

VISIÓN, ALEGORÍA Y DISCURSO EN LAS “OCTAVAS A FELIPE II” DE FRANCISCO DE ALDANA

“Del Capitán Francisco de Aldana, alcaide de San Sebastián, el cual murió peleando en la jornada de África. Octavas dirigidas al rey Don Felipe, nuestro señor” reza el título facticio del poema que inicia tres de los cinco volúmenes con los que Cosme de Aldana, en empresa editora no poco azarosa y embrollada¹, rescató de un naufragio definitivo parte de la obra poética de su hermano. La obertura, que resultaría en verdad inexplicable de considerar las *Obras* como una recolección *in ordine*², encuentra cierto fundamento en las razones que el compilador nos deja entrever, por debajo de disculpas y rendimientos, en la dedicatoria prologal de sus ediciones a Felipe II. Al solicitar el amparo regio tanto para los versos de “quien murió sirviéndole” como para su propia persona “que sirviéndole vive”, el hilo de engarce manejado por Cosme en su petición no podía encontrar mejor trama que aquellas octavas que, “escritas de su propia mano”³, habían sido “dadas” por Francisco de Aldana al mismo monarca poco antes

¹ Para los móviles de la labor editora emprendida por Cosme de Aldana y sus sucesivas dificultades véase mi estudio: “Las ediciones de Francisco de Aldana: hipótesis sobre un problema bibliográfico”, *REE*, 42 (1986), 541-585.

² Así la considera ALBERT MAS, al subrayar “le ton passionné de cette préface”: “Le recueil des poésies d’Aldana n’a rien à voir avec ce prologue. Et cela peut paraître étrange”, *Les turcs dans la Littérature espagnole du Siècle d’Or*, Institut d’Études Hispaniques, Paris, 1967, t. 1, pp. 244-245.

³ Cosme sólo dispuso, según indica en la misma dedicatoria de “un traslado”, y parece verosímil que el autógrafo fuese cierto manuscrito que se le perdió a Gallardo: “Aldana (Francisco de) —Un poema inédito con dedicatoria a Felipe II, todo de puño del autor con su rúbrica. 4º pergamino”, en ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Historia de una infamia bibliográfica (La de San Antonio de 1823)*, Castalia, Madrid, 1965, p. 111. Al menos no se conoce (ni la noticia habría escapado a Cosme) la existencia de ningún otro poema dirigido por Aldana al rey. Resulta significativa la difusión manuscrita de las “Octa-

de la trágica desaparición del poeta de Alcazarquivir. Es posible que además de este oportunismo coyuntural el hermano del *divino* quisiese magnificar también la entidad del poema como cuerpo de doctrina avalado por la experiencia militar, de su autor, repetidas veces exaltada en los panegíricos lamentatorios que constituyen la monocorde y extensa corona fúnebre escrita en esos años por el propio Cosme. A ello apunta la denominación “en materia de guerra” con la que, si por un lado quedaba realzada la categoría del texto, en su encuadramiento como memorial de estrategia militar, por otro se obviaba ante el destinatario su carácter de ficción, su específica construcción poética.

Entre los muchos poemas que en la época explanan, de uno u otro modo, un discurso político, las “Octavas a Felipe II” se encuentran entre los más alejados de la ordenada disposición argumental y el seco razonamiento memorialista. Las indicaciones de Cosme han incidido, sin embargo, en una lectura del poema que parece confundir su distanciamiento ideológico respecto a los versos de Aldana con la obligada negación no ya de su categoría estética sino de su efectividad misma como organización retórica y organismo verbal. Clasificado en el género “oratorio” o “didáctico”⁴, definido como “tratado que versa sobre la estrategia imperial” o “texto político con algunas digresiones”⁵, se ha llegado a magnificar su importancia “dentro de la historia del pensamiento político-militar español”, colocándole la inequívoca rotulación de “Octavas al rey Don Felipe Segundo sobre convenien-

vas”, que avalan tanto la epístola anónima a la que me referiré a continuación, como el elogio de Calíope en *La Galatea* de Cervantes, publicada en 1585, cuando aún los textos del *divino* no habían pasado a la imprenta: “Yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana”, véase la ed. de Juan Bautista Avall-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, t. 2, p. 188. Como notó RICARDO DEL ARCO esta alabanza de “la musa del heroísmo” sólo se entiende aplicada al “poeta guerrero, que elogia la guerra” y “traza un programa imperial político en las octavas a Felipe II”, cf. *La idea de Imperio en la política y la literatura españolas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, p. 221.

⁴ Calificación hecha con independencia por KARL VOSSLER, “Francisco de Aldana” en *La soledad en la poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1941, p. 203 y LUIS FELIPE VIVANCO, “El sentido del Imperio en la lírica del XVI” prólogo a *Poesía heroica del Imperio*, Eds. Jerarquía, Madrid, 1940, t. 1, p. xvii.

⁵ Definiciones apuntadas por ELIAS L. RIVERS, *Francisco de Aldana, el Divino capitán*, Diputación Provincial, Badajoz, 1955, p. 103 y CARLOS RUIZ SILVA, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Departamento de Literatura Española, Valladolid, 1981, p. 187.

cias políticas del Imperio"⁶. Despojado de cualquier valor que trascienda el mero enunciado de directrices tácticas definidas por "su realismo"⁷, el poema de Aldana ha sido objeto de reiterada descalificación como texto lírico por una crítica contenidista que no vacila en sus expedientes resolutivos. El *divino* aparece en estas "Octavas", que nuclean una vertiente "de las más representativas —si bien no de las más poéticas— de su obra", como un autor "muy de tercera fila", el "poco afortunado" creador que en aciaga precipitación nos da un texto de "bajísima, por no decir nula calidad literaria"⁸.

Despojada toda veleidad de entusiasmo ideológico con el clímax de compromiso imperial, desde el que un Lope de Vega pudo recordar y recrear ciertos versos de las "Octavas"⁹, conviene superar también el círculo inexorable de malentendidos que, como reacción, han sido arracimados por la crítica en su rechazo del poema. Para ello nos ofrecen las *Obras* coleccionadas por Cosme un testimonio impagable. Se trata de una epístola anónima dirigida al autor de las "Octavas" por alguien que, a cierta distancia de su escritura y entrega a Felipe II, acaba de leerlas. Detectamos de inmediato en esos versos el "movimiento de vaivén" propio, según la teoría de la recepción, del efecto simpatético con

⁶ ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *El capitán Francisco de Aldana, poeta del siglo xvi (1537-1578)*, tirada aparte de *Castilla*, Valladolid, 1943, pp. 24 y 35.

⁷ ELIAS L. RIVERS, *op. cit.*, p. 105. Poco antes anotaba: "Se percibe el intelecto de Aldana, que muy agudamente analiza la situación estratégica de España en aquella época. . . Se trata, no de remedios fragmentarios, sino de una estrategia mundial" (pp. 103-104). En esta perspectiva abundan los comentarios de ALBERT MAS al poema, indicando que Aldana "semble affronter froidement les problèmes de son temps" y que "il voit le problème de façon [. . .] réaliste" (*op. cit.*, t. 1, p. 243 y t. 2, p. 214).

⁸ Recojo las sentencias de ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *op. cit.*, p. 22; CARLOS RUIZ SILVA, *op. cit.*, pp. 186 y 192; y JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Estudios de historia del pensamiento español*, Cultura Hispánica, Madrid, 1984, t. 2, p. 228.

⁹ "En viendo su consejo despreciado / — que el Rey no quiso de tan gran soldado — / muriendo satisfizo su conceto / faltando de sus versos el efecto / cuando dijo: «¡Guardaos que ya tira / Jove español el rayo de su ira» (*Laurel de Apolo con otras Rimas*, Juan González, Madrid, 1630, fol. 52 r). Se trata de una cita aproximada (los versos del poema son: "Que diga el universo que ya tira / Ibero love el rayo de su ira") y fijada en el recuerdo de lectura. Ello explica que de forma idéntica hubiese aparecido muchos años antes, en la nota marginal con que Lope quiso indicar su imitación en una octava de la *Jerusalén conquistada* (ed. de Joaquín de Entrambasaguas, C.S.I.C., Madrid, 1951, t. 1, p. 440).

que “el lector cautivado por un texto desea tanto reconocerse como diferenciarse”¹⁰. Los “Tercetos de incierto autor”¹¹ revelan, en primer término, la virtud con que el poema de Aldana desencadena una identificación emocional, hasta hacer que “el alma se recree” asintiendo a aquello que “causar espanto / suele y horror”. Poseído por el “divino fuego” de los versos leídos, el anónimo admirador se transfigura y cree asistir al cumplimiento de los términos desiderativos que manifestaban las “Octavas”:

No sé qué se es, que un Marte ya se encierra a
dentro este pecho, que con fuerza y brío b
al bajo empacho y vil temor destierra. a
Ya de mí me parece que me engrío b
y de Iberia clara los blasones c
sigo por alta mar, puesto en navío,] b
do a sus armas se rindan mil naciones c
y de los turcos vea despedazado d
número de millares de millones, c
y de arnés blanco al gran Felipe armado d
dar leyes en la tierra do fue Cristo e
del pueblo ingrato muerto y sepultado. e
y que el gran yugo de la Iglesia doma] f
al anglio y al germano, y consumida > f
de Lutero en las Galias la carcoma. f
Todo aquesto parece de corrida > f
que lo mira y descubre con contento f
el alma de tus versos encendida. > f

Como al despertar de un sueño engañoso, en la vuelta a la realidad donde “no hay obra o bien alguno”, son las “visiones despedidas”. La presente “edad de plomo” no permite más que una política movida por la “clara injusticia”, en cuyas aristas se desgarran la ilusoria sustancia de aquellas propuestas. Concluido el proceso de mimetismo y desenmascaramiento, las “Octavas” permanecen en otras “memorias”, desde las que nace la solici-

¹⁰ HANS ROBERT JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, p. 251.

¹¹ Cito los “Tercetos”, modernizando y puntuando, por la *Primera parte de las obras, que hasta agora se han podido hallar del Capitán Francisco de Aldana, alcaide de San Sebastián*, Pablo Gotardo Poncio, Milán, s.a. [pero la dedicatoria se fecha en 1589], fols. 85r-88v. Todas las demás citas van referidas a mi ed. de FRANCISCO DE ALDANA, *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid, 1985, indicando los correspondientes números de orden en poema y versos.

tud epistolar. "En el deseo" acrecentado de un cambio de materia en la misma escritura, al solicitar de Aldana que irrumpa de nuevo con sus "visiones" ante el monarca, adquiere relevancia la eficacia estética del texto, su perfecta construcción ficcional¹².

Se transparenta en el doble efecto recepcional de las "Octavas" la vía para una nueva perspectiva en su análisis. Aldana traza en el poema la magna volición de un imposible proyecto político-religioso, por el cual España habría de quedar regenerada sacrificialmente para alcanzar el cumplimiento profético de su dominio universal. Los versos de las "Octavas" consiguen dar un alto grado de verosimilitud a esta construcción mítica, avocando a un asentimiento de variado signo, que va desde la identificación emotiva hasta la convicción generalizada de encontrarnos ante un bien diseñado plan de estrategia imperial. Mostrar cómo tal paradoja se hace posible por la categoría literaria de las "Octavas", por la refinada precisión con que Aldana organiza el texto lírico, empleando recursos relativamente simples pero sistemáticos, es el objetivo de las páginas que siguen. En ellas pretendo hacer patente que la estructura retórica del poema obedece a la de un discurso deliberativo desenvuelto de forma dramática, con la combinación de petición y querrela, a través de la presencia de dos figuras alegóricas que crean un sistema de remitencias simbolizadoras desde su perfilada descripción icónica. A su vez este nivel de mediaciones figurales, que envuelve el decurso discursivo y le comunica las tensiones propias de una comunicación *in fieri*, manifiesta su dependencia de un género cuyos recursos formales quedan al descubierto: la visión. Desde tal encuadramiento la *dispositio* del texto recupera su real complejidad y nos aproxima a una más justa valorativa sobre las capacidades de Aldana para la ideación retórica, con independencia de todo lo que las "Octavas" puedan deber al que el poeta llamó en una ocasión su "oficio militar".

¹² Aunque definitivamente sólo cabe "confiar en Dios", todavía podría ocurrir una transformación operada por la palabra poética del "divino y raro ingenio": El anónimo solicita de Aldana que, sin afectarse por el desaliento colectivo, vuelva a dirigirse al monarca: "Torna a decir, torna a decir aína / lo mismo al gran Felipe, porque halle / remedio al mal que el cielo nos destina. / Haz señor que tu lengua esto no calle, / pues que tanto va en ello y pues que el cielo / te dio poder tan libremente hablalle / . . . Podrías / remediar con tus libres desengaños. / ¿De cuánto bien, señor, causa serías / y estorbo a cuánto mal?"

EL POEMA EN SU GÉNERO: DE LA *VISIO* A LAS FIGURAS ALEGÓRICAS

En las *Obras* de Aldana recogió Cosme tras el poema inicial unas "Octavas al serenísimo Señor don Juan de Austria" que guardan con aquél evidente afinidad. Tanto es así que esta composición menor, presumiblemente escrita algunos años antes, hasta ha llegado a ser considerada como unas estrofas de cierre de las "Octavas a Felipe II", a pesar de que varios de sus versos fueron aprovechados por el *divino* y figuren calcados en el poema mayor¹³. La organización discursiva de las "Octavas" dirigidas a Don Juan de Austria es, pese a su brevedad, de un complejo y calculado equilibrio entre la materia de la *oratio* y el marco retórico de su presentación. Un relator introduce en presente la descripción de una figura alegórica ("la mujer militar") (vv. 1-7) y transmite en estilo directo su prédica (9-44). La distancia entre ambos viene establecida por la aparente neutralidad de la transcripción, que finaliza con el silencio de la figura. Pero en los versos de cierre el relator adquiere una nueva dimensión al fundamentar la evidencia narrativa en la identidad de destinatario entre discurso y poema. Como testimonio de veracidad e índice de la comunicación críptica con el destinatario, el relator muestra dominar el contenido completo de otro discurso impronunciable. El signo conflictivo de ese discurso se potencia mutuamente con el patetismo de la figura alegórica al término de su discurso:

Hizo aquí fin, llorosa y de rodillas,
 la mujer militar del siglo antiguo,
 y ceso yo con ella, a ti dejando
 lo más que a tu saber digo callando
 (vv. 45-48).

¹³ Para KARL VOSSLER, Aldana dirige las *Octavas* "en un principio a Felipe II como señor de la Cristiandad y al final a Juan de Austria, como vencedor de Lepanto" (*op. cit.*, p. 203). Esta confusión estaba propiciada por las ediciones de Cosme, al colocar marginalmente el título de las "Octavas a Don Juan de Austria" y no indicar el final de la composición anterior. Las repeticiones y recreaciones de versos del primer poema en el segundo manifiestan, además de un ejercicio de intertextualidad practicado en toda su obra por el *divino*, su propio homenaje al texto con el que había descubierto las posibilidades de expresión figurativa y alegorizante del género. Véase sobre ello mi estudio "La *visio* mítica en Francisco de Aldana. Construcción y sentido de las *Octavas a Don Juan de Austria*", que aparecerá en *AnMal*.

Esta construcción artificiosa denota las marcas de género tanto en sus procedimientos verbales como en el objetivo retórico propiciado. El empleo de la primera persona por un relator, el estilo directo de las *fictio personae* cuyo discurso (*prosopopeia*) aquél reproduce y el recurso a formas verbales y pronominales que indican proximidad, son fórmulas exigidas en la *visio*. Su carácter de forma imaginativa verosímil, constituyente de un género cuya poética persigue la indeterminación entre términos fictivos y reales al poder representar lo ausente y lo presente, explica la combinatoria de *evidentia* y distancia. Toda *visio* precisa de la *evidentia* para certificar su verosimilitud y fidelidad, y de la distancia para el reconocimiento del relator en la autonomía del tiempo visionario y tiempo de escritura¹⁴.

Al igual que su *pendant* menor, las "Octavas" se organizan, de acuerdo con las constricciones genéricas de la *visio*, articulando discurso y texto lírico, como entidades diferencialmente producidas, en un juego especular de relaciones. La *persona* que funciona como receptor del discurso visionario (pronunciado al interior de la *visio*) se identifica con el destinatario material del poema ("nuestro rey segundo ibero" = *al rey Don Felipe, nuestro Señor*). La presencia de dos *personae* activas especifica, a su vez, las dos formas de convicción integradas en la *visio*: la "querella" de una va contrapunteada por el discurso elíptico (silencio y dolor) de la otra. Sus efectos se suman en la compleja *prosopopeia* del cierre poemático. Al despedirse la figura alegórica que ha pronunciado el discurso, la otra figura confirma su presencia permanente con un lenguaje visual que clausura el tiempo visionario:

Su rostro vuelto al rey, claro y ardiente,
habléle con los ojos, de manera
que al más helado risco enterneciera
(878-800).

¹⁴ En su *Commentarium in Somnium Scipionis*, MACROBIO consideraba la *visio* como una de las cinco variedades principales de un género mayor que abarca en su realización "omnium quae videre sibe dormientes videntur" (ed. de Désiré Nisard, Archè, Milano, 1979, pp. 19-20). Para la caracterización formal y los procedimientos retóricos de la *visio* me fundamento en HEINRICH LAUSBERG, quien parte de la definición de Quintiliano: "Nos sane visiones appellamus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentatur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur; has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus" (*Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1976, t. 2, pp. 227-233).

El proceso mimético que correlaciona *visio* y texto poético quedaba interrumpido por el tiempo diferenciado de la escritura respecto al momento visionario. Para alcanzar la absoluta cohesión de ambos en un sistema de autoinclusiones, el efecto imaginario del discurso que transcribe el relator viene a transferirse, en la coincidencia de su final (*visio* y poema), a la recepción definitiva del texto por el monarca. El término de la comunicación con la lectura de las "Octavas" por Felipe II corroboraría de esta forma el virtual verismo de la *visio*, cerrando su identidad con la *persona* que recibe el discurso al interior del texto toda posible vía para un entendimiento de la materia visionaria como sueño irreal.

La función metatextual cumplida por esa correspondencia origina el principio organizativo más espectacular de las "Octavas". Para obliterar el atrevimiento retórico que supone plantear al receptor del texto el encuentro con su doble fictivo y su obligada adecuación, desde la *persona* visionaria, al discurso recibido, en el poema se interrumpe toda conexión expresa entre el relator y el autor del texto. Con ello Aldana transgrede parcialmente —y de forma consciente— la poética de la *visio*, según muestra el coitejo con los versos dirigidos a Don Juan de Austria. En este poema la conexión entre relator y poeta quedaba establecida con el uso del presente sistemático en la *visio*, el pretérito de su término ("hizo aquí fin"), que califica al tiempo anterior como recurso fictivo, y un nuevo presente de cierre ("ceso", "digo") en el que venían a identificarse desde el "tú" nombrado (Don Juan de Austria y su *persona*) el "yo" de relator y autor. En las "Octavas" la única alternancia tempo-verbal entre el presente sistemático de la *visio* y el pretérito del final ("aquí dio fin") sirve para conceder autonomía al relator y a su experiencia respecto a la específica entidad del texto lírico. Surge así una intencionada sindéresis que busca indefinir el decurso productivo del poema, ficcionalizar la escritura escindiéndola del envío y dedicatoria titular.

La dicotomía que se establece entre la ocultación fictiva del proceso creador y el contacto entre autor y destinatario, exigido para que dicho proceso se desencadenara y presupuesto con la existencia material del poema, resulta relativizada. No tanto porque se intensifique en relación con las otras "Octavas" la ecuación *persona* = destinatario (Felipe II), cuanto por el traslado proyectivo, bastante sutil, del poeta al interior del discurso. El sujeto activo en la comunicación histórica del texto, al que va referido de forma singular desde el epígrafe titulador, se convierte en máscara de la figura alegórica que pronuncia su alegato ante la figura

regia en la *visio*. El referente autobiográfico concede excepcional concreción a unos versos en los que la Guerra interrumpe el tono discursivo para implicarse y personalizar la materia:

Mas dudo, ¡ay triste!, a Belgia, cuyo suelo
 quiero y puedo afirmar no vanamente
 haber de sangre, yo, rebelde al cielo
 teñido alguna vez, con ira ardiente;
 otra después quedó mi frágil velo
 tendido en él con húmida corriente
 del mismo humor, según o mala o buena
 voluntad del destino al hombre ordena

(553-560).

Aparte de la resonancia referencial a hechos documentables en la trayectoria vital de Aldana, la intertextualidad con otros versos del poeta asegura en esa octava el propósito de fusión¹⁵, la semejanza refleja entre el directo transmisor del texto y su sombra insinuada en la *visio*. Eslabón circunflejo que abre perspectivas de profundidad indefinida entre el universo poemático y la realidad histórica, predica el anonimato del relator al tiempo que aproxima y singulariza la responsabilidad del poeta en el discurso transcrito.

En las "Octavas", la adecuación entre género y estilo se posibilita mediante el predominio de formas verbales de visualidad. La evidencia del relator, que establece la proximidad de la *visio* ("no lejos veo"), queda refrendada en otros niveles de *evidentia* que hacen corresponder la certeza del discurso pronunciado por la figura alegórica con la presencia, mutuamente apoyada, de las

¹⁵ El poeta, "sirviendo el oficio de General de la artillería", fue herido en el sitio de la ciudad flamenca de Alquemar, y en un memorial al propio Felipe II recuerda "el quedar su persona con menos sangre de la derramada sirviendo a V. Mgd." (véase mi "Introducción" a *Poesías castellanas completas*, pp. 27-28). Pero compárese el conjunto de la octava con estos versos de "Sobre el bien de la vida retirada": "Ni veré que mi espada se ensangrienta / de propia sangre o de la sangre ajena" (vv. 251-252); y los versos primeros con los siguientes de "Pocos tercetos escritos a un amigo": "De sangre enemiga el brazo tiño / . . . deste profano a Dios, vil enemigo". El lamento de la Guerra, por haber empleado en "servicios" al rey "mis huesos y mi sangre" (v. 719), trae de inmediato a la memoria la confesión de la "Epístola a Arias Montano" sobre el "oficio militar": "Los huesos y la sangre que natura / me dio para vivir, no poca parte / dellos y della he dado a la locura" (16-18).

fictio personae. Al empleo del presente para una visión en pasado, medio primario de consecución del grado de *evidentia* más verosímil (“credibilis” en la terminología de Quintiliano), se agregan así otras fórmulas catalogadas como *verosimilia* en la retórica clásica.

En primer término, la extensión de la *opsis* sirve para aseverar la verdad de lo referido en el interior mismo del discurso. La figura alegórica emplea en su parlamento formas directas o perifrásticas, con uso combinado de presente y pasado: “que no merezco / ver” (114-115); “que ver se me figura” (261); “que yo veo” (285); “siempre vi” (445); “me hace torcer . . . / los ojos” (471-472); “veo” (481); “de ver . . . / ver” (523-524); “con atento / ojo la contemplé” (569-570). Apela además a su interlocutor con la convicción contemplativa, lo que hace que la línea argumentadora del discurso se sustente con la implícita participación de ambos en sucesivas *adtestatio rei visae*: “ves” (217, 219, 545); “¿no ves?” (747); “contempla” (809); “vuelve / . . . tu cara” (731-732); “vuelve el rostro” (859); “verás” (331, 333, 337, 819), “mira y verás” (601)¹⁶.

En segundo término, la visión toma cuerpo, intratexto, con

¹⁶ Un medio lingüístico consecuente para potenciar la *evidentia* es el uso de las formas pronominales de la primera y segunda persona. Si las formas verbales empleadas en la *opsis* conllevan la categoría de persona (“una persona implicada y un discurso sobre esa persona”), los pronombres afianzan la situación de unicidad discursiva al ser esencial en ellos “la relación entre el indicador y la *presente* instancia del discurso” (ÉMILE BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971, pp. 164 y 174-175). Las “Octavas” presentan un alto porcentaje de pronombres referidos a las *figurae* y que las sustituyen en su función nominal: *tu* (30 veces), *yo* (13), *tú* (12), *ti* (12), *tus* (10), *te* (10), *mi* (8), *mis* (6) y *ésta* (4). Junto al índice de proximidad el recurso sirve a la determinación absoluta de identidades, a la corporeidad de las *personae*. Así ocurre cuando los pronombres personales se acumulan: “Si me hieren la una tú me cree” (831); “si tú con tu cuidado me regalas” (847); “pongas que tú de ti jamás te olvides” (866). O cuando, con más frecuencia, confluyen con pronombres posesivos o demostrativos: “Ésta que, junto a mí, gran rey, has visto” (41); “y desta dulce esposa me enriquezco / cuya intención yo vengo a declarar . . . / della que en ti como en su brazo espera” (117-120); “tan aceto lugar contigo cobre / que lo que digo yo tu valor obre” (135-136); “así recelo yo que si conciertan . . . / que por contrarias partes te diviertan / y dejen tu virtud menos bastante” (377-380); “también mis canas, mis servicios tantos / mi ronca voz movida a tus loores . . . / sí que también podrán algo contigo” (713-720); “con estas dos a tus progenitores / yo los imperios di, yo di las sillas” (841-842); “de ti no quiero más de lo que es mío . . . / mira mi desnudez, mi hambre y frío, / que tuyos siendo, mi vejez afrenta” (849-852).

una comunicación constante reglada por indicios de la ceranía que las *personae* mantienen. El centro de tales *opsis* confluye en la figura del rey porque es él quien ha de ser convencido. Junto al discurso pronunciado, se cumple al inicio y término de la visión un lenguaje visual, de mayor efectividad. La figura de la Guerra apela a él para concretar su situación de desamparo, haciendo presente a la mirada los signos de decrepitud física que la aquejan (713-716 y 851). Pero centra esta forma de evidencia en otra figura (la Iglesia) ajena a la relación locutiva, pues el llanto le impide articular sus razones en la común solicitud ("nuestra petición" [82]). Esta segunda figura, poseedora de los atributos de belleza sobrenatural y "blandura" (80) califica "su ruego" (88) con la insistente irrupción, que contrapuntea el discurso, de una *opsis* referenciada, para la cual sirve de objetivo: "has visto" (41); "ya ves" (65); "que ves" (690, 737); "mira y nota" (129); "mira" (691-692, 699), "en tu presencia" (712).

Toda *visio* concreta un sistema de *visibilia* como resultado del proceso de animación fictiva que traza la equivalencia entre grados diferentes del ser (material e inmaterial)¹⁷. Por ello se encuentra en un orden de implicaciones mutuas con la alegoría, ya que si en ésta la visión "es ingrediente característico [...] como otra explicación visual", a través de la red de personificaciones la alegoría¹⁸ constituye el esquema narrativo de la literatura visionaria. Visión y alegoría retrotraen su origen efectivo como formas compositivas a las personificaciones de la poesía latina tardía, dado que esas personificaciones sustentan la trama poemática al tiempo que proceden transformando el nivel figurativo en la secuencia abstracción-animación¹⁹. Desde Tertuliano la inter-

¹⁷ C. S. LEWIS desarrolló su ya clásica explicación de la alegoría como "fundamental equivalencia entre lo material e inmaterial" tomando como referente histórico la persistente tradición que inaugura la *Psycomachia* de Prudencio (*La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, EUDEBA, Buenos Aires, 1969, pp. 37-38). LOUISE FOTHERGILL-PAYNE ha subrayado la efectividad modélica de esa obra, traducida ya en 1529 por el bachiller Francisco Palomino con el título de *Batalla o pelea del ánima*, más allá de las teorizaciones de Cicerón y Auintiliano, "La doble historia de la alegoría. (Unas observaciones sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro", *CH* (6), 261-264.

¹⁸ LOUISE FOTHERGILL-PAYNE, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis Books, London, 1977, p. 42. Véase un análisis modélico de las implicaciones de alegoría y visión en MARIO MANCINI, "I confini dell'allegoria", en *Simbolo, metafora, allegoria*, Liviana Editrice, Padova, 1980, pp. 191-216.

¹⁹ EMILIO PIANEZZOLA categoriza algunas formas constitutivas de la alegoría en el proceso que conecta "la rete delle personificazioni" a "lo schema

pretación de la hermenéutica cristiana concede a *figura* la equivalencia semántica de *allegoria in factis*, asumiendo con ello el nexo determinante que existe entre *visio* y alegoría²⁰. En particular las personificaciones de naturaleza profética, que cumplen todos los requisitos del procedimiento visionario, muestran a través de la similitud de “la *umbra* y la *veritas*, en que la segunda cumple la *prefiguración* de la primera”²¹, su entidad como alegorías.

En las “Octavas”, Aldana recurre a la visión para la forma básica de profecía figural, aquella en que se produce una interpretación finalista sobre el orden del Universo (natural o histórico)²². Estaba constreñido, en consecuencia, a resolver la construcción narrativa de la visión mediante personificaciones de entidad alegórica, antes de un abstracto inanimado que cobran vida para incardinar la *umbra* presente en la *veritas* profética. Sus figuras pertenecen a una tipología inequívoca de alegoresis²³: “dos muje-

di narrazione del poema”, “Personificazione e allegoria”, en el citado *Simbolo...*, pp. 61-72. En este sentido conviene recordar la certera definición, implicando el recurso de la *visio* como forma matriz, que da PAOLO VALESIO de la personificación: “Une transformation qui remplit une *case vide* dans le système *abstrait-concret-inanimé / animé*, en reliant la catégorie *abstrait* à la catégorie *animé*”, “Esquisse pour une étude des personifications”, *LiS*, 4, (1969), p. 6.

²⁰ Para ARMAND STRUBEL este tipo de alegoría hace “di un evento reale... il simbolo di un altro evento”, mientras que la *allegoria in verbis* presupone tan sólo “una somiglianza fittizia e contingente”, “*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*”, *Poétique*, 1975, núm. 23, 349-351. Acerca de las explicaciones diferenciadas de ambas en la hermenéutica cristiana, que concibe la *allegoria facti* como característica de la Biblia, “en la différenciant de tout autre livre”, y la *allegoria dicti* de cualquier texto que es “mise d’ordinaire au service de la prophétie”, véase HENRI DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l’Écriture*, Aubier, Paris, 1964, t. 4, pp. 125-149.

²¹ LOUISE FOTHERGILL-PAYNE, *op. cit.*, p. 25. “Ubi allegoriam nominavit non in verbis eam reperit, sed in factis”, declaraba San Agustín en definición ampliada y matizada, aunque en esencia inalterable, a lo largo de siglos. Véase sobre ello FRANCESCO ZAMBON, “*Allegoria in verbis*: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell’ermeneutica medioevale”, en *Simbolo...*, pp. 78-79.

²² Toda “profezia reale figurale” se organiza, según ERICH AUERBACH, con la coherencia de “un’interpretazione unitaria e finalistica della storia universale e dell’ordine provvidenziale del mondo”. De ahí que en la terminología cristiana se contrapongan *historia* y *alegoría* al tiempo que equivalen semánticamente *alegoría* y *figura*, “Figura”, en *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 200-206.

²³ De hecho, como resalta GUY BEDOUELLE, uno de los más influyentes exégetas del humanismo ejemplificaba con las personificaciones ideales femeninas (como las dos alianzas, en Sara y Agar de *Gal.* 4, 24) su axioma central para la diferenciación de los niveles de sentido: “Quae traduntur in tipo et

res... / de forma, hábito y ser bien diferentes" (1-2). "La vieja" (873), milenaria y famélica, y "la doncella" (875), que compendia los atributos de la *gentilezza* y la hermosura, componen un *topos* contrastivo en la tradición alegórica y en la literatura visionaria.

Según indicó E. R. Curtius, la relación contrastiva entre juventud y vejez fue empleada "en la caracterización de imágenes femeninas ideales, que a menudo son algo más que meras abstracciones"²⁴. Entre todas las configuraciones modélicas del contraste, las "Octavas" presentan concordancias particularmente llamativas con la que se nos presenta en un texto apocalíptico del primitivo cristianismo, de enorme influencia en la literatura de visiones: el *Pastor* de Hermas²⁵. En esta *visio* aparecen, en dos tiempos, "una mujer anciana, vestida de ropa brillantísima" y una "joven, hermosa y alegre y que todo su talle irradiaba belleza"²⁶. Ambas son representaciones diferenciadas de la Iglesia, lo mismo que en el poema de Aldana la vieja que viste "lucido arreo" (5) y la joven "gentil, graciosa y bella" (15) se identifican, en su simbolismo y atributos iconográficos, con "la Iglesia que milita y la triunfante" (653). La coincidencia de las *figurae* visionarias en las "Octavas" viene exigida por concentrarse la visión en un solo tiempo, que no atiende, más que en la *umbra* profética, al cambio que narrativamente queda desarrollado en el *Pastor*: del desamparo de la Iglesia a su triunfo universal. Además, el nexo causal entre las figuras y el contenido alegórico del contraste por sus físicos viene a ser semejante, pues Hermas quería significar la inmutabilidad de la Iglesia "como preexistente en los designios de Dios, creada antes que todas las cosas" y el estado de postración del pueblo cristiano, "sin vigor sobrenatural a causa de sus flaquezas y de sus dudas"²⁷.

figura, allegorica sunt; quae non traduntur in figura, allegorica non sunt" *Lefèvre d'Étaoles et l'Intelligence des Écritures*, Droz, Genève, 1976, pp. 182-183.

²⁴ ERNEST ROBERT CURTIUS trazó la trayectoria del tópico recordando, entre otras, las figuraciones de Claudiano y Boecio ("La anciana y la moza", en *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1955, t. 1, pp. 153-156).

²⁵ Sobre el texto de Hermas véase un apunte de HOWARD ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, F.C.E., México, 1956, pp. 98-99. A partir del siglo XVI el *Pastor* se difundió por medio de la versión latina de Lefèvre d'Étaoles, que éste incluyó en 1513 en su *Liber trium virorum et trium virginium*.

²⁶ Cito por la edición bilingüe de David Ruiz Bueno en *Padres apostólicos*, Editorial Católica, Madrid, 1979, pp. 939 y 965.

²⁷ Ed. cit., p. 900. Compárese con los vv. 41-48 y 769-784 acerca del im-

Estuviese en mayor o menor grado determinado en el diseño de su alegoresis por el *Pastor* de Hermas (acaso a través de alguna de sus numerosas derivaciones), lo que resulta evidente es que Aldana se acoge a procedimientos estatuidos de indudable eficacia para elaborar el diseño de las "Octavas" como *visio*. El tópico contraste de abstracciones dramatizado en las figuras de la anciana y la doncella llega a alcanzar en su poema una específica complejidad iconográfica, y el juego de significados que mediante ello quedan comprometidos por la alegoresis denota un estudiado empleo del *characterismus* visionario. Desde que aparecen en el poema las dos figuras comportan los respectivos atributos icónicos de Minerva y Venus. La "mujer" que se presenta en primer lugar los reúne de forma explícita:

Viste de militar, lucido arreo,
con airoso ademán, grave y valiente,
cierra en el puño un asta, do parece
que el hierro más que estrella resplandece
(5-8).

Como en las representaciones de Minerva, el *aegis* y el peto son emblemas del poderío de la figura. El "pecho alto y robusto" (34), en contradicción con su edad, resulta un término caracterizador inexcusable en la iconografía de la diosa²⁸. La "segunda mujer" (9) presenta más espaciados y en imagen fragmentaria los atributos de Venus. Algunos indicios iconográficos son reconstruibles gracias a la reiteración estilemática y figurativa que Aldana

perio previsto de María (= Iglesia) "antes que diese el Sol su luz bastante" y del "sueño insano" que padece "la gente bautizada". En la "Revelación sobre la anciana", Hermas contrapone la ideal construcción del edificio de la Iglesia por los apóstoles con las resquebrajaduras que lo amenazan y que significan el desaliento de los cristianos; reversión metafórica presente asimismo en las "Octavas" (vv. 53-64 y 545-552).

²⁸ RUDOLF WITTKOWER, "Transformaciones de Minerva en la imaginaria del Renacimiento", en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 341, y para sus atributos véanse las ilustraciones de las pp. 343, 353 y 357. Aldana reitera el último rasgo en las "Octavas" a Don Juan de Austria: "La mujer militar que tiene el pecho / de acero, a quien la gente llama Guerra" (1-2). En ambos casos corresponde al prototipo de la Minerva "firme", que según explicaba Antonio Agustín "tiene su çelada y ganado alto en la cabeça, el cuerpo hasta los pies cubierto... y con la derecha está arrimada a una lança", *Alveolus*, (*Manuscrito Escorialense S-II-18*), ed. Cándido Flores Selles, F.U.E., Madrid, 1982, p. 36.

práctica en su poesía: "gentil" (15, 42) como "Venus gentil" ([XI], 1; [XXXIII], 37), "rara beldad" (77) igual a "la beldad" venusina ([XXII], 13), el "alabastro" (66) del "cuerpo de la diosa alabastrino" ([XXXIII], 14, y [XI], 4) o "el tocado floral" (14) que remite a la "frente enguinaldada de mil flores" ([XLIII], 564). La sobrenaturalización mítica de Venus, con el efecto de "sus resplandores" astrales ([XLIII], 562) y el beneficio renovador de la primavera ([X]), queda anotada en los rasgos descriptivos que evidencian el catasterismo de la diosa: "matutina estrella" (877), "de quien goza la natura" (702).

En la imaginería renacentista Minerva no fue considerada sólo la diosa de la Victoria, sino también la protectora, la Virtud que vuelve ineficaces los dardos de Cupido: *Ira* devino el símbolo de la Castidad. Correspondió "a los filósofos florentinos la hazaña de conciliar dos rivales de siempre: Minerva y Venus, *Castitas* y *Voluptas*. La idea hizo fortuna entre los poetas y artistas florentinos". Es así como Angelo Poliziano, en el *Giostra*, presentaba apaciguados los antagonismos de Cupido y Minerva: aquél, como Eros platónico, provocador de amores celestiales, ésta, como "vergine santa", significando en una atmósfera "inequívocamente cristiana" el "espíritu de piedad que corresponde a la caridad"²⁹. Tal proceso de complejidad simbólica se cumple igualmente en las "Octavas", aunque no siguiendo la manera lineal de constituir una imagen compuesta mediante la adición de sus formantes, como se producía la de *Fortitudo*, que reúne los atributos de la Minerva púdica y la *Venus victrix*, en otros versos de Aldana³⁰. Ahora un *tertium comparationis* llega a establecer la equivalencia de Minerva y Venus, a través de "la tópica identificación de Minerva con María"³¹ y de la fusión iconográfica de los atributos de la Virgen con los venusinos.

²⁹ RUDOLF WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 346-348.

³⁰ En el "Parto de la Virgen", poema donde aparecen seriadas imágenes emblemáticas de las cuatro virtudes que corresponden a María (vv. 1120-1160). Al explicar la representación iconográfica de la Fortaleza, indica ANTONIO AGUSTÍN que "difiere de Minerva en la espada" (*op. cit.*, p. 74).

³¹ RUDOLF WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 351-352. Nos encontramos ante un proceso de implicación múltiple en la "sistemazione figurativa" para personificar el Bien. Según ha mostrado, de forma modélica, JAN BIALOSTOCKI, dicho proceso concluye en determinados temas *cornice* en los que se establecen las identidades y conmutaciones iconográficas entre figuras vetero y neotestamentarias con otras de tradición clásica y, a su vez, la contaminación de significados con determinadas alegorías morales ("La gamba sinistra della Giuditi-

La segunda figura aparece descrita en el poema de Aldana con términos que manifiestan su identidad con la iconografía de la Virgen:

Suelto el cabello en nazarena y breve
forma y de lirios frescos el tocado
(13-14).

La “nazarena” o “bella nazarena” ([XLIII], 15, 566) define su excelencia por un atuendo que, según explica Fray José de Sigüenza, identifica a las “personas consagradas a Dios”, y porta el *lilium* bíblico, flor con la cual la figura de Sión profetiza a María³². Los laudes que se entonan en el texto son aquellos que convienen a María (694-696), y “fuente”, “corona y palma” aparecen explícitamente reiterados en el *Parto de la Virgen* (26-28). Pero aparte de estos elementos de determinación directa de la *figura* hay que contar con las implicaciones iconográficas atraídas por el tipo bíblico de la Virgen, cuyo significado equivale a *Religio*³³. En el poema las definiciones de la figura mediante perífrasis que juegan con las relaciones parentales, y aplicadas en otra ocasión a la Virgen ([XLII], 10-14), van referidas a la personificación de la Iglesia:

Es la nuera de Dios, de quien es Cristo
esposo, protector, padre y amante
(43-44)

La representación femenina de Israel en la hija de Sión (*Is.*, 66, 7-14) actúa de idéntica forma como tipo bivalente del pueblo

ta: il quadro di Giorgione nella storia del tema”, en Rodolfo Pallucchini, ed., *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Leo S. Olschki, Firenze, 1981, t. 1, pp. 193-220).

³² El significado concuerda con el aspecto dolorido de la figura en las “Octavas”, pues los nazarenos, como inmediatamente explica el propio SIGÜENZA, “representaban una continua penitencia y llanto por el pueblo cautivo y sujeto al enemigo común”, *Historia del Rey de Reyes y Señor de los Señores*, ed. P. Luis Muños Villalba, El Escorial, Madrid, 1916, t. 3, pp. 47-48. La prefiguración recoge el símbolo floral de *Cant.*, 2, 2: “Sicut lilium inter spinas, sic amica mea”.

³³ RUDOLF WITTKOWER ha mostrado, en el campo de la figuración plástica, un proceso combinatorio que comprime aún más la pluralidad iconográfica. En un cuadro que celebra el nombramiento de Andrea Doria como almirante, la ecuación Minerva-María deja traslucir otras dos: Minerva-Venus y

escogido y de María (= Iglesia), esto es, compendia en su significado los aspectos comunicativos de la Iglesia: *triumphans et militans*. La dual condición de "blandura" y "fiereza", de manos venusinas que "a dura guerra / Dios enseñó y a belicoso asalto" (67-68) —en calco del bíblico "qui docet manus meas ad proelium" (*Psal.*, 17, 35)— hacen de la segunda figura un tipo personificador de la *Religio*. Sus vestidos compendian por ello atributos de la Iglesia militante y triunfante:

Cubre una estola blanca más que nieve
con larga cruz de esmalte ensangrentado

(11-12).

El nexos terminal que connota el valor simbólico de Minerva con los signos icónicos propios de la Iglesia³⁴ proyecta ahora sobre la primera figura, cerrando el circuito de significado, todo el encadenamiento de símbolos trazado ya en el doblete Venus-María.

R. Wittkower ha desentrañado la sutil metamorfosis iconográfica (y por ende de expresión y significado) efectuada en el cuadro de Tiziano *España socorre a la Religión*. Concebido originalmente como una alegoría mitológica, establecía la reconciliación pacífica de contrarios en las figuras de Venus y Minerva, con el triunfo de ésta representando la superioridad de la Virtud. Bastaron leves retoques, años después, para que el cuadro, destinado ahora a Felipe II, pasase a tener un valor alegórico totalmente distinto: "la herejía se somete a la vigilante Iglesia de España y alcanza

María-*Religio*. La figura femenina condensa el máximo grado de expresión alegorizante, al constituirse como "un compuesto de cuatro símbolos, todos ellos relacionados con la misión de A. Doria de impulsar la victoria de la Iglesia: *Minerva pacífica*, *Venus Victrix*, la *Virgen María* y la *Religio*" (*op. cit.*, pp. 352-353). Desde la fundamentación exegética del tipo María = Iglesia, San Ambrosio había desarrollado un amplio sistema de correspondencias ("Sancta Ecclesia immaculata coitu, foecunda partu, virgo est castitate, mater est prole") que popularizaron esa identidad (véanse los materiales reunidos en *Tesoros de Cornelio a Lápide*, Madrid-Barcelona, 1882, t. 2, pp. 405-407).

³⁴ El carácter tópico de tales implicaciones queda de manifiesto con su empleo por la iconografía oficial. En el túmulo levantado en México para las exequias de Carlos V "estaba la Iglesia militante en figura de doncella, armada a la antigua, ofreciendo al Emperador a la Iglesia triunfante, que también estaba vestida en hábito de doncella, vestida de blanco", FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, Porrúa, México, 1963, p. 198.

la salvación mediante la penitencia; la Iglesia puede abstenerse de la supresión violenta del pecador y la paz del Catolicismo queda restaurada”³⁵. Aldana da cuerpo en las “Octavas” a un esquema transformatorio semejante, que la estructura tempoprofética de la *visio* permite dilatar con profundidades de cooptación simbolizadora vedadas a la expresión plástica. El cumplimiento anunciado de la profecía figural escinde, en dos propuestas, el grado de conformidad de las *personae* visionarias respecto al valor simbólico de los tipos iconográficos complejos (Minerva-Guerra y Venus-María-Religio). En el presente las similitudes y analogías incompletas entre las figuras visionarias y sus tipos no conforman una equilibrada *allegoria in factis*, pero se atienen a otro principio tipológico que presupone su cumplimiento: la *assurrectio*³⁶. La alegoría será perfecta cuando la distancia de las figuras a sus tipos configuradores quede anulada por la trascendencia operativa del universal que ahora se profetiza. Por la *assurrectio*, la organización retórica del discurso va a encontrar en la inadecuación presente de las figuras visionarias con los modelos ideales del futuro profético (Minerva pacífica, *Religio* triunfante) el sustento suasorio.

LA ORGANIZACIÓN RETÓRICA DEL DISCURSO: SUASORIA Y PATETISMO

El futuro es el momento temporal del *genus deliberativum*, cuyo caso modelo se considera el discurso político recomendando una acción que ha de influir de manera decisoria sobre el curso de los acontecimientos históricos³⁷. El *status* discursivo es la viabilidad

³⁵ RUDOLF WITTKOWER, “La alegoría de Tiziano *España socorre a la religión*”, en *op. cit.*, pp. 357-361. Todavía en 1698 el significado del cuadro como alegoría despertaba la automática identificación con las figuras clásicas, según se desprende de las anotaciones hechas por Fr. FRANCISCO DE LOS SANTOS en su *Descripción de San Lorenzo del Escorial*: “Pinta a la Fe Católica en figura de una doncella desnuda, honestísima y hermosa . . . Puesta en defensa suya contra los enemigos que la combaten, España, representada en una mujer valiente, de hábito militar, como otra Palas, plantada con toda perfección; en la mano izquierda una lanza, y en la derecha un escudo”, véase FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, C.S.I.C., Madrid, 1940, t. 2, pp. 305-306.

³⁶ Sobre la *assurrectio* como principio de la profecía figural centrada en tipos veterotestamentarios, véanse las indicaciones de Jean-Claude Margolin en OLIVIER FATIO y PIERRE FRAENKEL (eds.), *Histoire de l'exégèse au xvi^e siècle*, Droz, Genève, 1978, pp. 249-252.

³⁷ Para el conocimiento del futuro pueden tratarse asuntos del presente

de la acción que se recomienda y para convencer de su realización debe ejercerse la *suasio* sobre quien haya de ejecutar aquélla. Al discurso deliberativo pertenecen como formas específicas para persuadir la imprecación (o amonestación) y la petición³⁸.

El discurso incluido en las "Octavas" (34-872) es verdadero prototipo de persuasión deliberativa. En él se diseña para el futuro una acción que afecta a toda la historia humana: el establecimiento de la *universitas* cristiana con la hegemonía de España. Para el cumplimiento de la acción proclamada en el discurso, es preciso que la *suasio* "obligue" (823) a quien ha de llevarla a término. El convencimiento regio es el objetivo de la deliberación:

Tan aceto lugar contigo cobre
que lo que digo yo tu valor obre
(135-136)

sólo que metas pido (y esto basta)
en obra, ¡oh rey!, en obra lo que vales
(800-801)

El discurso obedece a las dos formas de persuasión, ya que si por una parte se califica de "petición" (82, 722), por otra tiene rasgos, como "querella" (873), específicos de la imprecación.

Al definir en el *genus* deliberativo la petición indica Salinas que:

si queremos pedir algo hanse de hacer cuatro cosas. Lo primero mostrar que lo que pedimos es en poder de aquél a quien lo pedimos. Luego ser la petición justa, encareciendo lo que va en ello. Después mostrar la manera como se puede hacer, mayormente cuando creemos que se pueda en ello dudar. Al cabo mostrar la remuneración señalando alguna cosa en especial o en general ofreciendo a nosotros mismos y a todas nuestras cosas³⁹.

Aunque no con ese orden ni de forma lineal, tales componentes de la petición organizan el discurso suasorio de las "Octavas",

o del pasado (*exempla*), según la fórmula de Quintiliano: "Pars deliberativa. . . de tempore futuro consultans quaerit etiam de praeterito" cf. HEINRICH LAUSBERG, *op. cit.*, t. 1, pp. 203-212, que tengo en cuenta para el análisis que sigue.

³⁸ Así define MIGUEL DE SALINAS en su *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541): "Deliberativo es cuando amonestamos o persuadimos. Llámase este género de causa en latín suasorio. . . al cual se refiere cualquier manera de petición"; cito por la ed. de ELENA CASAS en *La retórica en España*, Editora Nacional, Madrid, 1980, p. 57.

³⁹ MIGUEL DE SALINAS, *op. cit.*, p. 124.

cuya finalidad no es otra que identificar el proyecto universal (599-600) con su aceptación por el destinatario (869-870):

— Pese a ser “concepto común” que pide “común efeto” (124-128), su puesta en práctica sólo depende del rey (726-736). Él debe cumplir lo pedido en correspondencia a la “bondad” particular que Dios le comunica (649-688).

— La petición es inaplazable y perentoria su realización (281-328, 601-648). Mostración de los inconvenientes que acarrearía la demora y alternativa exposición (*consilium*) de las vías para llevar a cabo el proyecto (137-280, 329-600, 857-872).

— Remuneración gratificante con el unánime despertar del pueblo cristiano y la protección divina a sus empresas (726-792). El monarca hace efectiva su imagen mítica de omnipotencia y vuelve a brillar como el sol (793-824).

— Ofrecimiento de las *figurae* cuya situación deberá mover al rey (689-782). Éste está obligado a respetar las cualidades que definen sus actos recordando, en justa recompensa, los beneficios recibidos (713-725, 825-856).

La querella es una de las especies de imprecación “en la cual el corazón esfuerza a la razón” pues “no basta dar a entender ser bueno, pero aun añadir corazón para que se ponga por obra”⁴⁰. Ello afecta decisivamente a la presentación del discurso cuyo éxito reside, en primer lugar, “en un perfecto exordio dirigido más al sentimiento que a la razón”, combinando, para ser efectivo, dos maneras de principio: “por palabras” y “por señales exteriores” (o insinuación)⁴¹.

En las “Octavas” el relator de la visión introduce el discurso mediante una *evidentia* que relaja la simultaneidad de su estatismo en un proceso de dos tiempos. La fórmula con verbo *dicendi* debía servir de nexo al discurso en primera persona de la figura primera:

Y arrodillada, atenta y dolorida
dice con voz del corazón salida

(23-24).

⁴⁰ JOSÉ RICO VERDÚ, *La retórica española en los siglos xvi y xvii*, C.S.I.C., Madrid, 1973, p. 340; MIGUEL DE SALINAS, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹ “Para persuadir —continúa Arias Montano— hay que atenerse más a las pasiones que a la verdad (se enseña mediante el entendimiento, se persuade mediante la voluntad)”, *apud* JOSÉ RICO VERDÚ, *op. cit.*, p. 82. MIGUEL DE SALINAS califica como la fórmula más efectiva de exordio a la insinuación

Pero queda interrumpida del efectivo principio de la *oratio* (33-34) por la inclusión parentética del estado en que se encuentra la segunda figura:

Cuando entregar la vieja ya quería
la lengua a su razón, pone en el suelo
las rodillas la otra que venía
con ella, ardiendo en puro y vivo celo,
y el tierno rostro en que se mira el día,
juntas las manos levantando al cielo,
de sus hermosos ojos, hilo a hilo,
deja caer un lagrimoso Nilo

(25-32)

Con ello el exordio se inicia en un clímax que inmediatamente confirma la identidad imprecatoria de las dos figuras. El discurso suasorio calificado como "nuestra petición" (82) hace que el silencio dolorido de una sea ocupado con la palabra de la otra ("cuya intención yo vengo a declararte" [188]) a la que compromete en su autodefinition quiásmica: "la causa de mi llanto y de su ruego" (88). "Las lágrimas", que constituyen la más expresiva señal del exordio por insinuación, acompañan en los versos siguientes a la formularia *captatio benevolentiae* del exordio por palabras, en la que se promete la brevedad "solamente diciendo lo necesario al efecto de lo que se ha de tratar" y se ruega atender al discurso ⁴²:

Pido atención, tan dulce como larga
a mi razón, tan corta cuan amarga
(39-40).

Pues tú, sagrado rey, conviene agora
a nuestra petición, no menos dina
de condoler que santa quien la llora,
oreja y atención prestes benina
(81-84).

"que es cuando lo hacemos por palabras expresas más implícitas o por señales exteriores, como son las lágrimas", *op. cit.*, p. 64.

⁴² MIGUEL DE SALINAS, *op. cit.*, pp. 61 y 64. En cuanto al precepto subsidiario de hablar "con alguna gravedad o serenidad del gesto" (p. 61) se cumple también en la figura visionaria, que inicia el discurso "arrodillada, atenta" (23) y lo concluye "puesta en pie, serena y reverente" (874).

Como forma deliberativa que quiere asegurar la viabilidad de una acción, la *querimonia* implica una retórica de la conmoción afectiva. No se trata sino de poner en práctica el principio retórico de que:

siempre y cuando se comprobase ser grande en su género alguna cosa: esto es, se mostrase por la argumentación o por cualquiera otra razón [...] deben entonces moverse los afectos que pida la naturaleza misma de la cosa⁴³.

Las "Octavas" incluyen un discurso que es a la par "razón" (26, 40) y "voz del corazón" (24), argumentación "libre y remota / de todo adulador, compuesto aviso" (133-134) y remoción ("muévate", "mueva" [689, 711]) de los afectos. Su carácter mostrativo queda indicado al final del exordio: el receptor debe atender (*propositio*) al discurso como "concepto", anular la ilusión visionaria que le llevaría a considerar "que es éste sueño / o fantástica imagen aparente" (121-123). En consecuencia un medio de afianzamiento en la argumentación es el recurso al *certum* verbal o a su perífrasis con la negación del *dubium*. El locutor emplea las fórmulas en primera y segunda persona: "no dudo" (337), "no dudo yo" (425), "tengo por cierto" (434); "no dudas" (207), "tú sabes" (369), "tú sabes bien" (457), "ya sabes tú" (473), "sabes muy bien" (529), "no dudes, yo lo sé" (569). Con ellas la función de llevar a efecto la prueba se cumple con el grado más alto de la variable credibilidad (*qualitas absoluta*), al hacer coincidir la opinión del locutor con la del destinatario del discurso. La factibilidad de la materia deliberativa va quedando resellada, de foma implícita, en un orden argumentativo que asume su coherencia con la repetición de formas verbales elocutivas, como "digo" (137, 153, 333), "torno a decir" (105), "que aquí digo" (167) o "que aquí diré" (457), y de volición: "quiero decirte más" (329), "quiero proponer" (353), "quiero dar" (385) o "quiero decir" (485). Al no existir más que esporádicamente la inferencia entre antecedentes y consecuentes⁴⁴, y dominar las asociaciones nocionales en que sólo parecen respetarse los principios de identidad

⁴³ Fr. LUIS DE GRANADA, *Los seis libros de la Retórica eclesiástica*, en *Obras del V.P.M. Fray Luis de Granada*, BAE, t. 3, 1945, p. 521.

⁴⁴ La única excepción resaltable se presenta en ios vv. 441-468, con un entimema que va de la concesión inicial a la negación conclusiva: "Parece que también yo doy gran salto / en hacer al francés tan confiado, / de razón militar tan pobre y falto. . . / De modo que, medido el gran progreso / que de aquí

y de no contradicción, el discurso pertenece al modo sucesivo⁴⁵.

Si el discurso no se organiza de acuerdo con el modo causal es porque en las "Octavas" son más importantes para el consenso las pruebas afectivas intensas que una lógica argumentativa. Aldana persigue mover en el grado fuerte, practicando el principio de que:

el consenso afectivo es un impulso seguro que contribuye a la realización del cambio de la situación [...] y de que el consenso afectivo puede llenar las posibles lagunas de la convicción intelectual⁴⁶.

Los afectos acres ("que los griegos llaman *pathi*", según recuerda Fray Luis de Granada)⁴⁷ pueden moverse con determinadas "figuras de la elocución", profusamente utilizadas en el poema. Una de ellas, la "repetición de interrogantes", que tiene "fuerza y acrimonia y es muy poderosa", está empleada con regular intermitencia (73-78, 209-212, 461-464, 747-748), presentándose incluso en construcciones en cadena (183-193, 217-224). Otra, asimismo frecuente, es la presencia de exclamaciones que o bien se dilatan ocupando la totalidad de la estrofa (585-592, 641-648, 777-784) o se intensifican con la apoyatura sintagmática que les da el ocupar los versos de cierre en la octava (79-80, 151-152, 175-176, 263-264, 703-704). El efecto resulta "mucho más acre cuando la exclamación se junta con el apóstrofe"⁴⁸, principio que explica la recurrencia a ese recurso mixto al apelar directamente al destinatario (121, 293, 689, 802, 817).

En la parte final de la *argumentatio*, la oración deriva, aprovechando la exigida proximidad de las figuras visionarias, a una dramática solicitud de misericordia. Entre los "afectos recios y casi violentos", la retórica establece que la misericordia se mueve

sale contra el cristianismo, / no di gran salto, y puede en razón deso venir el tiempo a descubrir lo mismo."

⁴⁵ Como distingue JACQUES MARITAIN, "lo que hace el raciocinio es que el consecuente no sólo viene *después* del antecedente (unum *post* aliud, *discursus secundum successionem*, como sucede cuando se pasa por asociación de ideas de una noción a otra), sino que viene *de él* (unum *ex* alio, *discursus secundum causalitatem*)", *El orden de los conceptos*, Biblioteca Argentina de Filosofía, Buenos Aires, 1965, pp. 205-206.

⁴⁶ HEINRICH LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1975, p. 50.

⁴⁷ "Siendo pues los afectos de dos maneras, conviene a saber suaves y acres... entrambos deben conmovirse", *op. cit.*, p. 521.

⁴⁸ FR. LUIS DE GRANADA, *op. cit.*, pp. 551-552.

“principalmente poniendo delante la inocencia, edad, impotencia y multitud de agravios y pérdidas recibidas”⁴⁹. Tales son los términos complementados en el poema por el estado de ambas figuras para exigir el consenso afectivo y mover a compasión:

Muévate, ¡oh rey!, el tierno y largo lloro
 desta esposa gentil que ves presente [...]]
 suene la voz de la paloma nuestra
 en tus orejas amorosa y pura [...]]
 también mis canas, mis servicios tantos
 mi ronca voz movida a tus loores,
 mis destrozados miembros, mi quebranto,
 mis cuidadosas ansias, mis dolores,
 mi tuyo corazón libre de espanto,
 mi reprimir de muerte los horrores,
 mis huesos, y mi sangre, y cuanto digo
 sí que también podrán algo contigo
 (689-720).

El consenso obtiene en las “Octavas” dos refrendos, remitentes cada vez a una figura, dentro y fuera del discurso peticionario. Tras la argumentación, la breve parte final conclusiva (*peroratio*), en que se recogen y sintetizan las pruebas aportadas para establecer el definitivo acuerdo, aprovecha, “como impulso agudo” el *pathos*, “el grado afectivo más fuerte”⁵⁰. En el discurso, la *peroratio*, formalmente marcada por un segundo exordio (“para lo cual conviene que te obligue / esto que en brevedad ora se sigue” [823-824]), se centra en la remoción de la misericordia regia ante el estado de la Guerra:

De ti no quiero más de lo que es mío,
 ni busco entretenerme en otra cuenta;
 mira mi desnudez, mi hambre y frío,
 que tuyos siendo mi vejez afrenta [...]]
 soy sierva miserable de mi enojo
 hecha del tiempo un trágico despojo
 (849-856).

Que el influjo efectivo (*movere*) se ha cumplido en el plano visionario queda indicado en el poema tras el término de la quere-

⁴⁹ MIGUEL DE SALINAS, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ HEINRICH LAUSBERG, *Elementos*..., p. 50. Los afectos pueden ser dirigidos hacia “una devoción furiosa” cuando la “intensificación psicológica

lia. Al interior de la argumentación, su destinatario queda calificado por la ausencia de ciertas condiciones negativas, que le hubiesen impedido conmovirse ante *María-Religio*:

Rey, las nevadas sierras no parieron
tu cuerpo en la infantil nueva terneza [...]
los escabrosos riscos no crecieron
en tu pecho real con su dureza,
para que no te mueva esta llorosa,
que en tu presencia está, de Cristo esposa
(705-712).

Tales obstáculos a la remoción, establecidos condicionalmente en el discurso, desaparecerían con la comunicación extralingüística que complementa la *visio*. Dureza y frialdad no podrían soportar la presencia de la figura visionaria, su ardiente mirada de doncella, "que al más helado risco enterneciera" (880). Fuera del lenguaje discursivo transcrito, en el último contacto visual que recogen los versos finales del poema, la *persona* del monarca queda obligada a rendirse irremisiblemente al patetismo.

El texto concluye, al límite posible de la suasoria, con una declaración metafórica de género que articula también un principio de su poética: la *visio* sobredetermina el discurso, como en aquella los ojos subyugan la voluntad para mover los afectos, por encima del impacto retórico de éste. Las "Octavas" especifican su absoluta irrealidad, su carácter de fabulación lírica ajena al análisis posibilista de una propuesta político-militar, al organizar su discursividad mítica en el espacio fictivo que exige de su receptor (y ejecutor), implicado como figura visionaria, un asentimiento también absoluto.

JOSÉ LARA GARRIDO
Universidad de Málaga

y sugestiva" se realiza mediante un proceso que "no es descrito de manera concreta sino con la fuerza del sentimiento contrastante". El dominio de las imágenes visuales en la *peroratio* opera el máximo contraste entre idealidad y presente, al igual que el cierre emocional del poema constituye el "fervor insatisfecho (*ardor inexpletus*)" adecuado al *movere*, HANS ROBERT JAUSS, *op. cit.*, p. 168.