

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.

CUARTA PARTE

LA IMAGEN SENSORIAL EN LA POESIA DE ALDANA.

Hasta ahora nos hemos ocupado casi exclusivamente de la imagen lingüística o léxica, como también se la ha llamado, aunque de camino nos hayamos referido a la imagen representación de la sensación, y muchas de las cosas que hemos comentado a propósito de aquélla son también aplicables a ésta. Es el momento, pues, de ocuparnos de esta otra imagen a la que dedicamos un apartado por la importancia que reviste en la imagen poética de Aldana. Antes de pasar a justificar dicha importancia nos detemos para recordar brevemente el concepto de imagen-reproducción de la sensación del que partimos.

En psicología el concepto de imagen responde a una representación o reproducción mental, sensorial operativa de una vigencia. Estas representaciones, a decir de los psicólogos, pueden ser visuales, auditivas, gustativas, olfativas... Para un crítico como I.A. Richards:

"Lo que a una imagen le presta eficacia no es tanto su condición de vivida como imagen como su carácter de acaecimiento mental peculiarmente relacionado con la sensación. Su eficacia se debe a que

son vestigio, reliquia y representación de la sensación¹¹.

Con esta misma acepción del término imagen opera Dámaso Alonso en su obra *Poesía Española*, dado que por elementos imaginativos entiende "aquellos en que reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones sensoriales¹²".

Entendemos, pues, por imagen "un concepto cuyo contenido puede atañer a cualquier sentido humano: imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas, etc."¹³.

Volviendo a la importancia mencionada que este tipo de imagen tiene en la poesía de Aldana hay que comenzar diciendo que su presencia en la obra literaria en general es algo que hay que subrayar decididamente. En primer lugar hay que mencionar, para acabar con él, un tópico demasiado frecuente que consiste en decir que la poesía es obra de la imaginación: "La función imaginativa está en el base de todo el idioma humano... Pero ocurre que los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso¹⁴". Ya se ha recogido más arriba lo que D.Alonso entiende por elementos imaginativos. El papel que este tipo de imaginación desempeña en la creación y caracterización de la literatura imaginativa es básico, muy primordial y prácticamente determinante. Hay, pues, que acabar con el equívoco bastante corriente de que la literatura imaginativa es aquella que emplea forzosamente

imágenes en el sentido de imagen literaria: "las imágenes (literarias) no son esenciales a la manifestación propia de la invención literaria"¹⁰.

Por consiguiente, la literatura imaginativa emplea tanto un procedimiento de imagen (psicológico) como otro (literario) ambos, a nuestro modo de ver, dignos del mismo aprecio.

En Aldana la frecuencia de la imagen sensorial directamente comunicada por el texto, imágenes visuales u auditivas, sobre todo, recorre prácticamente toda su trayectoria poética. También hay frecuentes visualizaciones y orquestaciones fonicas de las imágenes visuales conseguidas mediante la potenciación estilística de determinadas notas, en sí mismas neutras.

Con el análisis de la imagen-representación o sensorial pretendemos, pues, dos objetivos fundamentales: por un lado, referirnos expresamente a este otro aspecto de la imaginación de Aldana, y por otro, dejar bien patente su profunda vinculación con las imágenes lingüísticas o léxicas; ambas no son sino manifestaciones diversas de una misma e idéntica realidad imaginativa. De ahí la insistencia de que el estudio de las imágenes debe atender por igual y conjuntamente a sus diversas manifestaciones imaginativas.

De entre las diversas manifestaciones de la imaginación sensorial o psicológica de un autor merece mención especial

la imagen visual, como la más importante y frecuente de todas ellas. La propia reiteración con que los tratadistas de diversas épocas han tenido que insistir en la no exclusividad de la función visual de la imagen, es la prueba más evidente de la importancia de la misma⁶. La imagen no es exclusivamente visual. Antes de pasar a señalar lo que ocurre en el caso de nuestro poeta hay que aclarar otra cuestión que también ha traído numerosos equívocos. Se trata de una falsa creencia, bastante difundida a propósito de la imagen visual: la tendencia a agrupar imagen visual -y cualquier otro tipo de imagen-representación o sensorial- con la llamada imagen estática, frente a otro tipo de imagen llamada dinámica. La primera describe la apariencia (el aspecto), el sabor, el olor, el tacto, o el sonido de un objeto las cualidades, en suma, que los filósofos medievales llamaban accidentes. La imagen dinámica describe la forma en que los objetos actúan o interactúan. La imagen estática es comparable a la pintura y la escultura; la dinámica lo es al ballet o más exactamente, a la danza moderna, en la cual el vestuario y los decorados se hallan deliberadamente subordinados para que la atención se centre en el movimiento. La imagen estática es el tipo más común de las dos⁷.

La imagen visual, como cualquier tipo de imagen, puede ser tanto estática como dinámica⁸.

Concretamente, en el caso de la imagen visual de Aldana hemos podido comprobar su gran dinamismo hasta el punto de que se podría hablar de imagen dramática e incluso cinematográfica.

En cuanto al método empleado el aspecto psicológico de la imagen poética ha sido poco estudiado desde la vertiente lingüística y literaria. Esto comporta un problema importante para quien lo aborda. Somos plenamente conscientes al decidir acometer su estudio en la poesía de Aldana de que nos adentramos en un campo prácticamente inexplorado.

Siguiendo el esquema de trabajo propuesto para la imagen literaria, emprendemos ahora la tarea de ofrecer una relación y clasificación de la imagen-representación de la sensación en la poesía de Aldana. El criterio seguido ha sido recoger todos los términos relativos a sensaciones que despierten en el destinatario imágenes sensoriales. También hemos prestado atención, y queda recogido en el apéndice de listados, a aquellas imágenes que consiguen, mediante la potenciación estilística de elementos lingüísticos neutros, las mismas sensaciones. No aparecen todas, ni mucho menos ya que éstas últimas no son posibles de detectar a primera vista, ni tan siquiera, en ocasiones, tras una lectura detenida del texto. En este modo de desarrollar la imagen es donde una herramienta como la Estilística puede llegar a ser de gran ayuda. Las manifestaciones de la imaginación

audiovisuales de un autor no se hacen definitivamente visibles o evidentes sino a través del estudio estilístico del texto que es el que nos descubre las visualizaciones que se producen mediante la potenciación de determinadas notas y la orquestación fónica que las suele acompañar. Será, pues, mediante el análisis estilístico como detectaremos, en cada caso, las sensaciones que la poesía de Aldana despierta en el destinatario, mediante apelaciones a su imaginación, subrayando las visualizaciones que aparezcan así como su correspondiente acompañamiento sonoro. Exponemos, pues, muy brevemente unas ideas generales sobre la extensión e importancia de la imagen visual y auditiva en la poesía de Aldana.

CAPITULO I

PROCEDIMIENTOS DE PRESENTACION DE LA IMAGEN PSICOLOGICA

Según acabamos de comentar, la imagen psicológica puede venir representada directamente por el texto, percibiendo las realidades mencionadas a través del sentido, o venir presentada indirectamente por aquél, a través de lo que D. Alonso denomina elementos imaginativos.

1. Presentación directa.

La poesía de Aldana está inundada de pasajes y fragmentos en los que la imagen deleita la fantasía del lector. Las numerosas imágenes visuales que se encuentran repartidas a lo largo de la obra se ven acompañadas en muchas ocasiones por la presencia del verbo ver, (en el sentido corporal y en el espiritual e intelectual) o alguno de sus derivados; el reforzamiento que experimenta la imagen en la que se encuentra el verbo mencionado, o alguno de sus derivados, puede ser interpretado como consecuencia de una obsesiva preocupación, estética claro está, del poeta por excitar la imaginación del lector.

Los fragmentos o pasajes de poemas que contienen una imagen de ese tipo son aquellos que se erigen como escenarios sobre los que se desarrolla una determinada

acción. Estos escenarios fundamentalmente vienen configurados por paisajes naturales y sobrenaturales en espacios no definidos. Las imágenes que representan esos escenarios nos dan el doble, o menor triple enfoque, si consideramos la presencia del paisaje real aunque un tanto idealizado, enfoque que la naturaleza recibía en el Renacimiento: *locus amoenus* y *beatus ille*.

Gran parte de las imágenes que representan la naturaleza hacen referencia al amanecer, al despuntar del día; el poeta parece sentir una predilección especial por este momento inicial frente al crepúsculo, término connotado siempre negativamente. Las imágenes que reproducen la aurora nos presentan este acontecimiento natural lleno de luminosidad, colorido, alegría, e incluso perfumado. Nos es de extrañar esto último ya que rara es la cración en la que se trate de cualquier tema espacial o temporal que aluda a la naturaleza en que no aparezcan los ingredientes sensoriales que ella implica. Con esto el poeta nos traslada y nos introduce plenamente en la escena. Un ejemplo, es el siguiente fragmento en que puede apreciarse una sintonía de luz, color y olor:

Salir verás el sol con clara lumbre
 del aire persiguiendo la malicia,
 yendo tras el, cual suele por costumbre,
 mil vueltas dando mil, su amada Elicia,
 y allá del monte en la más alta cumbre,
 so febo en el subir más se codicia,
 puesto entre flores mil, de mil colores,
 todo lleno de luz, rayos y olores
 (P.XXXI, v. 313-320).

Otras imágenes hacen especial hincapié en la vistosidad que un amanecer conlleva; con maravillosa plasticidad describe el poeta a Faetonte, que mientras deslumbrado contempla el carro que ha de guiar para demostrar su ascendencia, descubre saliendo de su albergue a la aurora:

la bella Aurora vió, que abría su puerta
dorada y clara, y la purpurea entrada
mostrando, de azucenas llena y flores
(P.VIII,v.620-24).

Ni el más delicado y deleitable detalle se escapa a la imaginación del poeta para ofrecerla en sus más intrínsecas cualidades en el verso:

Después que habrá dejado la mañana
al suelo todo el bien que supo y pudo,
y que la fresca rosa húmeda y cana
ya no estará de su rocío menudo
(P.XXX,320-25)

Las estaciones del año son reproducidas en magníficas imágenes en la que la cadencia sensorial seduce y deleita al receptor. De nuevo, la presencia del verbo ver en esas imágenes pone al lector en alerta. En el palacio del sol, Faetonte ve a la Primavera enguirnaldada de flores (P.VIII, v 791), y al ardiente Estío, desnudo, soñoliento, inquieto y rojo,/ de polvo lleno, de sudor y espigas (v.492-94). Luego ve al húmedo otoño que de mosto/todo teñido y pegajoso estaba,/su frente de manzanas coronada (v.495-97); y por último descubre al erizado Invierno cuya barba/cuajada de carámbanos se muestra,/blanca de mucha edad y mucha nieve

(v.492-500). En el P. XXVI vuelve a reproducir esa imagen más escuetamente.

En otros pasajes, el poeta nos ofrece mediante cautivadoras y refrescantes imágenes el lugar ideal donde retirarse a descansar y mantener una conversación pausada. Después de una prolongada actividad lúdica, Faetonte y sus amigos de juegos van a recuperarse:

dentro un umbrosos seno, do corriendo
vio un luciente cristal que en todo el valle
dilataba el rumor que dél nacía,
se fueron a cobrar vida y aliento,
y al fin, después que al canto de las aves
con el son de las ondas acordado
eligieron lugar florido y verde,
dieron con repetir las aventuras
del pasado trabajo y cien mil cosas
que en tanta variedad acontecieron.
(P.VIII,v.v.187-195).

Cuando se trata del escenario natural como martco amoroso, la presentación es impecable y extraordinariamente atrayente:

En un círculo entró, todo ceñido,
en forma de amenísima guirnalda,
de un ameno arrayán verde y florido,
y de rosa y jazmín la frtsca espalda;
sin otra variedad, era teñido,
el suelo del color de la esmeralda
cuyas íntimas partes están llenas
de blancas y moradas azucenas
(P.XXXIII,105-112)

Pero donde el poeta vuelca todas sus fuerzas para conseguir imágenes insuperables es en la descripción del paisaje del retiro y meditación que recrea en el P.LXV. La explicación a la extraordinaria estampa que consigue quizá

la encontremos en el hecho de que tras la idealización con la que el paisaje es pintado (quiero el lugar pintar v.353) existe el espacio real. Desde lo alto del monte Urgull, enclave estratégico de la fortaleza del Castillo de la Mota de la ciudad de San Sebastián, el poeta divisa el mar con sus ondas bulliciosas (v.366), y el claro azul del cielo no añublado (v.372), y, con sutil colorido y exquisitez, como queriendo seducir al amigo para que comparta con él ese lugar maravilloso:

Verás por las marítimas orillas
la espumosa resaca entre la arena
brufir mil blancas conchas y lucillas
(P. LXV, v.v 362-84).

Finalmente, nos queda por mencionar un pasaje que constituye todo un reto para el sentido de la vista. Se trata de la descripción que en el f.VIII, Aldara hace del Palacio de Apelo al que su hijo, Fastonce, llega entrada ya la noche. Delante del Palacio nos lo imaginamos, petrificado de admiración; lo que se ofrece a sus ojos es un magnífico espectáculo de belleza y ornamentación:

En soberbias columnas hacia el cielo
el sagrado edificio se levanta
cuyas altas murallas resplandecen
de caruncos y rubí tejido en obra;
diamantes y zafiros rico extremo
forman al techo, de precioso aborio
que a la perla oriental vence en blancura.
Son las ventanas de cristal luciente,
las puertas de cendrada y fina plata,
y puesto que el valor y precio dellas
al humano deseo vencer pudiera,
del arte era vencida la riqueza,
donde esculpido está con milagrosa
mano del gran Vulcano el mar profundo,
que en su profundo y ancho seno asconde

la tierra y nos concede parte della,
 encima el estrellado y claro cielo
 que el universo abraza y comprende.
 Con las cejas hinchadas, con los ojos
 cual encendida brasa, fiero estaba
 Tritón sonando un cuerno entre las ondas,
 cuyo oprimido aliento por el cuello
 y por la frente descubría mil venas
 llenas de aire cuajado y sangre espesa,
 y el mudable Proteo, que nunca pudo
 vestirse allí de repentina forma;
 el cruel Egeón también estaba
 con sus doblados miembros, peso extraño
 a los peces y al mar y a las arenas.
 Una y otra gentil ninfa marina,
 nadando en compañía, los blancos miembros
 mostraban, sin temer de red o anzuelo:
 quién por las duras peñas recogía
 mil varias pedrezuelas, y arrojando
 alguna allá en lo hondo procuraba
 tomalla antes que allegue a no moverse,
 quién el cabello enjuga y goza encima
 de ligero delfín, que arando el agua
 rociá los mansos aires con la cola;
 más sobre todo cuanto el buen maestro
 daba a entender y el punto más secreto
 de su divino ingenio era que en todas
 diversidad de rostros señalaba,
 y esta diversidad con tanta fuerza
 los ojos reducían a contemplarlo,
 que viva y propia semejanza entre ellas
 de hermana se juzgara y muy conforme.
 Llena después de bosques y collados,
 montes, valles y ríos, la tierra asoma,
 del bruto irracional cibo y sustento;
 se vuelve en torno allí el luciente polo
 con sus señales doce y las estrellas
 muestran en cantidad ser así ciertas,
 que errar no puede quien las corre siempre.
 Como el que siente maravilla y gozo
 de cosa ver jamás por él mirada,
 o nunca vista, peregrina y nueva,
 que dar entero crédito a sus ojos
 y a la misma verdad no se asegura,
 (...)

(v.v.422-481).

Tras copiar el pasaje comentaremos algunos de los detalles de la descripción que lleva a cabo el poeta.

En primer lugar hay que resaltar la magnificencia arquitectónica del Palacio: murallas resplandecientes de carbunco y rubí (v.424-25); techo de diamantes y zafiros (vv 426-27), de preciosos aborrio (428). Exaltado por esta extraordinaria ornamentación, acerca de la cual el mismo poeta emite su propia opinión, del arte era vencida la riqueza (433). Aldana pretende que percibamos lo mismo que Faetonte contempla. Es por ello que utiliza, además de la inverosímil detención, el primer plano con el fin de representar detalles como los gestos de los personajes y sus conductas. Las figuras femeninas, por ejemplo, suelen palidecer, mostrar su sorpresa, su emoción (Cfr. Climene, P. VIII).

En seguida, Faetonte fija su mirada en las puertas del Palacio. En este momento, el poeta actúa como un camareman (Cámara cinemotográfico). En primer lugar, vemos, a través de los ojos de Faetonte las puertas de cendrada y fina plata (430) y a continuación, poco a poco, a cámara lenta, el objetivo pasa a enfocar las diferentes escenas que en ella se representan. En la puerta de plata está perfectamente esculpido el cosmos y sus habitantes. Aparece representado, esculpido, el centro de la tierra, en él se encuentra Vulcano en su fragua (v.435); encima de la tierra se descubre estrellado y claro cielo / que el universo abre y comprende. En él aparecen Tritón (v.442), Proteo (v.446), Egeón (v.448) y las ninfas jugando en el agua (v.451-60). Una imagen extraordinaria es la de la ninfa

montada sobre el delfín que arando el agua /rocía los mansos aires con la cola (v.459-60); a continuación aparece la tierra del bruto irracional cibo y sustento (v.471) y finalmente son mencionados, distanciándose el teleobjetivo, los cielos y sus doce señales o signos zodiacales (472). ¿Recrea Aldana el modelo cósmico clásico medieval?. ¿Cuál es la interpretación de lo que Faetonte contempla esculpido en las puertas?. Lo que Faetonte ve en las puertas del palacio de Apolo es la estructuración perfecta que preside el cosmos. ¿Podría interpretarse esta visualización como un premonición del desastre cosmológico que el hijo del sol causará cuando se encuentre conduciendo su carro?¹⁰.

La deleitación fantástica del lector rebasa los límites de la naturaleza para remontarse a sobrenatural:

Delante quién los nuevos serafines,
 llenos de ambrosia fresca y nutritiva,
 están en los de Dios ricos jardines,
 mil rosas recogiendo sin espina:
 violetas, lirios, flores y jazmines,
 cuya vital vivez jamás declina,
 y con las de fino oro que mueven,
 nube de color purpúrea y blanca llueve
 (P.XLIII,129-136).

La contemplación del mundo interior y sus requisitos están expuestos a través de magníficas imágenes introducidas, de nuevo, por el verbo ver: incluso este acontecimiento es a pesar de su trascendencia descrito como un espectáculo. EL alma adentrada en la sobrenaturaleza habrá de ver aquel alto piéiago de olvido que es Dios (P.LXV.139); hundida en la divina fuente (p.148), veráse

como línea producida... (v.151)... veráse colmar de alegre
 pompa (v.178); ella verá, con desusado estilo/ toda regarse,
 y regalarse junto,/ de un salido de Dios Sagrado Nilo
 (v.238-240); recogido su luz toda en un punto,/aquella
 mirará de quien es ella/ indinamente imagen y trasunto
 (v.261-62);...

No más allá; ni puedo, aunque lo quiera
 Do la vista alcanzó, llegó la mano;
 Ya se les cierra a entrambos la carrera
 (P. LXV, vv. 280-282)

En todos estas expresiones el verbo ver está empleado en su sentido de imaginar. Es importantísimo el doble significado de este verbo para la correcta interpretación de la poesía de Aldana la cual está presidida por una dualidad de tipo ontológico.

No podíamos dejar de mencionar en este punto uno de los poemas más celebrados por la crítica, el P.XXVIII, "Octavas sobre el juicio final". En él, es representado el final del mundo y su juicio como un teatro en el que el poeta participa como si de un espectador se tratase. En este poema, Aldana vuelve y reproduce de nuevo el modelo del universo tal y como lo concebían los clásicos y los medievales¹¹. Se trata del poema más fantástico, en el sentido literal de la palabra, de Aldana. Su valor reside precisamente "en las características plásticas e imaginativas de que hace gala"¹²:

¡Válasme Dios y cómo veo la muerte

con podadora hoz cortar mil vidas
 y la vida tornar más firme y fuerte
 a meterse en las heridas!
 ¡Oh caso nuevo, oh desusada suerte,
 qué de legiones veo de las perdidas,
 porque salen sin cuenta sin guarismo
 millares de demonios del abismo!
 (vv. 129-136)

La opinión que este poema merece a la crítica es la siguiente:

"En ningún momento de sus poemas religiosos...encontramos tanta fuerza expresiva, tanta capacidad pictórica (pero no estática) como en estas octavas que evidentemente (...) interesaron (al poeta)"¹².

El elemento visual también destaca sobremanera en el tratamiento de las figuras, de los personajes de los poemas. Estos nunca son figuras estáticas ni pasivas, sino por el contrario, el poeta las presenta siempre en movimiento, amándose (P.XVIII), jugando (P.XIX) o simplemente viendo lo que les pasa a ellas mismas o lo que está ocurriendo a su alrededor. Estas figuras, en su mayor parte mitológicas, son magníficas. En tal sentido, la imagen toda se desarrolla desde el punto de mira de estos personajes. En una ocasión aparece un jardín con una estatua (P.XXXIII). La presentación visual de la sátira que representa la estatua es perfecta. Al igual que ocurría con la naturaleza estamos ante un caso de descripción viva y animada a través de la palabra¹⁴.

2. Presentación indirecta.

2.1. Figuras

Hasta aquí nos hemos referido al papel de la imagen sensorial en la poesía de Aldana en sí misma considerada como manifestación independiente de la imagen lingüística o del léxico. Ahora bien, resulta que, a su vez, el elemento visual representa una parte importante dentro de la propia imagen literaria, y no sólo por cuanto toda imagen literaria desempeña indirectamente una importante función sensorial, prestando plasticidad al contexto, sino por ser buscado en ella directa y conscientemente el tratamiento visual como objetivo fundamental y muy principal de la comunicación poética.

A tal respecto hemos hecho una clasificación de las imágenes de Aldana atendiendo a la tipología psicológica y la literaria¹². Prestamos especial atención a las imágenes que presentan símiles y a las que presentan metáforas.

Uno de los símiles más elogiados de Aldana es el que se encuentra en el P.XVIII:

"¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
 en la lucha de amor juntos, trabados,
 con lenguas, brazos, pies y encadenados
 cual vid que entre el jazmín se va encadenando,
 (...)
 (vv. 1-4)

En el mismo poema aparece también otro símil que ha merecido no menos encomios y que constituye una de las imágenes visuales más interesantes de su poesía:

que no pudiendo, como esponja el agua,
 pasar del alma al dulce amado centro,
 llora el velo mortal su avara suerte.
 (vv. 12-14)

En el P.VIII, Faetonte pierde el control del carro del sol, y consiguientemente extravía el rumbo. La acción es representada mediante un símil visual:

Mas como en alta mar suele navío,
 cuando no tiene el lastre o justo peso
 que lo haga correr justo y derecho,
 ir con duda mortal de quien lo rige,
 trastornándose siempre a cada parte,
 así sintiendo el carro, los caballos
 y el yugo más ligero que solían
 cuando los gobernaba otro maestro,
 sin respeto y temor, sin más cuidado
 que si fuera quién era, comenzaron
 por el turquino cielo a dar mil vueltas
 sin sujetarse a ley ni a duro freno, (...)
 (vv. 693-704).

Más adelante, en el mismo poema, volvemos a encontrar la imagen de la nave para representar el fracaso de Faetonte en su intento de conducir el carro de Apolo:

Llevado acá y allá corre cual nave
 por las airadas ondas fortunales,
 que el piloto dejó entregada al viento
 y el gobierno y timón a la fortuna
 (vv. 730-733)

En el P. XLIII, la imagen de la nave vuelve a hacer acto de presencia para describir a Saturno en su órbita:

Y como nao se ve, que a nuestra vista
 volar parece en mar, suelta y sin remo,
 tan sin báculo o hoz, no va tardío
 corre el viejo pesado, helado y frío
 (vv. 493-496)

Aldana sigue poniendo el énfasis en el aspecto visual
 de la imagen en estos otros símiles:

El ángel Santo al orbe de la luna
 bajando llega, y vio que en crecimieto,
 cual niño, estaba, que mudable cuna
 de plata hace a sí misma en vario asiento.
 (P.XLIII, vv. 609-12)

Un símil visual original es el que crea el poeta para
 expresar de qué modo se produce la unión del alma con la
 divinidad:

Su vuelo dilatar tan adelante
 alma sencilla puede, clara y pura,
 que alzada a la región glorificante
 contemple la divina hermosura,
 y como en tierno amado el tierno amante
 con cerrado eslabón hace atadura,
 tal ella en Dios, de Dios toda inflamada,
 inextricable dar de sí lazada
 (P. XLIII, vv. 672-680)

En el fragmento mencionado también encontramos una
 metáfora: El alma y Dios unidos son como dos amantes
 abrazados, y estos a su vez están como eslabones en una
 cadena. De este modo a través de una imagen visual doble
 queda representada la unión estrecha y perfecta que tiene
 lugar entre estas dos entidades

Merecen especial atención una serie de imágenes
 visuales construídas a partir de la intervención de

conceptos geométricos como la línea, el punto, el círculo y la circunferencia. A la geometría acude el poeta cuando ha de hablar de la divinidad y de la relación que el alma mantiene con ella. La plasticidad de la última imagen copiada es sustituida ahora por una imagen visual que podríamos calificar de aséptica. En los símiles en los que aparecen esas nociones geométricas el poeta pone en marcha una doble intencionalidad: los utiliza como medios para conocer y comprender el ente divino. Aldana utiliza unos elementos visuales verdaderamente simples, pero con intenciones muy complejas, la de la experiencia mística y de la divinidad:

Veráse como línea producida
del punto eterno, en el mortal sujeto
bajada a gobernar la humana vida
(P. LXV, vv. 152-153)

Ese punto eterno que simboliza la divinidad sirve al poeta para transmitirnos de forma visual una comunicación de alta envergadura. El punto es la unidad más simple, irreductiblemente mínima de comunicación visual; el poeta aprovecha la gran fuerza de atracción visual que el punto tiene sobre el ojo, para fijar en nuestra mente y conciencia la esencia, simple y máxima, irreductible a nada, de la divinidad.

Si Dios viene representado visualmente por el punto, el alma viene representada por la línea. De nuevo, el poeta utiliza un elemento visual como instrumento, como medio para

ofrecer en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación. Ello es enormemente útil para el proceso visual. Aldana utiliza la línea (prescindiendo ahora de cuestiones filosóficas como la teoría centríforme en la que se basa para hablar de esa forma de la divinidad) como medio para visualizar lo que no puede verse, lo que no existe salvo en la imaginación. La línea expresa la intención del poeta además⁴ sus sentimientos y emociones más personales y, lo que es más importante su visión, una visión desanimizante. En la imagen visual copiada y en otras que veremos a continuación estamos ante una imagen de tipo místico e incluso mágica. Dichas imágenes van contra la proyección en el mundo no humano que el poeta hace de sí mismo; evocarlo otro: el mundo impersonal.

Otros elementos visuales son el círculo y la esfera. El círculo significa la infinitud, la calidez y la protección. Todas ellas son aplicadas a la divinidad como cualidades inherentes: círculo y centro aparecen juntos creando una imagen en la que se representa la unión del alma con la divinidad:

Serále allí quietud el movimiento
 cual círculo mental sobre el divino
 centro, glorioso origen del contento
 (P.LXV,85-90;1586)

En la poesía de Aldana numerosas imágenes visuales vienen proporcionadas por símiles cromáticos⁵. En dichas imágenes predominan tres colores: amarillo, adjudicado

siempre a la amada y a la divinidad, a base de ser comparadas con el astro sol; el rojo, asociado a la pasión amorosa o simplemente a los sentimientos de ira y odio y el azul siempre es el color del cielo y del mar. Esos tres colores tienen una afinidad intensa con las emociones del poeta. El color en la poesía de Aldana está cargado de información y es, junto a los anteriores elementos visuales comentados, una de las experiencias visuales más penetrantes para el poeta. Véase sino el P.LXV y su amplio despliegue colorístico en la descripción del lugar del retiro y de la fauna que lo habita. El color en la poesía de Aldana constituye una amplia fuente de comunicación visual. El rojo encontrado en los símiles tiene las connotaciones (típicas, simbólicas) de peligro, amor, calidez e incluso vida; el azul tiene las connotaciones de suavidad y pasividad.

El significado simbólico del amarillo lo da el ser éste el matiz más próximo al blanco o a la luz; el púrpura el más próximo al negro o a la oscuridad. En la poesía de Aldana se encuentran algunas imágenes en las que el color púrpura viene asociado al poder y la riqueza material así como con la avaricia. Dado que la percepción del color es la parte más emotiva del proceso imaginístico, tiene una gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual. El color no sólo tiene un significado universalmente compartido a través de la experiencia, sino que tiene también un valor independiente informativo a través de los

significados que se le adscriben simbólicamente. Aparte del significado cromático altamente transmisible, cada uno de nosotros tiene sus preferencias cromáticas personales y subjetivas.

Respecto a lo anterior, en Aldana hay que observar un dato importante y es que utiliza, salvo en el caso del color azul, algunos colores con significado simbólico alternativo o dual. Según esto tendríamos una manifestación nueva y complementaria de esa doble visión que Aldana tiene de las cosas y que podíamos indicar como buena o mala, positiva o negativa, benefactora o perjudicial. Cuando el poeta emplea un determinado color en una imagen, haciéndonos partícipes de la opinión o intuición que le merece la idea que expresa.

El aspecto visual y auditivo se presentan en algunas ocasiones estrechamente relacionados. En fragmentos como el que a continuación copiamos, vemos y oímos a un tiempo:

Quando en el mal peinado y largo pelo
de la gran barba el fiero viento daba,
un estruendo hacia cual selva espesa
que animoso Aquilón desgaja y mesa.
(P. XXXIII, vv. 183-84)

El poeta sin la compañía del hermano se siente:

....., cual planta umbrosa
viuda del ruiseñor que antes solía
con dulce canto, al parecer del día,
invocar de Titón la blanca esposa,
(P. XXXIV, vv. 1-4)

o también.

cual nube de mil vientos combatida
(P. XXXIV, v. 9)

En las siguientes octavas, junto a la imagen visual tiene lugar, de forma simultánea, la auditiva:

Cual en dura prisión suele al instante
que a los de dentro dan por nueva cierta
que en pariendo la reina el nuevo infante
a todos dejarán la puerta abierta,
cualquier nuevo rumor de allí adelante
los lleva de tropel luego a la puerta,
y piden por piedad libre salida
porque el niño les da salud y vida;

O como el que anda allí en la mar insana
del bárbaro ladrón puesto en cadena,
que por la gente ve fiera, inhumana,
nuevo y gran alboroto que resuena,
tal que ya al despuntar de la mañana
habla de amigas proas el agua llena,
por donde piensa a sus mortales daños
tregua poner con paz de largos años.
(P. XLIII, vv. 233-240, P. XLIII, vv. 241-248)

Un símil audiovisual magnífico es el que construye el poeta para ilustrar lo que ocurre en la memoria cuando ésta se pone en funcionamiento: El sobresalto que la memoria experimenta al ser sorprendida por el recuerdo súbito de un ser querido es comparado con el asalto a un campamento militar en plena noche (P. L, vv. 150-246).

2.2. Isotopías

Las Isotopías equivalen a esos elementos imaginativos (según terminología de Dámaso Alonso) que en diferentes

niveles constituyen la imagen. Las Isotopías o anomalías constituyen una clase de figuras poéticas cuyas creaciones están al margen de los usos vigentes de la lengua. Desde el punto de vista lingüístico surgen de la realización, o actualización en el texto, de determinadas creaciones asociativas previstas por el sistema pero inéditas en los usos; en ningún caso implican necesariamente la destrucción de ninguna de las relaciones convencionales entre los dos planos del signo. Puesto que no bloquean la inmediata interpretación del texto a partir de las convenciones usuales no necesitan Reducción. Por ello son denominadas Estructuras Adicionales o Simples Anomalías. Estas relaciones son, fundamentalmente, relaciones de semejanza o de igualdad (sinonimia parcial). En consecuencia, los términos que ligan se repiten en el texto total o parcialmente; por ello se denominan a estas figuras Isotopías¹⁶.

Las Isotopías pueden ser: de expresión, cuando las relaciones se establecen entre unidades pertenecientes al plano de la expresión: rasgos fónicos, fonemas o sonidos, sílabas o partes de significantes, e incluso significantes completos. Entre las Isotopías de la Expresión destacan por su importancia las figuras que la Rétorica Tradicional, ha denominado: Paranomasia, Antanacsis y Aliteración. Aunque en situación especial, también Rima, Ritmo y Metro y verso constituyen Isotopías de Expresión¹⁷; de contenido: son las figuras o tropos vistos hasta ahora; Isotopías simbólicas:

cuando uno de los términos es una unidad o segmento del plano de expresión y el otro unidad o segmento del plano del contenido. En las Isotopías simbólicas una o más unidades del plano del contenido entran en relaciones (suplementarias respecto de la asociación convencional) de semejanza sinestésica con unidades o grupos de unidades del plano de expresión. Aunque se ha dicho que en estas figuras simbólicas las unidades o Isotopías del plano de Expresión connotan o expresan las unidades de contenido, parece más adecuado a los hechos decir que unidades de expresión y unidades de contenido se connotan mutuamente. El número de figuras que constituyen Isotopías simbólicas es inmenso y los límites entre ellas bastante imprecisos. Una de las figuras es la Aliteración. Según Alarcos Llorach:

"(...) no podemos afirmar que cada fonema, por sí, despierte una sola determinada sensación, o sentimiento... los fonemas son expresión de contenidos (afectivos, imaginativos), sólo cuando se asocian con significados en que se contienen esos valores afectivos e imaginativos"¹².

Otra observación que hace Alarcos respecto de la Aliteración que puede generalizarse a todas las figuras del mismo tipo es -señala Alarcos- que onomatopeyas y voces expresivas (constitutivas de Isotopías simbólicas) existen en la lengua como uso y, por tanto, en textos no poéticos en principio. Pero en la poesía -añade- además de encontrarse palabras expresivas, tropezamos con cadenas más amplias en que los fonemas se hacen expresivos, despiertan sensaciones a lo largo de varias palabras... En suma, ningún fenómeno

materialmente análogo a la Aliteración, Paranomasia, etc, constituye en realidad figura poética, si no se establece una relación entre significante (o significante y significado) perteneciente a dos signos distintos por lo menos.

Tratamos, pues, ahora de esas Isotopías, concretamente de las Isotopías de expresión y de las Isotopías simbólicas. Las dos constituyen imágenes literarias que desempeñan, indirectamente, una importante función sensorial.

2.2.1. Isotopías de expresión e Isotopías simbólicas

2.2.1.1. Nivel fonético: el Ritmo, la Rima y la Aliteración.

Todos los poemas de Aldana, excepto unas pocas composiciones construidas en verso de arte menor, tienen como base de versificación el endecasílabo italiano. El auge extraordinario que este verso alcanzó en el Siglo de Oro hay que atribuirlo a las posibilidades rítmicas, conceptuales y expresivas que presentaba. Por su flexibilidad rítmica y su idoneidad para la variación (sus esquemas acentuales muy ricos pueden combinarse de acuerdo a las necesidades expresivas de cada momento) fue elogiado por los poetas y hombres que lo estrenaron y cultivaron. Dante, en su obra *De vulgari eloquentia*, tras manifestar su preferencia por los

versos impares frente a los pares, ecomia con estas palabras al endecasílabo:

"Quorum omnium (versuum) endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis ocupatione, quam capacitote sententie constructionis et vocabulorum"¹⁷.

El endecasílabo es el verso que permite al poeta detenerse en el análisis de sus emociones; como afirma Dante, es el verso metafísico por excelencia. Su mayor valor le viene del hecho de que "comunica en sus diferentes formas, inmejorablemente, los temas predilectos de la poesía renacentista hasta el punto de que la expresión y el contenido son muchas veces indisolubles"¹⁸.

En un trabajo anterior en el que llevamos a cabo un análisis de la lengua poética de Francisco de Aldana¹⁹, tuvimos ocasión de poner en práctica esas afirmaciones y conocer la función del metro mencionado. Los dos objetivos fueron reveladores. Descubrimos que el tipo de endecasílabo utilizado por Aldana en sus poemas varía según la temática y la época en que fueron escritos éstos.

En cuanto a la Rima, es uno de los aspectos de la expresión poética, y por ello su análisis puede ser muy importante; no en vano si consideramos la rima no como "un artificio de retórica, sino más bien (como) un aspecto de la expresión"²⁰, su estudio queda plenamente justificado. El análisis de la rima es interesantísimo ya que se puede "juzgar a un poeta por su actitud ante la rima"²¹ y además

"el auténtico poeta no percibe la rima como algo externo"⁶⁶, sino que "cuando supera la dificultad, la misma rima facilita la expresión, que se subraya y adquiere mayor fuerza"⁶⁷. La Rima contribuye de una manera determinada y precisa al ritmo y al mantenimiento del tono del poema. En este punto, un análisis fonológico de ella, de sus vocales acentuadas es muy interesante ya que la "rima es una manera de realizar al acento"⁶⁸, el ritmo y el tono del verso en el que los otros acentos también recaen sobre vocales, y pueden desembocar en el último acento, sobre la última vocal acentuada del verso que corresponde a la rima.

Otro análisis de notable interés que se debía llevar a cabo es el que recaería en su doble función eufónica y estética⁶⁹. Desde la perspectiva eufónica, la rima puede tener una función intuitiva, descriptiva y simbólica. Desde el vertiente estética, la rima tiene la función de unir "el sonido al significado, el aspecto melódico al semántico"⁷⁰. La rima, pues, tiene la función de insistir en la idea desarrollada en el poema o en la imagen contenida en el verso. Las palabras que forman la rima, tomadas aisladamente, no tienen nada en común, sin embargo, colocadas en los versos nos dan o pueden darnos la sensación de armonía y unidad en la que el poeta y el lector percibe el sentimiento o la idea que está expresando.

En la poesía de Aldana hay casos muy interesantes en los que el poeta confía un valor simbólico a la Rima; tal es

por ejemplo el poema XIX, "solías tú Galatea, tanto quererme", la vocal acentuada en la rima es la "e" que se repite de forma insistente a lo largo de los cuartetos. Con ello, el poeta consigue una mayor efectividad expresiva. La "e" al aparecer trabada entre dos consonantes "e+na" y "e+nt", hace que los versos se sucedan con cierta lentitud expresando de este modo el poeta la queja profunda del pastor y su congoja ante el abandono de la amada:

Agora, ya crüel, no puedes verme
 ¿Cuál nueva sin razón, cual accidente,
 nueva tigre crüel, nueva serpiente,
 se hacen contra mí sin defenderme?

En este cuarteto concretamente se aprecia cómo sentimiento y técnica están en estrecha colaboración para sugerirnos los padecimientos del amante y la condición malvada de la amada, cuya crueldad viene expresada en el término serpiente, sobre el cual se erige una magnífica imagen visual

Un poema como el XXII, "Así las ninfas del Sébeto ameno" constituye la otra cara de la moneda del caso anterior. Siendo las vocales acentuadas "e/a", y las consonantes que las acompañan "n/d" respectivamente, éstas evocan, en los versos en los que se encuentran, la claridad y suavidad del paisaje marco de la acción que desarrolla el poema:

Así las ninfas del Sébeto ameno
 que envidia el Arno de su bien privado
 alma de gozo y maravilla lleno,

en algún verde, umbroso y fértil seno
de flores te coronan.....

En esa estrofa la Rima no destaca sobre el verso como ocurría en el P. XIX. El poeta desea que la rima contribuya al equilibrio y uniformidad del poema, el cual es todo en sí mismo una espléndida imagen del paisaje pastoril, una pieza perfecta de sugerencias sensuales.

En un poema posterior, perteneciente a la época de madurez, P.LV, "Mil veces callo que romper deseo" el cuarteto primero presenta la "e" como vocal acentuada, seguida de la vocal cerrada "o" (deséo, veó). En el segundo cuarteto la vocal acentuada en la rima es también "e" pero ahora ésta va en sílaba trabada, seguida de dos consonantes "-nt". La vocal acentuada "e" del cuarteto primero seguido de "o" evoca la profundidad, el abismo en el que el sujeto poético imagina que se pierde su pensamiento, su conciencia. Por otro lado, el pesar que le produce esa certeza queda expresado en la otra vocal "e" trabada, en las rimas que acaban en "-ento":

Mil veces callo que romper deseo
el cielo a gritos, y otras tantas siento
da a mi lengua voz y movimiento
que en silencio mortal yacer la veo.

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

El fonosimbolismo mencionado aparece también en algunos tercetos del P. LXV "Carta para Arias Montano":

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquél gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas!
(v.v.274-76).

Los términos conquistas y vistas conforman una imagen claramente visual poniéndonos ante los ojos las riquezas del lugar descubierto, espontáneamente, por el alma; al mismo tiempo simbolizan la explayación del gozo que el alma experimenta al descubrirlas.

Todo lo contrario ocurre en otro terceto del mismo poema LXV:

Mas, ¡ay de mí! que voy hacia el profundo
do no se entiende suelo ni ribera
y si no vuelvo atrás, me anego y hundo.
(vv. 277-279)

Si la rima en "-istas" sugería el deslumbramiento del alma ante el hallazgo de este paisaje fabuloso escondido, la rima "-undo" representa todo lo contrario: el sujeto poético se nos aparece sumergido en la oscuridad de su existencia. Mientras "-istas" representa el mundo ideal que no puede conseguirse fácilmente, "-undo", el real del que el poeta no puede escapar. En esas dos rimas podríamos ver la doble visión que el poeta tiene del mundo y que cruza toda su poesía.

A propósito de la rima en "-ento" mencionada más arriba habría que apuntar algunas observaciones interesantes sobre la función que ejerce en la poesía de Aldana. La rima en "-

ento^{tes} es cauce de expresión y manifestación (unas veces más conscientemente que otras) de la ideología y visión del mundo que tiene el poeta. Aldana emplea la rima "-ento" a lo largo de su trayectoria poética para expresar una serie de temas que pueden quedar comprimidos en uno, el tema del amor, y bifurcado (observe de nuevo, esa doble dimensión conceptual que preside la poesía de Aldana) en dos direcciones: humana y divina.

Las voces que elige Aldana para su discurso amoroso son : aliento y viento, sentimiento, tormento y pensamiento. La ecuación psicológica de estas voces prodría decirse que es la típica del petrarquismo para el que pensamiento-sentimiento equivalen a tormento. O lo que es lo mismo, sentir el amor de la dama o pensar en ella equivale a sufrir espiritualmente, un tormento. Las voces aliento y viento al igual que tormento han experimentado una traslación semántica, han pasado del campo físico al espiritual. Así, aliento tiene el sentido de vitalizador del ánimo. Junto a estas voces cabría resaltar también viento y firmamento, contento y argumento. Existen además, terminos especializados o que adquieren un papel significativo y relevante en los poemas que aparecen.

Se trata de aliento, viento y ciento, este último empleado con una clara intencionalidad ponderativa e hiperbólica en los poemas.

En los poemas de tema moral y espiritual (P.XXXI, LV y LXV), la voz preferida por el poeta es pensamiento. Junto a ella aparecen: sentimiento, movimiento, tormento, contento, fundamento, nacimiento, ciento, firmamento, derramamiento, atento, atrevimiento, entendimiento y aliento.

La ecuación psicológica vendría dada por las voces tormento y pensamiento, en que esta última voz ha variado de forma sensible en contenido semántico, trasladándose del terreno puramente amoroso a un orden más metafórico; tormento también ha sido matizado en su sentido primero. De aludir en exclusividad al amor de la amada, ha pasado a designar a la vida en general, a la existencia del hombre en la tierra y los padecimientos que ella le comporta.

Junto a esas dos voces también adquieren especial significado movimiento y firmamento, ya que debido a los infortunios que al hombre le ocurren en la vida, éste experimenta el deseo y la necesidad de una existencia nueva que se desarrolle en un espacio superior identificado con el cielo. El alma del hombre, pensamiento, maltratada por la vida, tormento, se encaminará a través del recogimiento interior, movimiento a su verdadera patria celestial, el firmamento. Esta idea queda claramente expresada en los versos de los poemas sobre los que ha recaído el análisis de la rima en "-ento". Así, en el poema LV, el sueito pesamiento, desciende, igual que Orfeo, a lo más profundo del interior del hombre en busca de la fecilidad perdida, de

la inocencia primigenia. Y en la "Carta para Arias Montano" el poeta expresa el estado espiritual perfecto conseguido tras la unión con Dios con la imagen-simil del pez que se mueve lenta y plácidamente dentro el vaso alto, estupefacto/ del océano irá su pensamiento/ desde Dios para Dios yendo y viniendo (vv, 85-87).

En el uso que hace Aldana de la rima en "-ento", se nos manifiesta, una vez más, como un autor innovador. En esos poemas, las voces tiento, nacimiento, derramamiento y atrevimiento, nos hablan de ese carácter creador. De estas voces cabe resaltar, sobre todo, atrevimiento, rima que aparece en el verso 196 de la "Carta":

No que de allí quede atrevimiento
para creer que en sí mérito encierra
con que al supremo obligue entendimiento

Al tratar de los requisitos que el alma ha de cumplir para conseguir la Unión Divina, el poeta señala el hecho de que ésta no ha de atreverse a forzar el acontecimiento y la voluntad para que Dios se una con ella.

Con los versos del torceto copiado, estamos ante una de las ideas más arraigadas en la poesía de Aldana: el icarismo, que sólo aparece en su única faceta de fracaso. Para nuestro poeta cualquier intento por torcer el destino del hombre será siempre intento vano.

Ningún poema como la "Carta para A. Montano", cuyo antecedente temático en lo que se refiere al fracaso lo encontramos en el P.VII, "¿Cual nunca osó mortal tan alto el vuelo?", y en el P.VIII, "Fábula de Faetonte" (vv. 55-63), contiene y expresa tan honda y líricamente ese sentimiento de impotencia que acomete al hombre cuando caen sobre él los acontecimientos desgraciados, históricos y personales, que de forma inevitable van a marcar y definir el camino de su vida.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, observamos que, de acuerdo al orden temático de sus poemas, existe un gradual ascenso en el empleo de la rima en "-ento". Este se produce con los poemas que esbozan una ideología moral y ascética. Contrariamente a lo que cabría esperar, Aldana usa este tipo de rima más en los poemas de amor divino que en los de amor humano.

En relación a las voces en las que la rima "-ento" aparece, advertimos que hay una progresiva traslación semántica entre las palabras sentimiento, pensamiento, tormento, que de designar los efectos del amor humano, pasan a indicar lo que el poeta siente ante su vida mundana.

Del análisis de la rima en "-ento" extraemos la conclusión de que este tipo de rima concretamente es reveladora del trasfondo filosófico y poético de Aldana, el cual se mueve entre el petrarquismo-platónico convencional y el neoplatonismo imperante en la época.

La rima en "-ento", incluso las voces pensamiento, sentimiento y tormento marcan una línea divisoria en la poesía de Aldana que nos remite a la primera y segunda etapa de su producción literaria. En sus poemas de juventud, el tormento lo ocasionan la indiferencia de la dama y la obligación por parte del amante de guardar en secreto su amor; en los poemas de madurez el tormento viene originado por la conciencia de la belleza inaccesible. Desde una óptica más técnica J.M. Rozas apunta lo siguiente:

"Las voces en "-ento" son morfológicamente buenas para la rima y semánticamente forma un campo propicio, por poético, eufónico, grave, culto e intelectual, para narrar la secuencia de desamor con la vida"²⁰.

De lo comentado se deduce la importancia y las consecuencias reveladoras del estudio de la rima. La rima en "-ento" nos ha dado a conocer la evolución del pensamiento de Aldana en su obra poética y como éste se vale de su realidad cultural exterior para expresarla. Por todo ello compartimos la afirmación de Rozas cuando dice:

"...las rimas son las respuestas que unos hombres con trasfondo dan a una época a las preguntas que les hace su tiempo. Una vez lanzada una palabra en un soneto, hay que darle trece respuestas. Y las trece son una orientadora selección, una miniatura, de todo un mundo poético incommensurable"²¹.

No queremos abandonar el aspecto fonológico sin hacer mención del uso simbólico que Aldana hace de la aliteración. el fonosimbolismo en la poesía de Aldana aparece en sus dos formas posibles, intencional y subconsciente. Aunque en la

creación literaria no es muy frecuente la intención deliberada del simbolismo, en algunos pasajes puede advertirse el esfuerzo del autor para concordar el efecto acústico de un verso o frase con el fondo sensorial o sentimental del mismo. En este sentido, el fenómeno fonológico de la Aliteración constituye un esfuerzo consciente empleado con una finalidad estética, afectiva.

En el Poema VIII, "Fábula de Faetonte" encontramos un caso muy representativo de repetición de consonante con el fin de proporcionar al lector una doble experiencia, acústica y sensual. En el fragmento al que nos referimos, el poeta describe de una forma breve aunque no exenta de cierta solemnidad el lugar al que Faetonte, junto con sus compañeros de juego, se retira a descansar después de un largo divertimento:

Mas el fiero destino amargo y duro,
 que prometido había con mayor nombre
 y con honra mayor cortar sus años,
 esta ocasión tomó: que un día cansados
 sus amigos con él del gran trabajo
 en perseguir las fieras recibido,
 dentro un umbroso seno, do corriendo
 vio un luciente cristal que en todo el valle
 dilataba el rumor que dél nacía,
 se fueron a cobrar vida y aliento,

.....
 (vv. 180-189)

Las dos experiencias a las que hemos hecho referencia vienen causadas por la reiteración de la consonante "r" que aparece en los versos 186, 187 y 188.

Dos son las cualidades destacadas en el paisaje que se describe en esos tres versos: la reconditez del lugar y el sonido suave que surge del riachuelo que lo atraviesa.

Del lugar dice el poeta que es umbroso, cualidad de la que se infiere la de la frescura: por tratarse de un lugar intrincado es fácil que exista en él abundante vegetación al no entrar nunca el sol directamente. Dichas cualidades de frondosidad y reconditez vienen representadas en las voces dentro y umbroso concretamente en las sílabas "tro" y "-bro-" y en la vocal "o" que en el caso de la voz dentro es doblemente cerrada por estar situada al final de la palabra y formar diptongo con la "u" inicial de la palabra siguiente:

. dentro un umbroso... .

La vocal "o" de la sílaba "-bro-", abierta y acentuada, precedida de las consonantes bilabial oclusiva sonora "b" y velar vibrante sorda "r", sugiere lo escondido y la espesura del bosque.

Y ese lugar apartado y fresco es atravesado por un riachuelo cuyo sonido armonioso y apacible viene expresado en la vibrante múltiple "r" de las voces corriendo y rumor. En ellas se puede percibir la fluidez permanente del agua y su dulce sonido cuya expansión viene sugerida, a su vez, en la vocal "a" de las palabras vallo y dilataba.

En esos tres versos la "r" tiene un valor intensivo e insistente que designa un movimiento, un sonido duradero prolongado y repetitivo: el del deslizamiento del río y su suave bullicio. Los sonidos integrados en las voces dentro, umbroso, correr y rumor reproducen el ambiente ideal que sirve de descanso físico y espiritual a los personajes del poema.

Otro caso muy interesante de repetición del fonema "r" lo tenemos en el poema que copiamos a continuación, perteneciente al grupo de sonetos clasificados por su temática como metafísicos, y en el que la "r" tiene un valor simbólico diferente al del fragmento entrevistado. Dice así el poema:

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

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

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

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

(P. LXI)

Cruza todo el poema una expresión de soledad dolorosamente sentida, un fuerte sentimiento de desengaño y un sincero deseo de distanciamiento por parte del poeta de los quehaceres del mundo. Para expresar la complejidad que

preside sus pensamientos, Aldana modela el tono de su voz, la hace más intensa mediante el desdoblamiento verbal que no puede pasar inadvertido, un desdoblamiento que origina una exhuberancia conceptual incontenida. La acumulación de voces como en fin y tras tanto es resultado de un desahogo afectivo que el poeta no puede omitir. Esa acumulación tiene su continuación en el nivel fónico de la expresión, concretamente, en la repetición de los fonemas consonánticos "t" y "r" los cuales insinúan el estremecimiento que el poeta experimenta interiormente al tomar conciencia de haber equivoocado el camino de su vida conduciéndole a un peregrinaje tan largo y doloroso como estéril. La prolongación del desasosiego que tal situación le produce viene manifestada, además de en la repetición de las palabras mencionadas, en los verbos de movimiento, variar, andar, yendo y viniendo. La reiteración de palabras y la reiteración consonántica motivan un tartamudeo expresivo que no es sino consecuencia del estado de desequilibrio, de tensión emocional sufrido por el poeta. Los grupos implosivos de consonante "t" con la vibrante "r" en segundo lugar, el empleo del acento intermitente y la yuxtaposición sintáctica crean una secuencia expresiva que brota golpeada por el mazo del terror.

Antes de acabar con el comentario de este poema, nos gustaría detenernos un momento en el verso que cierra los cuartetos y que dice lo siguiente:

yo mismo de mi mai ministro siendo,

Como puede apreciarse, se trata de una rotunda afirmación que se erige en cláusula final de todo lo que el poeta ha intentado explicar a lo largo de los siete versos anteriores. En ese verso, Aldana expone, de manera insuperable, la congoja que le produce su realidad vacía y la confesión sincera de su parte de culpa: en ese verso reconoce que en sus acciones no le movían la armonía y la sabiduría, el procurarse un mundo interior, sino que al igual que al mito, a Faetonte, le movía la ambición exterior que busca el beneficio del mundo y es por ello que se considera a sí mismo como el máximo responsable de su desgracia. Y todo ello queda representado en los elementos fónicos más significativos del verso, en la vocal aguda "i" y en la nasal bilabial sonora "m". La "i" penetra en nuestros oídos como una aguja acerada provocando un efecto cercano al dolor, a la tristeza; al horror que siente el poeta ante su situación desolada.; la "i" y la "m" en combinación sugieren el grito sordo de la voz del poeta que se exprime en los muros de su alma.

El caso más ejemplar de fonosimbolismo en la poesía de Aldana viene dado por el P. XLV en el que el poeta mediante el lenguaje trata de imitar una serie de sonidos reales y una serie de sensaciones físicas muy concretas. Dice de esta forma el poema:

Otro aquí no se ve que, frente a frente,
animoso escuadrón moverse guerra

sangriento humor teñir la verde tierra
y tras honroso fin correr la gente.

Este es el dulce son que acá se siente:
"¡España, Santiago, cierra, cierra!",
y por suave olor que el aire atierra
humo de azufre dar con llama ardiente.

El gusto envuelto va tras corrompida
agua, y el tacto sólo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado

hueso en astilla, en el carne molida
despedazado arnés, rasgada malla.
¡Oh sólo de hombres dino y noble estado!.

Una sola lectura es suficiente para apreciar la presencia significativa de la vibrante múltiple y de la vibrante simple, /r̄/ y /r/ y de la fricativa alveolar sorda [s].

En el primer cuarteto el fonema "r" en combinación con los fonemas "f", "d", "s", "g", "t", y "n", y en combinación con los fonemas vocálicos i/e, por un lado, y a/o, por otro, subrayan el ruido estrepitoso, el chirrido que tiene lugar cuando entran en contacto las armaduras de los combatientes. Las voces frente a frente, y los sonidos que las integran, f + r + e, por un lado, y t + e, por otro, sugieren el rozamiento brusco y la violencia con la que se acometen los dos bandos.

La combinación de la vibrante "r" con las oclusivas sordas y sonoras mencionadas, formando parte de las voces frente, escuadrón, moverse, guerra, tierra...son las encargadas de manifestar el temblor físico, la impresión del

sonido retumbante de la lucha que rompe el silencio de forma brusca.

Pero Aldana no se conforma sólo con darnos, en el poema, la impresión del ruido que se origina en el campo de batalla, sino que a lo largo del soneto va proporcionando toda una serie de efectos concernientes al resto de los sentidos.

En el segundo cuarteto las voces que profieren los soldados y el silbido que producen las balas al salir de los cañones vienen representadas en el fonema fricativo alveolar sordo "s" y la africada sorda e interdental "c" introducidas convenientemente en las palabras que componen esos versos:

Este es el dulce son que acá se siente:
"¡España, Santiago, cierra, cierra!".

En ellos hay una palabra que llama especialmente la atención, es la palabra dulce que implanta un cambio en el tono de la voz del poeta al estar empleada con un sentido irónico. Este es el dulce son que acá se siente dice el poeta para referirse al grito de combate que lanzan los soldados al entrar en batalla.

Ese tono irónico viene introducido, además de por la palabra dulce en sí, por la consonante fricativa interdental "c", sonido apropiado para representar un ligero soplo, un soplo suave. Paradójicamente, en el poema está empleado para

significar todo lo contrario, para expresar los gritos estridentes de los soldados.

En los tercetos, mediante los sonidos "r" y "s" queda representada la destrucción física que lleva consigo la lucha en la guerra, una destrucción que viene insinuada magníficamente en los versos que dicen:

hueso en astilla, en él carne molida
despedazado arnés, rasgada m-lla.

Observamos que el poeta se ha servido de palabras onomatopéyicas como moler, despedazar y rasgar para indicar el sufrimiento de los cuerpos rotos, atravesados por las espadas y retorcidos por el dolor.

Vamos dando por finalizada esta incursión simbólico-fonética en la poesía de Aldana con el comentario de un último ejemplo, el soneto LXII, que lleva por título "Al Cielo". Dice así:

Clara fuente de luz, nuevo y hermoso,
Rico de luminarias, patrio cielo,
Casa de la verdad sin sombra o velo,
De inteligencias ledo, almo reposo.

¡Oh cómo allá te estás, cuerpo glorioso,
Tan lejos del mortal caduco velo,
Casi un Argos divino alzado a vuelo,
de nuestro humano error libre y piadoso!.

¡Oh patria amada!, a ti sospira y llora
Esta en su cárcel alma peregrina,
Llevada errando de uno en otro instante;

Esa cierta beldad que me enamora,
querte y sazón me otorgue tan benina
Que, do sube el amor, llegue el amante.

En la lectura del poema se habrá podido apreciar fácilmente la presencia esparcida del fonema alveolar lateral sonoro "l" cuya misión es la de subrayar la relación entre las palabras que llevan integradas este sonido, palabras en las que el poeta expresa y representa la noción que él tiene de ese nuevo espacio vital, un lugar esencialmente de luz: rico de luminarias, fuente de luz, sin sombra o velo; y también de quietud, almo reposo, de inteligencias ledos; ledos con la acepción aquí de plácido y no de alegre. Esta quietud contrasta con el continuo ajetreo del alma en la tierra, llevada errando de uno en otro instante. De nuevo, hace acto de presencia la "r", intervocálica y en combinación de la oclusiva dental sorda "t" para sugerirnos la desventura por la que pasa el hombre en su vida. La metáfora de la vida como prisión es una constante de la literatura platónica y Aldana recoge su tradición en este poema.

La sensación última que el soneto deja en el lector es de tanta pureza como elevación, las sensaciones vienen representadas no sólo por el fonema "l" sino también por su combinación con las oclusivas c, d, g y con las vocales a, e, o.

Como puede comprobarse en los casos que hemos elegido como ejemplos ilustrativos de fonosimbolismo y aliteración en la poesía de Aldana, los elementos fónicos que aparecen en ellos, "r", "i" y "l", principalmente, tienen un valor

simbólico muy específico y significativo. Para el poeta son portadores de un alto valor expresivo mediante los cuales comunicar y representar diferentes tipos de experiencias.

2.2.1.2. Nivel sintáctico: el encabalgamiento.

Tampoco quisiéramos dar por acabado este punto sobre las imágenes conseguidas por medio de Isotopías expresivas, sin mencionar el amplio uso que nuestro poeta hace de ellas en el nivel sintáctico de la lengua. Aldana se muestra particularmente innovador en el empleo del encabalgamiento y junto a la utilización de este recurso expresivo con finalidad definitivamente estética encontramos también dos recursos más de los que se sirve con amplitud para conseguir dichos efectos estéticos. Nos referimos al quiasmo y a la simetría bilateral.

La poesía de Aldana presenta una gran variedad en el uso del encabalgamiento y una frecuencia considerable. Los más interesantes son los conocidos como encabalgamientos sirremáticos²²: en este tipo de encabalgamiento la escisión del sirrema puede ser de un sustantivo o adjetivo, o de un sustantivo complemento determinativo. Otro tipo de encabalgamiento, no sirremático, pero importante en nuestro poeta, es el conocido como encabalgamiento oracional.

Algunos encabalgamientos sirremáticos de complemento determinativo que pueden mencionarse por constituir imágenes visuales son los siguientes²²:

Por vuestros ojos juro, Elisa mía,
 (así, con larga paz, el cielo amigo
 pueda volver de nuevo a ser testigo
 de aquel morir do vida se incluía
 (P.XIII, vv.1-4).

Juntos llorar mi Frónimo, el ausencia
 de mi sol y tú luz, ya nos conviene
 más que alma de infernal pero afligida
 (P.XIV, vv.9-11)

nuevo cielo mudar Niso quería
 hacia los rayos de su luz primera
 cuando, lloroso y triste, a la ribera
 de Arno, Damón su amigo le decía
 (P.XVI, vv.1-4).

En esos encabalgamientos, la separación de los componentes del enunciado en versos distintos marca diferentes situacuines. En el P. XVI, el encabalgamiento a la ribera/de Arno, designa el paraje pastoril en el que tiene lugar la queja amorosa de los pastores; la naturaleza enmarca la escena y el poeta la pone ante los ojos del lector mediante la ruptura del verso. En el P. XIII se pone de relieve la alusión que engendra el sentimiento amoroso: mal-bien. muerte-vida. En el P.XIV, el verso encabalgante y el encabalgado evidencian el origen de la tristeza de los pastores: la partida de la amada, de la luz que les da la vida.

La carencia en esos poemas de retorcimientos sintácticos, de hipérboles, la grata distribución de los

acentos y pausa, consiguen dar una impresión de continuidad en la que la queja del sujeto poético se mantiene en el mismo tono nostálgico.

En la poesía de Aldana hemos encontrado un encabalgamiento que como el que tiene lugar en el P. XVI, señala una situación espacial aunque en este caso de carácter cósmico:

¡Ay que considerar el bajo punto
del estado mortal al alma hiera!
(P.LVI, vv.1-2)

En el encabalgamiento puede apreciarse esa profunda bajeza (en su doble sentido semántico, espacial y moral) en la que el poeta considera el cuerpo humano y el perjuicio que esa situación produce en el alma. Una vez más, ahora en este encabalgamiento, Aldana formula implícitamente la doble visión que tiene del mundo. Negando la realidad, nos deja entrever la idealidad.

En otros lugares hemos apreciado que el encabalgamiento contribuye a la creación de imágenes visuales y creativas:

en algún verde, umbroso y fértil seno
de flores te coronen, (...)
(...)
Que escuches, nueva aurora, el nuevo intento
de mi zampoña rústica y subida
(P.XXII, vv.5-6 y 9-10).

En los dos primeros versos, el encabalgamiento intenta reproducir el lugar recóndito, y frondoso. En los versos que

siguen la ruptura sintáctica nos hace caer en la cuenta del sonido suave y armonioso del instrumento pastoril.

Hay casos en que los encabalgamientos ofrecen interesantes primeros planos que constituyen magníficas imágenes visuales:

Cuando en el mal peinado y largo pelo
de la gran barba (...)
(P.XXXIII)

los miembros llenos de erizado vello
de púrpura cubría manto precioso
(P.XXXIII)

En estos dos encabalgamientos al poeta le interesa resaltar el aspecto que Hércules presenta vestido de mujer, el contraste entre su aspecto físico varonil y la vestimenta y adornos femeninos. En el primer caso, el encabalgamiento hace que nos fijemos en el pelo despeinado del protagonista. En el segundo el hipérbeton tiene su origen precisamente en el encabalgamiento sirremático y en la voluntad del poeta por poner en un primer plano ese brusco contraste visual que tiene lugar entre la aspereza del vello de los miembros del dios y la delicadeza del manto de seda.

La amada, su cabello es descrito del modo siguiente:

Ya Céfiro, entregado en la madeja
del húmedo, ondeado y sutil oro.

Aquí el encabalgamiento tiene una doble función: por un lado el poeta nos da las cualidades sensoriales del cabello, su sedosidad, colorido y largura, todo ello comprimido en el

término *madeja* y sus adjetivos; pero a la anotación de esas cualidades hay que añadir otra indicada de forma disimulada, no obstante derivada de las anteriores: el cabello así presentado es símbolo de la seducción.

El efecto estético que persigue Aldana en esos encabalgamientos es el de llamar la atención del lector sobre los hechos que nombra. La circunstancia de que el nombre sustantivo le anteceda uno, o varios adjetivos, y ocurra lo mismo en el complemento determinativo, indica que el poeta quiere dar la impresión de acabamiento perfecto del verbo; construir y concluir la imagen. Aldana en esos casos persigue un efecto estético a través de la belleza formal que expresa. La presencia de adjetivos antepuestos dota a los versos de una morosidad detallista que nos permite afirmar que nuestro poeta está anunciando ya a un Góngora.

Otros casos muy interesantes de encabalgamiento, que tienen como resultado imágenes visuales, son los contruidos a partir de la conjunción copulativa "y", y una oración adjetiva de relativo, un encabalgamiento oracional.

En los encabalgamientos originados por la conjunción "y", en unos casos, la "y" aparece como nexo de unión entre elementos gramaticales uniendo versos, sustantivos o incluso partes de oraciones casi siempre idénticas. En otros, la "y" no se limita a unir partes o elementos gramaticales, sino que une oraciones completas, pensamientos enteros. La "y" es consecuencia, en este segundo uso, de una clara

intencionalidad, por parte del autor, de conseguir un perfecto equilibrio entre el ritmo métrico y el ritmo de la frase, dando lugar, también, a magníficas imágenes. A este empleo de la conjunción copulativa "y", que tiene su máximo exponente en el P.LXV, "Carta para Arias Montano", su estudioso y descubridor, A. Lefebvre lo denomina encabalgamiento sintáctico. Para el crítico chileno fundamentalmente este fenómeno de estilo " (que) se produce en casi toda la extensión del poema, coadyuba en la elasticidad del desarrollo, da pábulo a la armonía y simplifica la estructura. Afecta la relación entre versos y entre estrofas principalmente".

En la "Carta" tiene lugar un amplio uso del encabalgamiento con la intención de conseguir el equilibrio entre métrica y contenido. Pero lo más importante y significativo del poema es este tipo de encabalgamiento, cuya conjunción "y" está usada en todas las funciones que para ella especifica la gramática, pero también está empleada de una forma especial, se trata de aquellos casos en los que la "y" encabeza versos, no importa cual de los tres de los que contiene un terceto. Según Lefebvre, Aldana inicia con la conjunción "y" más de 23 estrofas, tratando de colocar dentro de cada una un pensamiento completo, "una oración, que se une a la siguiente por el más sencillo medio, después de la yuxtaposición, una misera "y" "as.

El efecto estético que se persigue con tal construcción estrófica es una mayor fluidez en las secuencias, "así - expresa Lefebvre- cae un concepto o una imagen en pos de la anterior, sin que el tránsito sea un tropiezo; leve, delgado, el nexa copulativo engarza las ideas o figuraciones como un eje sobre el cual gira el movimiento poético"²⁴:

Y porque vano error más no me asombre,
en algún alto y solitario nido
pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre.

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

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

y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante;
(vv.52-63)

Esas cuatro estrofas pertenecen al final de la primera parte de la "Carta", en la que el poeta relata su vida, y al comienzo de la segunda. Lefebvre ha elegido dos estrofas de cada lado de la división del poema, unidas todas ellas por la conjunción "y", desempeñando su función propia. Para Lefebvre, de las cuatro estrofas, la que está más lejos de una consideración sintáctica, es la tercera: Y ¿qué debiere ser el alma...?, ya que la "y" está empleada sin que exista enlace con la oración precedente. Según comenta el crítico chileno²⁵, la gramática dice que cuando se empieza una cláusula con la conjunción "y" se origina una reflexión mental que prorrumpe generalmente, con particular énfasis, en

interrogaciones o exclamaciones. Así para el estudioso de la "Carta", "la unión de la estrofa encabezada por ese verso con la que le precede es tan evidente que basta considerar que ambas contienen la misma idea: en una campana Aldana a su alma con Eco y en la siguiente hace la misma comparación en un plano genérico"==.

La conjunción copulativa "y" tiene más de una función en el poema: no sólo expone con mayor claridad la expresión, sino que contribuye a la armonía general de la composición al contener muchos y muchas veces un motivo en cada terceto.

Y así, Lefebvre pone como ejemplos los siguientes tercetos:

Un monte dicen que hay sublime y alto,
tanto que, al parecer, la excelsa cima
al cielo muestra dar glorioso asalto.

Y que el pastor, con su ganado, encima,
debajo de sus pies correr el trueno
ve dentro el nublado, helado clima,

Y en el puro, vital aire sereno
va respirando allá, libre y exento,
casi nuevo lugar, del mundo ajeno,
(vv.304-312)

En la primera estrofa, dice Lefebvre, aparece el dichoso monte, sumamente elevado; en la otra, el pastor en su oficio, por sobre las tempestades; la tercera muestra la libertad de ese pastor. Nada de particular hay en esto; la lengua no se altera pero cuando en el largo poema nos encontramos reiteradas veces con tan prudente repartición de

los materiales poéticos, se nos acentúa el sentimiento de armonía.

Para los casos de encabalgamiento oracional, tomamos como punto de partida y modelo a A. Quilis:

"Cuando el antecedente de la oración adjetiva se encuentra en el verso encabalgante, inmediatamente antes de la pausa versal, y el relativo introductor de la oración subordinada en el verso encabalgado, después de la pausa versal, se origina la clase de encabalgamiento que denominamos oracional".

La oración adjetiva que forma este encabalgamiento puede ser especificativa o explicativa, según haya ausencia o presencia de pausa entre antecedente y relativo. Se trata pues, de dos tipos de oraciones adjetivas que introducen un interesante juego pausal y rítmico en los versos. La oración adjetiva especificativa es impausada, mientras que la adjetiva explicativa es pausada.

Hemos realizado un somero rastreo en los sonetos de Aldana y los encabalgamientos oracionales especificativos que hemos encontrado son los siguientes:

(...)
 desecha ya, por Dios, del mar Tirreno,
 si tus orejas hiere el son humano,
 un movimiento crudo y tan insano
 que el Noto levantó por caso ajeno
 (P.XI, VV.5-8)

Crudas y heladas hondas fugitivas
 que de mi bien la calidad hurtastes,
 (P.XII, VV.1-2)

(...)
 tus años goces, Niso y sin cuidados
 que descubran en ti vario accidente,
 (P.XVI, VV.9-10)

Pues cabe tanto en vos del bien del cielo
que en vuestros ojos hay de su alegría,
(P.XXV, VV.1-4)

Junto a su Venus, tierna y bella, estaba
todo orgulloso, Marte, horrible y fiero,
cubierto de un templado y fino acero
que un claro espejo al sol de sí formaba.
(P.XXIX, VV.1-4)

Pluma no veo que tanto el vuelo rija
que llegue a tí(...)
(P.XLII, VV.9-10)

Dichoso monte en cuya altiva frente,
de pinos y altas hayas coronada,
hizo el Santo varón nido y morada
que la pobreza amó tan ricamente
(P.XLVIII, VV.1-4)

Mil veces callo que romper deseo
el cielo a gritos, y otras tantas tiento
dar a mi lengua voz y movimiento
que en silencio mortal yacer la veo.
(P.IV, VV.1-4)

Se trata de encabalgamientos suaves gracias a los cuales el sentido prolongado de un verso a otro fluye en el segundo endecasílabo hasta el final con lo que el tono desciende suavemente y nuestro oído percibe un ritmo armonioso, una cadencia musical en todos los ejemplos, excepto en los versos del P.LV, en el que percibimos algo más profundo: la caída, la muerte espiritual del hombre.

Los ejemplos de encabalgamiento oracional explicativo que hemos encontrado en los sonetos, son los siguientes:

Así las ninfas del Sebeto ameno,
que envidia el Arno de su bien privado,
alma real, que al más dichoso estado
tienes de gozo y maravilla lleno.
(P.XXII, VV.1-4)

Si el mauritano bárbaro, atrevido
 que tanta paz te dió, noble apariencia.
 (P.LI, VV.5-6)

Señor, pues ya se encubre al mortal velo
 la luz que en alto ardor de fe se mira,
 que es proporción igual con tu gran llama;
 (P.LXIV, VV.9-11)

Las pausas insertadas entre el antecedente y el relativo hacen que el tono de los versos sea fragmentado. Este desciende bruscamente desde una frecuencia bastante elevada a otra muy baja. El descenso es tan brusco porque se realiza en un tiempo muy pequeño.

Respecto al encabalgamiento formado por un sustantivo y un adjetivo tenemos que "es el más expresivo porque es el que posee una mayor cohesión entre las partes que lo forman: el adjetivo y el sustantivo. Constituyen una unión más fuerte que la que se dan entre los miembros de cualquier sirrema"⁴⁰.

Aldana hace un uso no muy frecuente de este encabalgamiento, sin embargo, los formados por el sirrema "adjetivo+sustantivo", sobre todo, son en su mayoría muy significativos.

Los sonetos XVI "Nuevo cielo mudar Niso quería", y XLV "Otro aquí no se ve que, frente a frente", y unos versos del P.VIII "Fábula de Faetonte" nos ofrecen tres ejemplos válidos de lo que acabamos de indicar:

.....

Esto dijo Damón cuando abrazados

los pechos se bañaron, juntamente
diciendo: "Adiós, amigo, adiós, hermano".
(P.XVI, VV.12-14)
.....

El gusto envuelto ve tras corrompida
agua, y el tacto sólo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado,
(P.XLV, VV.9-11)

Y por último:

.....

con las manos en cruz, dijo: Mi dulce
hijo, preciada luz de estos mis ojos,
(P.VIII, VV.395-96)

En el primer caso, abrazados / los pechos, mediante el encabalgamiento suave, el término extremo del primer verso, del verso encabalgante, viene alargado alcanzando así una primacía que la sintaxis, en el orden corriente, no le hubiera concedido. La ruptura entre abrazos y pechos pone de relieve la escena de dolor mutuo entre los dos pastores causada por la despedida y la separación. El encabalgamiento pretende y logra representar la distancia que a partir del momento de la despedida va a separar a los pastores y el desconsuelo que ésta produce en ellos. Gracias a la construcción sirremática que presenta este encabalgamiento, la estrofa, y el poema, consiguen dar una impresión triste, a la vez que armónica, de la acción que se desarrolla.

Todo lo contrario, en cuanto a equilibrio y serenidad se refiere, ocurre en los versos copiados del P.XLV. El sustantivo agua, colocado al principio del verso encabalgado

y separado del mismo por una fuerte pausa y con un acento fuerte en la primera sílaba, consigue dar y aumentar el dolor físico y espiritual que el protagonista del poema experimenta ante el horror de la guerra. El sustantivo agua, aislado, representa el momento cumbre del poema que simboliza el estado inmediatamente posterior a esa primera experiencia inolvidable: la muerte dolorosa y violenta. La detención irregular al final del verso, entre dos palabras como corrompida y agua, muy unidas entre sí, adquiere de este modo un gran valor expresivo.

Por otra parte, lo que al poeta le interesa destacar con este encabalgamiento es la esencialidad de ese agua, su estado corrupto. Lo mismo que el agua mencionada no sirve para calmar la sed física del guerrero, el estado de la guerra, deshumanizador y violento, tampoco sirve para calmar el ansia de gloria del hombre ya que por muy noble que sea considerada aquella, nunca podrá llevar al espíritu del hombre tranquilidad y sosiego. Si damos esta interpretación como válida, habremos descubierto el valor semántico que ocultaba este encabalgamiento.

En el último ejemplo copiado, sucede, por lo que a la construcción sirremática del encabalgamiento respecta, lo mismo que en el caso anterior. Las palabras dulce e hijo se han visto rotas al ser colocadas una al final del verso encabalgante y otra al principio del encabalgado. A hijo le sigue una fuerte pausa, y también, como ocurría con agua, es

portador de un acento de intensidad en la primera sílaba; con el aislamiento del adjetivo dulce el poeta quiere transmitirnos en toda su esencialidad el carácter amable y cariñoso de Faetonte y cómo éste es visto por su madre. El acento fuerte señalado y la pausa severa que sigue a hijo obedecen a una clara intencionalidad de aumentar, o de darnos en toda su dimensión dramática, lo que Climene siente ante la muerte de Faetonte. El acento de intensidad sobre la vocal fuerte y abierta "i" parece representar el dolor que, como un objeto punzante, Climene siente que se le clava en el alma, el cual no le producirá más sufrimiento que el de la desesperación por Faetonte.

Pero no todos los encabalgamientos sirremáticos del tipo Adjetivo + Sustantivo están empleados con esa función dramatizadora. Los hay que simplemente pretenden marcar o representar una cuestión temporal o espacial. Tal es el caso de los siguientes versos:

Por este circular, alto,espacioso
claro, jamás dejé, nunca he dejado. .
(P.VIII, VV.1210-11)

Serále allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro, glorioso origen del contento.
(P.LXV, VV.88-90)

En el primer caso, la separación entre espacioso y cielo, la pausa métrica y el espacio en blanco, aíslan el adjetivo para representar lo ilimitado, la infinita superficie del cielo. A espaciosos sigue cielo y a este

último una pausa fuerte que nos da la figuración, la imagen gráfica, que los conceptos, circular, alto y espacioso, contenidos en el primer verso, transmiten. En este caso, al poeta le importa más el hecho del objeto, la cualidad de éste, el que sea amplio, sin barreras, que el cielo en sí mismo.

Lo mismo ocurre para el caso de los vv.88-90. La palabra centro aislada entre el espacio en blanco que sigue a divino y la pausa que le sigue a ella, nos da la representación de ese círculo cuyo centro es Dios, y cuya máxima virtud es la quietud; Dios es el centro del universo, el centro de la esfera que gira de forma uniforme sobre sí misma, y alrededor del cual giran todos los elementos del universo con el mismo movimiento.

Los encabalgamientos sirremáticos contruidos por un adjetivo y un sustantivo no son demasiado frecuentes en Aldana, sin embargo, nuestro poeta no ignora el efecto estético de éste como demuestran los anteriores ejemplos. Aldana, pone especial cuidado en la construcción de los versos, de los encabalgamientos, cuando el efecto expresivo está en juego. De una forma consciente o inconsciente, no importa demasiado, nuestro poeta sabe del efecto estético de una dislocación del tipo señalado, parece conocer que estos encabalgamientos, contruidos a base de un sustantivo y un adjetivo, sirven para recalcar lo que la simple inversión en la distribución de los elementos del sintagma sugiere por sí

sola, que "lo sustantivo es justamente lo que va en primer lugar, al margen de la categoría de la palabra... La posición del adjetivo y la pausa métrica son dos factores suficientes para invertir la habitual jerarquía entre sustantivos y adjetivos y modificar la función ancilar de éste".

Finalmente, para concluir con este capítulo queremos mencionar otro recurso de estilo también presente en la poesía de Aldana y que contribuye a la creación de imagen. Nos referimos al chiasmus, "entrecruzamiento simétrico de miembros oracionales que con correspondencia sintáctica o semántica, las más de las veces a modo de ordenación espejística (distribución Simétrica) del sujeto y predicado o sustantivo y adjetivo en dos frases igualmente construidas de este modo: a+b: b+a, o en dos grados paralelos a+b, a+b: b+a, b+a". Se trata de una figura muy estimada por el Manierismo, de la cual, muy a pesar nuestro no podemos ocuparnos en este momento.

El quiasmo es un recurso muy utilizado por Aldana. Si tenemos en cuenta que constituye una simetría resulta que todos aquellos endecasílabos bimembres que presentan una distribución sintáctica o conceptual simétrica constituyen quiasmos. Cuando tratamos de la metáfora intrínseca, en el apartado tercero destinado al análisis formal de la imagen, tuvimos ocasión de comprobar la gran frecuencia con que Aldana utiliza este recurso. Así pues, nos remitimos a él y

añadimos algunos casos más que desarrollan la estructura específica y que son verdaderas imágenes visuales.

El quiasmo expresa el entrelazamiento que tiene lugar en la lucha deportiva:

Quién, con los brazos, de afudar buscaba
por el pecho al contrario, y quién quería
tan sólo encadenar brazo con brazo;
la fuerza, el arte, el ejercicio y maña
con maña, fuerza y arte ejercitando
(226)

Un magnífico ejemplo de quiasmo en el que el efecto espejístico se reproduce a través del paralelismo, que surge a raíz de las miradas fijas y afligidas que cruzan Faetonte y Climene:

....., mirando
el hijo desmudado, triste y muerto
ella también helada, muerta y triste.
(P. VIII, vv. 347-349)

En otro lugar se expone, a través del recurso que venimos comentando el grado de dependencia y de subordinación de todos los elementos de la naturaleza a la divinidad. Reciprocidad afectiva entre Dios y sus criaturas:

Sol, luna, cielo, fuego, ave, agua y suelo,
gozan perpetuamente de su esencia,
por no se les torcer tan sólo un pelo
de Dios la inestimable providencia;
la tierra, el agua, el aire, el fuego, el cielo,
y la luna y el sol, con su presencia
de Dios tomaron ser y el ser mantienen
con ella, el mismo al fin que della tienen
(540-541)

Un caso de quimismo que recrea el movimiento es el siguiente:

Al sacrosanto abismo sin orilla
tres veces reclinó rodilla y frente,
y solas dos alzó frente y rodilla
(996)

Enumeración de las impresiones de los sentidos internos ocupados en el goce de Dios; magnífica imagen visual derivada de la fragmentación con que los sentidos sensoriales humanos son presentados, en primer plano; a dicha impresión contribuye el hecho de que a cada uno de esos sentidos le acompaña la actividad que propiamente desarrolla en el ser humano:

Ojos, oídos, pies, manos y boca,
hallando, obrando, andando, oyendo y viendo
(1583).