactancia (VIII, v. 200), vista aceda (VIII, 219), número selecto (VIII, 226), loable afeto (VIII, 227), caro hijo (VIII, 359), populosas tierras (VIII, 781), sempiterna ausencia (XXXIII, 270), luz superna (XLIII, 1075), dino y almo reposo (XXXIII, 256), Colmos favores ( LXV, 271), suma especialidad (LXV); Dotísimo Montano (LXV, 283).

En los epítetos cultos empleados por Aldana no se opera un directo cambio de visión sino que hay una selección puramente formal; el poeta elige el vocablo más erudito y eufónico.

(74) Corpus analizado:

\*Verbos encontrados en alegorías formando imagen:

(13), (27), (31), (40), (51), (65), (110), (113),  
 (121), (147), (149), (155), (157), (159),  
 (161), (238), (248), (261), (294), (329),  
 (365), (447), (518), (558), (580), (611).

(612), (622), (627), (637), (688), (729),  
 (738), (820), (822), (823), (825), (826),  
 (842), (862), (868), (880), (903), (916),  
 (941), (1044), (1070), (1160), (1210), (1224),  
 (1298), (1361), (1370), (1446), (1561),  
 (1580), (1623), (1703), (1708), (1709),  
 (1753), (1778), (1788).

\* Verbos encontrados en metáforas formando imagen:

(37), (69), (290), (932).

\* Verbos encontrados en personificaciones formando imagen:

(40), (51), (70), (231), (242), (285), (345),  
 (350), (351), (360), (394), (447), (530),  
 (537), (551), (557), (561), (565), (566),  
 (588), (589), (688), (864), (916), (1011),  
 (1233), (1240), (1246), (1410), (1496),  
 (1700), (1705), (1783), (1785), (1786),  
 (1790).

(75) El corpus del sustantivo formando imagen viene dado por los siguientes tipos:

\* Imágenes comparación o símil; todas las que aparecen en la relación tipológica literaria.

\* Imágenes hipálages. Es el mismo caso que el anterior.

\* Imágenes metafóricas: (39), (45), (47), (52),  
 (56), (62), (84), (93), (125), (132), (142),  
 (155), (179), (187), (249), (387), (496),

(536), (543), (584), (605), (616), (617),  
 (701), (737), (837), (1012), (1047),  
 (1080), (1092), (1115), (1133), (1159),  
 (1164), (1205), (1241), (1279), (1280),  
 (1282), (1288), (1300), (1301), (1302),  
 (1304), (1305), (1387), (1389), (1416),  
 (1440), (1448), (1497), (1574), (1582),  
 (1584), (1593), (1581), (1598), (1638),  
 (1640), (1652), (1654), (1656), (1658),  
 (1659), (1661).

\*Imágenes metonímicas: (55), (56), (84), (636),  
 (1047), (1751).

\*Imágenes personificadoras: (62), (142), (187),  
 (605), (1044), (1244), (1300), (1399), (1787).

(76) Imágenes metafóricas:

\*Yuxtapuestas: (142), (931), (1115), (1466).

\*En aposición: (93), (187), (301), (1012), (1159),  
 (1223), (1389), (1453).

\*Atributivas: (47), (52), (55), (84), (496), (534),  
 (613), (616), (1080), (1133), (1205), (1279),  
 (1212), (1280), (1288), (1300), (1301),  
 (1302), (1303), (1305), (1387), (1399),  
 (1432), (1448), (1465), (1527), (1574),  
 (1582), (1760).

\*Determinativas: (39), (45), (56), (62), (93),  
 (125), (132), (154), (162), (179), (249),  
 (387), (393), (508), (584), (605), (617).

(701), (837), (893), (896), (1047), (1092),  
 (1164), (1241), (1390), (1416), (1440),  
 (1483), (1584), (1593), (1581), (1598),  
 (1638), (1640), (1652), (1654), (1658),  
 (1659), (1661).

(77) Casos en los que el sustantivo presente en las comparaciones es introducido por un elemento gramaticas:

\*Por 'cual': (50), (75), (136), (191), (286),  
 (337), (456), (664), (711), (748), (770),  
 (791), (807), (808), (810), (811), (812),  
 (814), (815), (816), (817), (833), (976),  
 (1052), (1067), (1074), (1083), (1218),  
 (1249), (1355), (1450), (1460), (1513),  
 (1526), (1549), (1573), (1585), (1586),  
 (1590), (1625), (1633), (1643), (1770).

\*Por 'como': (138), (313), (327), (336), (459),  
 (539), (745), (749), (917), (977), (978),  
 (1027), (1077), (1099), (1163), (1169),  
 (1186), (1209), (1211), (1214), (1243),  
 (1244), (1283), (1368), (1512), (1537),  
 (1606), (1619), (1634), (1713), (1765).

\*Por varios: (378), (383), (441), (482), (751),  
 (882), (902), (1044), (1061), (1090), (1110),  
 (1114), (1287), (1317), (1321), (1322), (139),  
 (1350), (1510), (1579), (1591), (1620).

(1621), (1622), (1625), (1627), (1629),  
(1633), (1787).

(78) Término tomado prestado de Yvonne Batard, Ob.  
Cit. Pág. 371.