

LA METÁFORA EN LA POESÍA DE FRANCISCO DE ALDANA: USO, TEMÁTICA Y EVOLUCIÓN

En este breve ensayo proponemos un acercamiento a la poesía de Aldana a partir de un escueto análisis de la metáfora que nos lleve a conocer el uso, convencional u original, que el poeta hace de este recurso expresivo y la trayectoria que describe en su obra.

La poesía de Aldana está presidida por una triple vertiente temática que señala, por ella misma, su recorrido literario. Los poemas, según el asunto que tratan, se dividen en amorosos, circunstanciales y metafísico-morales. En este trabajo nos ceñimos únicamente al tema del amor y la razón principal es que éste se encuentra desde el inicio de la obra, desarrollándose a lo largo de ésta y experimentando una significativa evolución que va desde la visión más pagana y sensual que en la poesía de la época se pudiera dar, a la expresión de ese amor en los términos más puros de la mística y del neoplatonismo cristianos.

Para el examen metafórico del tema del amor partimos de la clasificación y ordenación que el profesor José Lara Garrido establece de los poemas de Aldana en su edición crítica¹. El factor de mayor notoriedad que se desprende de esa clasificación

1. José Lara Garrido, *Poetas castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985.

En su edición, Lara Garrido distingue dos etapas claves en la vida de Aldana que marcan de forma reveladora su obra. Este autor divide la producción de Aldana en dos series que vienen determinadas por el desplazamiento del poeta de Florencia a Flandes. Así, a la primera época, o etapa florentina, corresponden los poemas que van numerados del I al XXXV, más los Fragmentos Poéticos VIII, IX, X y XI, y toda la poesía de temática pastoril que configuran, en palabras de Lara Garrido, sus «ejercicios primerizos».

El poema que señala la separación de una y otra etapa es el P. XXXV, «Respuesta a Cosme, su hermano, desde Flandes». Los poemas que pertenecen a esta época van del XXXV señalado al L ó LI.

A continuación, y localizados en la segunda etapa de producción, e inmediatamente anterior a su último

es que la actividad militar y las experiencias bélicas tienen una importante repercusión en sus versos², tanto es así que, en algunas ocasiones, motivan la creación de más de un poema³.

Entrando ya en materia hemos de comenzar diciendo que las primeras expresiones de amor encontradas en la lírica de Aldana se refieren a un afecto sensual y, paralelamente, a un estado de ánimo, en orden contrapuesto, más intelectual y metafísico.

Esos dos tratamientos, casi simultáneos, que recibe el amor, aparecen en los poemas relativos a la etapa juvenil del poeta en la que cabe hacer una precisión y es que, si bien dicho grupo de poemas en endecasílabos son «fruto de un sentimiento de lectura o vida cultural»⁴, el grupo de poemas de cariz más sensual y profano, han sido forjados bajo la influencia de la filosofía de los «diálogos de amor» vertiente, en el procedimiento de este asunto, ajena, por completo, al petrarquismo.

En sus poemas iniciales, Aldana suele emplear, con frecuencia, locuciones como las de «lascivo dulce juego», «ardiente celo», «lascivo amor», «dulce guerra» para referirse al amor profano. Todas ellas forman un conjunto metafórico en el que los términos de la comparación y su sentido positivo representan, de manera aceptable y elegante, el estado recreativo, voluptuoso, y juguetero del que disfrutaban los amantes.

Pero la lírica de Aldana, además de recoger la faceta alegre del amor también se hace eco, y de forma lograda, del sentir triste, insatisfecho de los amantes cuando éstos adquieren conciencia de la imposibilidad de conseguir una paz duradera, equiparable a la que se da entre los espíritus y las mentes, para los cuerpos.

El P.XVIII, «¿Cuál es la causa, mi Damón...?»⁵, deriva de una concepción filosófica más profunda que la que contienen los poemas más ingenuos y tiernos de Al-

poema, están los poemas de tema metafísico: LV, LVI, LVII, LXI, LXII y LXIII. Por último tenemos el P.LXV, «Carta para Arias Montano», escrito, con toda certeza, en España. Los poemas citados en el trabajo han sido extraídos de esta edición.

2. Remitimos al interesado en la vida de Aldana a los trabajos de Elías L. Rivers, «Francisco de Aldana, el Divino Capitán», en REE, IX (1953) pp. 451-635; de Antonio Rodríguez-Moñino, *Epistolario poético completo*, Madrid, Ediciones Turner, 1978, y al trabajo de Carlos Ruiz Silva, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1981.

3. Tal sería el caso, entre otros, del P.XXXV, «Carta a Cosme, su hermano, desde Flandes», y el P.XLV, «Otro aquí no se ve que, frente a frente», *op. cit.*

4. Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Vol. I. Madrid, Cátedra, 1984, p. 266.

5. Dos son las interpretaciones y las fuentes a las que la crítica remite este soneto. Para Raúl Ruiz (*Sonetos*, ed. de..., Madrid, Hiperión, 1984, pp. 29 y 30) la fuente del poema son los *Diálogos de amor* de León Hebreo en los que, según él, «encontramos no pocas citas que ejemplificarían la concepción filosófica del amante que responde "neoplatónicamente" a las demandas de su interlocutora» y, a propósito de ello, recoge el siguiente diálogo:

—¿Por qué causa, al obtener lo que desean, su pasión aumenta?

—Porque este amor es deseo perfecto de unión del amante en la persona amada, unión que sólo puede verificarse mediante la total penetración del uno en el otro.

—Por consiguiente, me concedes que el fin de tu deseo radica en el más material de los sentidos, es decir, en el tacto. Me maravilla que siendo el amor una cosa tan espiritual, como dices, bases su finalidad en una cosa tan baja.

—No te concedo que sea éste el fin perfecto del amor. Sólo dije que este acto no destruye el amor perfecto, sino que lo vincula y relaciona más estrechamente con los actos corporales amorosos, que se desea tanto porque son señales de recíproco amor en cada uno de los amantes, porque estando las almas unidas en amor espiritual, los cuerpos desean gozar la posible unión a fin de que no quede diferencia alguna y la unión sea totalmente perfecta.

Sin embargo, según Antonio Prieto, con este poema nos hallamos ante «una poesía *culta* cuya significación sensualista está tan ajena al tópic del neoplatonismo como cercana a esos otros tratados, demandadores de ex-

dana. En él, el amor es representado como una «lucha» (v. 2) constante en la que los amantes persiguen, concienzuda y desesperadamente, la unión perfecta que se da entre las mentes, entre las almas, para obtener así, de una vez y para siempre, la concordia eterna en el orden material. La frustración que nace del intento por conseguir ese estado viene expresada en dos magníficos símiles, en los que la unión incompleta de los cuerpos es cotejada con la que se da entre el jazmín y la vid cuando aquél se enreda en ésta, y la unión pura de las almas lo es con la «esponja» y el «agua». De esta manera, queda ilustrada la imposibilidad de que el jazmín y la vid se penetren y se fusionen en un solo elemento como ocurre con el agua cuando se filtra en la esponja.

La contrariedad que engendra en los amantes situaciones como la descrita en el P.XVIII; da lugar a que la unión amorosa sea concebida como un «mal/bien» (P.V, «Es tanto el bien que derramó en mi seno»), efectos experimentados a un tiempo por el sujeto poético. En tanto que placer sensible, el amor es un «mal», tal vez, porque no es duradero y obliga al hombre a ir a su encuentro continuamente; pero, asimismo, es un «bien» porque, aunque no sea perpetuo, la felicidad profunda que conlleva su goce es retenida por el cuerpo y guardada en la memoria, en su «centro el más profundo» (P. V, v. 11) pasando así, mediante el recuerdo, a ser imperecedero: «a la hora de la muerte dicha "alegría" será transmitida al alma para que le acompañe al Paraíso»⁶.

Lo interesante de un poema como el P.V, y de su expresión metafórica antitética, es que constituye, en la lírica de Aldana, una tentativa de concebir la sexualidad en cuanto bien del alma, un afán por cerrar la fisura entre cuerpo y espíritu.

El valor de las metáforas que expresan el amor profano reside en su registro erótico, tierno y afectuoso, en el valor positivo que tienen vocés como «lascivo», un sentido, por otra parte, ajeno, en general, a la tradición clásica española⁷. Los poemas en los que se encuentran expresiones como las indicadas son consecuencia de la experiencia literaria y filosófica que Aldana vive en Florencia. En la corte de los Médicis, nuestro poeta está viviendo «un tiempo de crisis, de tratados de amor que rompen con su realismo y sensualismo la línea neoplatónica y petrarquista de otros tiempos... Esta crisis está indicando un serio quebrantamiento de la fe y el optimismo renacentista que apuntan a un desengaño procesado individualmente. Una vía superadora de ese desengaño desasido de la compañía renacentista será el camino místico»⁸, camino que, como veremos, no tardará en tomar Aldana.

En un sentido más psicológico y metafísico, derivado de la plena asunción de la

perencia... Señalo así, y con el mismo Varchi, que ese *conocimiento del neoplatonismo* que se le adjudica al Aldana *fiorentino* puede ser equívoco porque su real neoplatonismo, con la vía religiosa, vendrá mucho después... Incluso por lo que el soneto es un diálogo entre amantes, está remitiendo a la serie de tratados, con la recuperación de Boccaccio, que discurren por una experiencia y realismo opuestos al curso neoplatónico y petrarquista... El soneto, con toda su carga literaria, lo creo así reflejo de un ambiente cortesano cuyo sensualismo usa aún de formas o expresiones neoplatónicas, aunque en función significativa opuesta, y que obedece a la dualidad de amor cortesano y visión platónica...» *Op. cit.*, pp. 255-267.

6. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española*, (1480-1680), Madrid, Cátedra, 1986, p. 84.

7. Tanto el léxico como las metáforas y los símiles dispuestos en este soneto distan ya mucho del mundo idealizado de Garcilaso. Muestras de esta sensualidad realista, en fechas aproximadas a la de Aldana, las encontramos en textos como el de *La Celestina*, concretamente, en la canción de Lucrecia, en el «Hero y Leandro» de Boscán, en el «Venus y Adonis» de Diego Hurtado de Mendoza y también en Gregorio Silvestre. Véase Carlos Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 99.

8. Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 264.

filosofía y de la poética petrarquista, surgen, en esta primera etapa de la producción aldanesca, imágenes en las que el amor es figurado como un «navío» o como una «fortaleza» desde la que defenderse de los infortunios y avatares de la vida. Con esta acepción, la correspondencia amorosa adquiere un papel fundamental ya que, según el poeta, es lo único capaz de proporcionar al hombre el orden amigable y cordial que necesita para desarrollar su existencia. El sentimiento amoroso adquiere, de este modo, un carácter de urgencia que, una vez rebasado, supone el logro de una fase saludable, fuerte e inmune para el amante. Por el contrario, no tener amor equivale a padecer una situación anormal, delirante e insana. De ahí, el deseo imperioso que dice experimentar el protagonista de algunos poemas de «navegar» en el amor, o lo que es lo mismo, de trasladar, por medio del amor, la circunstancia de privación que sostiene por un nuevo orden en el que sentirse seguro y cierto.

El P.X, «Si nunca del umbroso y cavo seno», representa, de una forma no simple, el cambio de talante que experimenta el hombre gracias a la obtención de amor. El poema-soneto se levanta a partir de la oposición semántica «insano/dulce» que cuaja en dos imágenes contrapuestas reducibles a los siguientes términos:

Ausencia de amor = movimiento crudo e insano = Invierno

Presencia de amor = favorable y dulce sople = Primavera

La primera imagen expone la situación frenética y alienante que padece el que carece de afecto y que es semejante, en último extremo, al invierno, a su naturaleza decaída y estéril. La segunda, en contraste evidente con la primera, representa el curso apacible y benévolo del que posee amor, estado equiparable a la estación abundante y generosa de la primavera.

La intuición del sujeto poético de lo que significa el triunfo del amor es la causa de su súplica a Céfito, viento que trae el tiempo propicio y que puede conducirle al «puerto» seguro de la correspondencia amorosa.

La connotación filosófica que Aldana confiere al término amor alcanza sus cotas más altas en momentos puntuales de su poesía. Tal es el caso del P.IV, «Ay dura ley de amor que así me obliga», en el que el poeta trata el tema del hado incierto que presenta graves dificultades a los amantes. Estos son concebidos como un «navío» que aparece cercado por una fuerte «tormenta» que les impide llegar a «playa» o «puerto» cierto. Gracias al fuerte y recíproco sentimiento de amor que rige al «navío», éste puede destruir las conspiraciones y los obstáculos que el hado impone:

Pero destruya Amor, con dulce celo,
tan amargo pesar que así me alcanza,
no puede ese atrevido desconsuelo
el fresco abril dañar de mi esperanza.
(P. VI, vv. 73-76).

Para el protagonista de esos versos cumplir con el amor ordenado y natural equivale a estar preservado contra las agresiones de la fortuna, del tiempo y de la muerte, idea expresada a través de una intrincada conceptualización metafórica:

Después de un gran viaje, el peregrino
vuelve al albergue, de su vida incierto;
corre la nave el húmido camino,
de un polo al otro, y goza al fin del puerto;

a segura salud dudoso vino
 el que poco antes se tenía por muerto:
 así terná, después de un largo ultraje,
 puerto alegre y salud nuestro viaje.
 (P. VI, vv. 201-8).

La estrofa anterior está construida a partir de una aguda trabazón metafórica en la que una imagen origina la siguiente, «viaje», «nave», «peregrino», «camino», «albergue», «puerto», y todas ellas, en global, dan lugar a un gran hermetismo conceptual derivado de la filosofía petrarquista, base argumentativa de todo el poema.

Pero en la poesía de Aldana, el amor no siempre recibe un tratamiento elegante (poemas eróticos), ingenuo (P.XVII) o ideológico (P.V), sino también, aparece tratado desde una óptica muy diferente a la entrevista.

En el P.XXXIII, «Fábula de Venus y Marte», la pasión amorosa es presentada bajo una visión grotesca que se sigue del asunto que el poeta trata: el «exceso de lascivia carnal»⁹. En este poema se encuentran expresiones como «lascivo celo» o «lascivo juego» con un claro sentido peyorativo. La encarnación del «lascivo juego» corre a cargo de los personajes mitológicos femeninos a los que el poeta contrapone, elevándolos a la categoría de víctimas, los personajes mitológicos masculinos. Así, Venus se opone a Marte, Europa a Júpiter y Onfala a Hércules. El poema se erige, pues, a partir de un contraste conceptual cuyo significante son sus protagonistas. El carácter omnipotente y grandioso, al tiempo que sumiso y complaciente de los héroes, contrasta con el talante persuasivo, sutil y pecaminoso de las diosas. El encarecimiento del temperamento de aquéllos, Marte «horrible y fiero», Júpiter «rey universal», Hércules «alto y fuerte», resalta, aún más, la antítesis, al tiempo que evidencia el poder absoluto del amor que hace sucumbir al más sabio, al más terrible, al más potente. Contra el amor libertino y libidinoso, el poeta profiere palabras que, en ocasiones, rayan en el insulto:

En fin, yo dije y digo y diré siempre
 que Amor es una lucha no entendida
 de mil traspies, enredos y marañas,
 un terrible sofista que argumenta
 con la misma verdad muy sin vergüenza,
 es un móvil primero que arrebatá
 consigo los planetas inferiores

.....

9. Para el desarrollo del tema de la «lascivia amorosa», Aldana podría muy bien haberse inspirado en los *Diálogos de Amor* de León Hebreo (Barcelona, José Janés Editor, 1953), concretamente, en los fragmentos recogidos en las páginas 242-247 en las que Filón expone a Sofía «en qué sentido deben conocerse y amarse las bellezas físicas, y en qué sentido deben evitarse y odiarse, así como cuál es el perfecto conocimiento y amor hacia ellas, y cuál es el falso, sofisticado, aparente» (p. 243); y éste es el consejo que da a Sofía: «Procura, pues Sofía, no enlodarte en el amor y en el placer de las bellezas sensuales, que apartarán tu alma de su hermoso principio intelectual para sumergirla en el piélago del cuerpo informe y de la vil materia. Procura que no ocurra lo que aquel personaje de la fábula que vió esculpidas en el agua sucia unas bellas figuras, volvió la espalda a los originales y fue en pos de las imágenes borrosas, y se arrojó y se ahogó entre ellas, en las aguas turbias» (p. 246).

un espiritual confuso mundo
y un puesto en su lugar distinto caos.
(P.L, vv. 267-84).

Sorprende en esos versos las adjetivaciones empleadas para nombrar al amor y a Cupido. Si el amor es «sofista», «confuso mundo» y «caótico», Cupido es «embustero» y un «espíritu gitano». El amplio desarrollo que el poeta dispone para describir el ser falso y pernicioso del amor depravado se difiere, notablemente, por su extravagancia, de aquellas otras expresiones, entrevistas más arriba, tomadas, en general, del código petrarquista y platónico.

Otro punto interesante que hemos de subrayar en la polémica que el poeta sostiene contra el amor relajado, y alrededor del cual también se despliega un amplio conjunto imaginístico, es el del papel que, en todo este asunto amoroso, juega la amada. Es, precisamente, su comportamiento ante el amor el factor que hace variar la opinión que de él tiene el amante.

El neoplatonismo confería a la mujer un lugar importante en el amor humano ideal¹⁰. Era, como hemos tenido ocasión de comprobar en los poemas ya mencionados, pieza clave de la relación amorosa. En el P.XXXIII, y en el P.L, «Carta a Galiano», la mujer representa el vicio y la imperfección en el amor; es la mujer la que desencadena, con su conducta antinatural e impropia, el desconcierto y el caos en el hombre.

La idea que el poeta desarrolla de la mujer está en relación directa con su opinión del amor y así, en su poesía, aparece la mujer definida en dos sentidos, uno físico y otro espiritual. La descripción física se realiza, a su vez, en la doble vertiente de idealización petrarquista y en la realista pagana o sensual.

Al código petrarquista pertenecen las imágenes que se refieren al cabello de la amada: «oro sutil» (P.IV), «rico sutil cabello de oro» (P.A.I), «largo oro sutil» (P.IV); son metáforas muy convencionalizadas. Lo mismo ocurre cuando se refiere a la boca, «encendido coral», «coral precioso» (PXXIX); o a los dientes, «claro marfil muy liso y puro», o cuando habla del cuello al que nombra con términos como «cristal», «columna», «muro».

Las imágenes que atañen a la corriente de amor pagano hacen referencia a partes inusitadas y extrañas, en la poesía castellana de la época, del cuerpo femenino. Uno de los fragmentos poéticos más interesantes al respecto es el que a continuación copiamos y en el que su protagonista «expresa un goce inocente ante la belleza del cuerpo humano»¹¹:

La sábana después quietamente
levanta, al parecer no bien seguro,
y como espejo el cuerpo ve luciente,
el muslo cual aborio limpio y puro;
contempla de los pies hasta la frente

10. El neoplatonismo renacentista confiere a la mujer un lugar importante en el amor humano ideal, heredado del amor cortés y su idealización de la mujer: «la belleza que en la ascensión platónica impulsa a la mente hacia arriba, se ha convertido ahora de forma específica en la belleza física de la mujer, y será dentro y a través del amor humano como el hombre progresa desde el plano físico pasando por el intelectual hasta llegar al espiritual». Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 62.

11. *Ibidem*, p. 82.

las caderas de mármol liso y duro,
 las partes donde Amor el cetro tiene,
 y allí con ojos muertos se detiene.
 (P.A.I, vv. 49-56).

Pero el poeta tiende más a la descripción psicológica de la mujer que a la física, y así, según la relación de superioridad, de igualdad o de inferioridad que mantiene con el hombre-amante, describe tres tipos de amada. En el Fragmento Poético VII, «Polisia mía süave a quien el viento», el poeta detalla, a lo largo de siete estrofas, la admiración que le inspira la amada, y en cada una de aquéllas formula una imagen originando una puntualización metafórica carente de dinamismo por transmitir una idea un estado equiparable al inmediatamente anterior descrito («Polisia mía süave...»; «Prenda inmortal..»; «Mi quietud especial...»; «Mi eterna luz...»; «Hermoso ídolo mío...»). En el desarrollo imaginístico que tiene lugar en el poema se percibe una ascensión emocional, pero no una gradación conceptual, que culmina en la definición paradójica de Polisia como «vida» y «muerte» a un tiempo.

En el P. XXI, «¿Ya te vas Tirsis? Ya me voy luz mía», amada y amado experimentan una misma situación al afectar la despedida a los dos por igual. El poeta trae hasta el poema el término metafórico de la luz a partir del cual despliega una serie de imágenes lumínicas cuyo significado es que la presencia del ser amado, hombre y mujer indistintamente, es identificada con la luz o, lo que es lo mismo, con la vida. Por el contrario, la separación de éstos, la ausencia de uno de ellos, es semejante a la propia muerte. El P. XXI se levanta a partir de una concatenación imaginística no progresiva en la idea que expone el poeta, y la metáfora base es la de que el objeto amado es principio y fin de toda vida.

Cuando la amada se encuentra en un estrato inferior respecto del amante, el poeta ordena una sucesión de metáforas originales para definir la condición desleal de ésta. En el P.L, «Carta a Galanio», las metáforas más comunes empleadas para nombrar a la amada recaen en adjetivos inusuales como «malvada», «cruda», o «fiera». Merisa (advírtase la raíz léxica de la que deriva el nombre mismo de la amada) es designada como «alma sin verdad», «alma perjura» o «alma engañosa, mentirosa y vana»; Merisa representa a la amada «ingrata» que «tan caras prendas/fuesen en duro olvido sepultadas» (v. 688). Nótese en este verso la influencia de Garcilaso en nuestro poeta.

Pero las imágenes que entrañan aún más novedad y extrañeza son las que se refieren a la amada como «nueva tigre crüel, nueva serpiente» (P.XIX), imagen a partir de la cual se describe, una vez más, por medio de un no breve acopio de adjetivos peyorativos, el carácter pérfido de la mujer de cuya personalidad destaca su ser inconstante, inconsciente, su inflexibilidad y su naturaleza inconvencible («rígida hembra»). En un momento puntual del poema L. el enojo del sujeto poético alcanza tal extremo de incontinencia que éste da lugar a un tropel de símiles hiperbólicos que definen a Merisa con los siguientes términos:

«Oh Merisa, Merisa, muy más fiera,
 oh Merisa crüel, fiero Merisa,
 que el enojado mar sobresaliente
 cuando se va con erizado cerro
 a competir con las armenias cumbres!»

¡Oh fiera, más que el cielo cuando truena,
oh fiera, más que el rayo cuando hiera,
oh fiera, en igualdad de mi tormento,

.....
(vv. 541-548).

Las expresiones metafóricas que se refieren a la amada son más originales cuando ésta es presentada como causante de innumerables trastornos psicológicos en el hombre. Sólo si la amada es tratada en sentido positivo, aparecen las metáforas típicas y convencionales de la poesía platónica y petrarquista.

Tras conocer el desengaño amoroso y entender que la belleza física, la perfección de los cuerpos humanos, no conduce a la superioridad de las ideas y de ahí al conocimiento y amor de la bondad absoluta que es Dios, sino que, por el contrario, la distrae, Aldana empieza a delimitar su atención a otro tipo de afición opuesta en esencia a la humano¹².

Narrar aquí el proceso de ese caminar rápido hacia la religiosidad y las causas que la motivaron nos llevaría a emplear un tiempo del que no disponemos¹³. Digamos, simplemente, que lo que hace cambiar a Aldana, en cuanto a su visión del amor y del objeto amado, es el conocimiento de la verdadera realidad del mundo, un mundo que se le muestra mudable y que le da a conocer la fugacidad de la existencia y el caminar cierto del hombre hacia la muerte.

En el P.XLIII, «Parto de la Virgen», el poeta da cuenta de la nueva actitud que va a adoptar frente a la vida, decisión que influirá directamente en su arte. En ese poema formula, explícitamente, el deseo de cantar al amor divino¹⁴:

12. «El surgimiento gradual en la obra de Aldana del deseo religioso nos impulsa a preguntarnos si su experiencia poética no confirma la noción de los teóricos neoplatónicos en el sentido de que el amor a la mujer puede conducir y de hecho conduce al amor a Dios. La respuesta debe ser que su poesía no nos transmite la última etapa del amor platónico renacentista. Pasa de la sensualidad erótica al desencanto y la desilusión, y de ahí a la religión. Ello no quiere decir, por supuesto, que para él el amor erótico y el divino se opongan, sino que están diferenciados; no son contradictorios pero tampoco cabe confundirlos». Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 87.

En el P.L. «Carta a Galanio», dice el poeta a propósito de estos dos amores:

...
y daño que a ese amor y a ese otro llamen
también amor, sabrás que para siempre
son y serán amores paralelos
... que no pueden juntarse a ningún término.

(vv. 442-45).

13. Véase P. XXXV, «Carta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes» y P. XXXVIII, «Pocos tercetos escritos a un amigo». Los dos poemas recogen desengaños cortesanos. Si durante su estancia en Florencia, en la que vivía entre amores y literatura, Aldana no tenía conciencia del sentimiento de fugacidad, en los Países Bajos la meditación sobre ella se apodera de su espíritu y despierta su inquietud por un mundo no sensible poblado de inmutabilidades.

14. A la decisión de optar sólo por el amor divino, le precede la reflexión ascética acerca de la vanidad de las cosas terrenales. En el P.XLII aparecen unas imágenes que expresan la escasa, por no decir nula, compensación de las luchas materiales:

¡Oh vanidad y gloria de mortales,
llena de ciega y loca fantasía,
do tiene un cierto bien mil ciertos males,
y noche eterna un transitorio día!
(vv. 99-112).

Almas de vuestra Reina cantar quiero,
no de objeto mortal, bajo y grosero.
(vv. 31-32).

Las imágenes que aluden al amor divino contrastan con aquéllas que expresaban el amor confuso y desordenado del P.XXXIII. Frente a los numerosos adjetivos que el poeta empleara para caracterizar el tipo de sentimiento amoroso que unía a los personajes de las fábulas mitológicas de ese poema, para significar el amor espiritual se limita, de forma regular, a adjetivos como «alto», «puro» y «ardiente», tres voces que denotan en su brevedad lo excelente, lo perfecto, lo correcto y lo superior de un amor tan alejado de lo material como pueda estarlo el amor a Dios.

Para expresar el amor espiritual Aldana recurre a locuciones como «alto ardor» (P.LXIV), «alto amor» (P.XXXI), que enuncian, sin matices, de un modo general, la admiración que el sujeto poético siente por el estado perfecto, por el orden armónico al cual se dirigen todos sus pensamientos de hombre atormentado.

En la poesía de Aldana, el hombre, por su naturaleza limitada y por su incapacidad para dominar los acontecimientos desdichados de su existencia, es pensado en un grado significativamente negativo. Así, frente al amor, es «triste amante» (P.XXXIII); frente al destino, un ser «desafortunado» (P.VIII, «Fábula de Faetonte») y ante la vida un «peregrino inútil» de vacía presencia espiritual (P.LXI).

De cara a lo anterior, las propiedades concernientes al ser divino resultan perceptiblemente resaltadas y se comprende, sin grandes dificultades, el hecho de que el sujeto poético haya cambiado el destinatario de su amor. En palabras de Aldana, Dios es:

... el que es, sin quien no fuera
cuanto ha sido y será, Dios uno y trino,
acto, poder, querer, saber y esencia
de sí, que es una en él sola existencia
(P.XLIII, vv. 629-632).

En ese mismo poema, el poeta reniega del amor juvenil:

Triste de tantas que tan vanamente
en la sin freno edad pude negalle,
sembrando esterilísima simiente
en este de dolor lloroso valle.
Dale mi pecho ya con celo ardiente
lo que es más cierto recibir el que respira
más aire cobra en él cuando dél tira.
(vv. 41-48).

A través del amor espiritual se espera alcanzar un nuevo orden en el que estar libre de las desaveniencias de la vida:

Yo en este paraíso de mi vida
gozo siempre aquel bien que el cortés cielo
da sólo al que con larga y crecida,
con alto amor, con puro, ardiente celo,
tiene a su eterno Autor el alma unida,
y sin ira, temor, odio o recelo
de miserable o más contraria suerte,
gozo a pesar de error, fortuna o muerte.
(P.XXXI, vv. 193-200).

Dichas cualidades son permanentes e invariables y, además, en Dios aparecen de la forma más pura y acendrada posible. En Él se encuentra la verdadera belleza y la verdadera bondad y en Él estos dones son inmutables.

Lo que fundamentalmente caracteriza a la Divinidad es su incorporeidad, su esencia invisible e intangible. A estos atributos inapreciables y al hecho de querer darlos a conocer a la mente humana se debe la importante dilatación analógica que lleva a término Aldana de la cual, los dos elementos máximos de comparación son el «mar» y el «sol».

En los poemas de asunto religioso Dios es asemejado al sol¹⁵ adquiriendo, así, sus mismas propiedades. Del mismo modo que el sol natural, con su luz, proporciona la vida y el alimento a la naturaleza haciéndola crecer, el sol sobrenatural alimenta, en un sentido espiritual, el alma del hombre. El ente divino alumbra su inteligencia, le confiere el conocimiento, lo ilustra interiormente y le dota de la sabiduría suficiente para que pueda reconocer a qué ha de dirigir su pensamiento y cuál ha de ser el verdadero objeto de éste: alcanzar la Belleza eterna. De esta manera, Dios es representado por medio de un «rayo» que ilumina, desde su estado superior, el estado inferior del hombre disipando la oscuridad que le envuelve y suscitando en su interior el deseo de unirse a la perfección.

15. En la obra de Aldana esto ocurre con anterioridad en la poesía mitológica y en la poesía petrarquista. En los poemas mitológicos, por ejemplo, en el P.VIII, «Fábula de Faetonte», Apolo es comparado con el sol:

Alto dios, inmortal, sagrado Apolo,
nueva y preciosa luz que a los mortales
luz, vida y criación siempre has causado.
(vv. 1-3).

Y en la poesía petrarquista, la dama, también comparada al sol, adoptaba las propiedades de éste:

Es toda luz oscura y tenebrosa
en pareciendo el sol en el oriente;
así pues, vos, mi sol, con luz hermosa
herís mi corazón tan altamente

.....
Huye con el calor de vuestra lumbre
cualquiera tempestad lluviosa y fría;
no puede la terrena pesadumbre
los rayos eclipsar de mi alegría;
los ojos, donde amor tiene costumbre
venir para ilustrar el alma mía,
contra el duro desdén...
(P.VI, vv. 11-14 y 81-87).

En esos fragmentos, la amada es el sol del poeta, es la luz por excelencia, la que más alumbra y la que inspira en su ánimo los más altos pensamientos: «herís mi corazón tan altamente». La luz de la amada es calor y vida. Es tanto la alegría que proporciona al espíritu del amante que ni siquiera «la terrena pesadumbre» puede deslucirla. Los ojos de la amada son los irradiadores del amor. En ellos vive el amor y la mirada de ésta «ilustra», abre al entendimiento, a la verdad, el alma del poeta.

16. Uno de los fragmentos de la poesía de Aldana que mejor expresan la cualidad inmensurable de Dios es el siguiente:

Sin confusión de cuerpos y lugares,
grande y profundo es Dios, alto y tremendo,
con quien el mundo y si otros mil millares
fuesen, cual éste que, sería no siendo;
los cielos y los cuerpos sublunares
que tienen fin por él se van midiendo,

En el plano natural ese dar vida a la naturaleza y el desarrollarse de ésta es interpretado como un acto de correspondencia amorosa; el sol da luz, vida, a la naturaleza y ésta, a cambio, le corresponde manifestándose en todo su esplendor. Lo mismo hace Dios, «principio del amor inescrutable» (P.XLIII, v. 643), con el hombre.

Para evocar las inigualables cualidades del ente divino, intangible e infigurable¹⁶, el poeta dibuja un círculo (mental) en cuyo centro o punto del medio indivisible pone a la Bondad y en la circunferencia a la Hermosura. Bondad llama a la sobreexce-lentísima existencia de Dios; Hermosura es el acto o rayo que de allí nace y se desarrolla y penetra en todas las cosas:

Y poco a poco le amanezca el día
de la contemplación, siempre cobrando
luz y calor que Dios de allá le envía.
(P.LXV. vv. 172-174).

El poeta, pues, imagina a Dios como «centro de vidas última y primera» (P.XXVIII, v. 53) que, por esencia, genera la participación substancial de todos los elementos del Universo:

Sol, luna, cielo, fuego, aire, 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.
(P.XXVIII, vv. 73-80).

La simbolización de esta participación substancial es la línea y el punto cuyo significado sería que, así como la primera en medio del centro del círculo es participada por todas las líneas rectas que parten de la circunferencia, de la misma forma todos los seres participan del centro de Dios, esto es, son un dios en sí mismos que reflejan el centro.

Aldana se apoya en la «doctrina circular», en sus formulaciones (el círculo, el punto y la línea) para que conozcamos lo que significa alcanzar el estado supremo de «armonía» al que el alma aspira. El «centro» es la imagen de esa concordia y también simboliza el origen divino del hombre, origen al que pertenece y al que, consecuentemente, ha de regresar:

Es la Verdad de Dios, la cual reside
de todo en la mitad, como en su esfera
centro, que acá y allá líneas despide
fija quedando en sí, firme y entera.
(P.XVIII, vv. 1-4; p. 486).

Dios es asimilado también a una serie de imágenes abisales que expresan su bondad, una bondad que ahora ya no emana de la luz sino de aquel piélago infinito «profundo

más ¿cuál podrá jamás línea extendida
lo infinito medir que es sin medida?
(P.XLII, vv. 33-40).

abismo sin suelo». De este modo, Dios es un «abismo de misericordias» (P.XLIII, vv. 653-656). Comparado con el mar, su generosidad es inmensurable.

De nuevo aparece la expresión metafórica «navegar» en el amor. Ahora es el alma la que «navega» en un «gran mar» con la pretensión de encontrar lo mismo que buscaba aquel amante de los versos petrarquistas. El alma «navega» en la mar divina la cual, una vez ha cubierto los sentidos interiores (P.LXV, vv. 82-84), como si de una «roca» se tratase, «dentro el divino piélagos hundida» (v. 101), conseguirá una elevación que es al mismo tiempo contacto íntimo cuando queda «de aquel gran mar cubierto ultramundano» (vv. 226-31). La relación, el índice de unión que se da entre el alma y Dios es similar al que se da, por ejemplo, entre el pez y su hábitat. El agua cubre completamente al pez y éste dentro del líquido elemento se mueve con plena satisfacción y libertad. Algo parecido le ocurre al alma una vez se ha introducido en el espacio celeste con la diferencia de que ésta queda recubierta, también interiormente:

Cual pece dentro el vaso alto, estupendo,
del Océano irá su pensamiento
desde Dios para Dios yendo y viniendo.

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

Para expresar la entrega contemplativa del alma, Aldana elige una imagen tierna y suave que recuerda algunos de los momentos más quietos y plácidos registrados en sus poemas eróticos juveniles:

Su vuelo dilatar tan adelante
alma sencilla puede, clara y pura,
que alzada a la región glorificante
contempla la divina hermosura,
y como en tierna amada el tierno amante
con cerrado eslabón hace atadura,
tal ella en Dios, de Dios toda inflamada,
inextricable dar de sí lazada.
(P.XLIII, vv. 673-680).

En fin, el alma es concebida como un «mundo abreviado» (alegoría tomada de la mística afectivista) que esconde otro «nuevo mundo» que ha de descubrir y recorrer con la ayuda inapreciable de las divinas advertencias e ilustración de Dios. El mundo, el maravilloso mundo que ésta descubre dentro de sí misma, es evocado con una de las imágenes más insólitas y excepcionales¹⁷ que podamos encontrar en el ámbito expresivo de la literatura mística:

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas!
(P.LXV, vv. 474-476).

17. Obsérvese la influencia del contexto histórico en estos versos, el cual da lugar a una de las imágenes más vivas y originales de la poesía española de todos los tiempos.

Decíamos al iniciar este examen sobre la formulación metafórica del tema del amor en la poesía de Aldana que el objeto principal era el de aproximarnos a su obra desde este recurso estilístico para conocer el uso, convencional u original, que de él hace el poeta y la trayectoria que describe en sus poemas. Del análisis de la metáfora del amor se infiere que la obra de Aldana presenta una transformación ética y estética que tiene su origen en su abandono de la ciudad de Florencia y en su traslado, en calidad de militar y estratega, a Flandes. Muestra y ejemplo de ese cambio son las metáforas que tienen como punto de comparación el «sol» y el «centro». Las imágenes que se refieren al «sol» y a la armonía o «centro» progresan a lo largo de la obra de Aldana hacia una fuerte religiosidad. En sus versos, el astro sol es punto de cotejo tanto para la dama como para Dios. Pero, mientras que para referirse a la mujer el poeta sólo necesita decir «sol» y nombrar, de una forma más o menos explícita sus cualidades, para nombrar a Dios se ve obligado a recurrir a una serie de figuraciones tales como las de la línea y el punto, el centro y la circunferencia, con lo que el término comparativo «sol» experimenta una inextricable ampliación semántica.

Por otra parte, la representación del ente divino alterna entre dos polos, uno que tiende a la precisión y que viene dado por las imágenes del punto y la línea, el centro y el círculo, y otro que tiende a la indeterminación y que lo conforma las imágenes en las que se compara a Dios con el mar.

Las imágenes encargadas de enunciar la relación que se establece entre la amada y el amado también experimentan una significativa variación según se den en el nivel divino o en el humano. En este último, la unión de los amantes viene representada mediante símiles tan atractivos como los del «jasmín» y la «vid»; sin embargo, en el primero, las imágenes que aparecen son de tipo más convencional como ocurre con los símiles lumínicos, aunque no deja de haber cierta originalidad en algunas imágenes abisales. Tal es el caso del «vaso alto estupendo» (P.LXV) y del pez, símiles creados por el poeta para significar el movimiento continuo y uniforme del alma dentro del mundo divino.

Para concluir hemos de decir que el uso que Aldana hace de las metáforas entrevistas también ponen de manifiesto su itinerario poético en el que, a grandes rasgos, pueden distinguirse dos tiempos estéticos bien delimitados.

En la poesía de Aldana se da un primer tiempo poético que se corresponde con su estancia en la corte florentina y que viene marcado por el ambiente cultural y literario de ésta. Las metáforas que expresan toda la temática amorosa, ya sea desde el punto de vista erótico o psicológico, están bajo el precepto del «hablar bien». En esta primera etapa de juventud y de aprendizaje, Aldana, en la expresión del tema, procede a recrear toda una serie de imágenes, más o menos codificadas, con el fin de «adornar» el asunto tratado. Con ello, y contrariamente a lo que cabría pensar, no hace más que cumplir con una de las leyes más insistentes de las poéticas de la época, la de imitar, la de inspirarse en los grandes maestros y la de conseguir una dicción recta y elegante. Ejemplo de esto son las metáforas contenidas en el P.XXIX o las del P.XVIII. En estos sonetos, el poeta se atiene a las reglas de la poética cortesana del momento.

En su última época de producción o segundo tiempo estético, Aldana va evidenciando, de forma paulatina, su desconfianza hacia una representación bella, ideal, irreal del amor y del cuerpo humano y su interés se vuelca hacia el interior abandonando toda expresión de amor sensible. Las cosas del mundo no son otras que fábulas

que impiden la contemplación directa de Dios, y las metáforas que se exponen en la «Carta para Arias Montano» obedecen a un deseo de enseñar, de comunicar una experiencia, una información de orden superior que roza la transmisión de lo inefable. El hecho de querer explicar un conocimiento sobrehumano como el de la unión del alma con Dios y el gozo que aquélla siente da lugar a un despliegue imaginístico brillante. En esta última etapa de su poesía, estamos ante el poeta que adopta la estética neoplatónica cristiana para la que la representación artística no tiene un valor en sí misma, como móvil de placer estético sino únicamente en la posibilidad que conmueve al espíritu provocando en el hombre el abandono de sí mismo y la contemplación divina.