EL PELAYO

Las citas se refieren siempre a la edición de la B. A. E.; sin embargo, la edición utilizada ha sido siempre la de Madrid de 1840, en esta edición las estrofas aportadas por Lista van incluidas en el texto sin advertencia; hay, además, una serie de estrofas olvidadas por los editores al componer el poema que debieron ser incluidas, como *addenda,* en las dos últimas hojas del libro. Es por esto por lo que he creído más cómodo referir las citas a una edición moderna y más asequible. En números romanos va, en primer lugar, el «fragmento», y después la estrofa; en arábigos doy el verso de cada estrofa.

ADJETIVACION

EPITETOS

En el presente estudio utilizo la palabra epíteto en el mismo sentido en que lo hace Sobejano en su obra *El epíteto en la lírica española* [1], aunque introduciendo algunas variaciones en su planteamiento, variaciones que no afectan al fondo de la definición, pero la amplían.

Según Sobejano, epíteto será todo adjetivo no esencial para la comprensión significativa de un mensaje lingüístico. En consecuencia, se tratará de adjetivos cuya función sea eminentemente expresiva y sirva para la «enunciación de una realidad con un fin imaginativo, afectivo o imaginativo afectivo de pura exteriorización» [2]. La definición anterior excluye los adjetivos que «expresan cantidad como tal (número, extensión, partes, etc.) y la relación en sus múltiples aspectos (tiempo, lugar, pertenencia, origen, materia, asunto, etc., etc.)», ya que todos ellos —siempre según Sobejano— son adjetivos determinativos y «sólo entre los adjetivos calificativos se encuentran, con determinada función y valor, los epítetos» [3].

Dado que los fines a los que dirijo el análisis de *El Pelayo* son eminentemente estilísticos, considero la definición dada por Sobejano demasiado restringida. En este estudio consideraré epíteto todo adjetivo, sea de relación o pertenencia, ya

propiamente calificativo, cuya función sea la de comunicar al lector u oyente el *Sentimiento,* el *Tono* o la *Intención* del autor, con independencia de su funcionamiento como comunicador de *Sentido* [4].

Esta ampliación del concepto de epíteto respecto a la definición dada por Sobejano responde a la naturaleza particular del autor y la obra que nos ocupa y, especialmente, de la época en que uno y otra aparecen. Creo que al estudiar un autor romántico no se puede prescindir de la inusual carga emotiva que toman determinadas palabras que en épocas anteriores no lo tenían; esto es lo que ocurre con algunos adjetivos que hasta ahora eran utilizados solamente como *información necesaria.*

Adjetivos que han tomado valores expresivos que antes no tenían o eran menos intensos son, entre otros muchos, los siguientes: *moro, árabe, jerezano, cordobés, godo, pasado, remoto, lejano, antiguo,* etc. [5].

Creo que rechazar todos esos adjetivos, y otros semejantes, hubiera sido sacrificio excesivo, sobre todo tratándose de un escritor romántico [6].

Advertiré, me parece conveniente dejarlo bien sentado, que la carga expresiva que adquieren estos adjetivos no aparecen exclusivamente en función de un uso concreto y cuando, por ejemplo, se refieren a un sustantivo determinado sino que está basada en su mismo sentido como expresión de tiempo, de origen, de asunto, etc. Se trata de un valor general de época histórica, en consecuencia supraindividual, y el valor reside efectivamente en el adjetivo y no en el sentido que pudiera adquirir cuando forma parte de un grupo [7].

Una vez fijados los supuestos previos es posible pasar al análisis concreto de la adjetivación en *El Pelayo.*

Al leer la obra que nos ocupa se produce la impresión de que Espronceda no puede concebir un sustantivo sin su correspondiente adjetivo, sea epíteto o no.

Los epítetos aparecen con una abundancia extraordinaria.

A lo largo de *El Pelayo,* encuentro más de trescientos diferentes, esto sin contar las variaciones del tipo: *infeliz / infelice; roto / rompido; sombrío / sombroso,* etc. Estas variaciones pueden encaminarse al logro de un *tono* arcaico y son también una manera de variar un poco las formas de adjetivación. Es posible que su uso venga dado por las lecturas de los poetas del Siglo de Oro y por las teorías de Hermosilla, que Espronceda debió conocer y leer precisamente durante su aprendizaje con Lista [8].

Analizando los adjetivos desde una perspectiva semántica, vemos que los epítetos pueden ser agrupados por familias. La más numerosa de estas familias es la que agrupa los sentidos correspondientes al sentido de *horror* y otras caracterizaciones extremas del mismo sentido. Hay más de sesenta epítetos de este tipo; entre los más frecuentes encontramos: aterrado, amedrentado, espantoso, feroz, fatal, fiero, fúnebre, funeral, horrendo, hórrido, horrible, infando, lóbrego, pavoroso, sobrehumano, tenebroso, tremebundo, tremenda, terrible, torva, etc.

Los adjetivos que expresan cualidades morales o juicios de valor referidos a seres humanos aparecen en la misma frecuencia que los del grupo anterior pero en esta familia las formas son más variadas. Tenemos: altivo, altanero, arrogante, adusto, noble, orgulloso, mundano, sañudo, soberbio, vengativo, vil, etc. Salta a la vista que todas las cualidades expresadas mediante estos adjetivos lo son en grados extremos e incluso violentos, en ocasiones [9].

Los caracteres predominantes parecen responder a la supuesta naturaleza esencial del héroe antiguo, medieval más exactamente, a la del guerrero noble aislado en su grandeza concebido como receptáculo de todas las cualidades y de todos los defectos, pero defectos atractivos, heroicos, propios de la clase superior a la que por naturaleza pertenece [10]. No parece necesario advertir que se trata de una sarta de tópicos al uso.

Las dos familias que acabo de describir son las más numerosas y con bastante diferencia. Este hecho plantea una

reveladora dualidad que caracteriza el pensamiento de Espronceda tanto en esta obra primeriza como en las posteriores. Según esto, tenemos que para nuestro autor la realidad es dual, y un tanto maniquea su concepción de ella. Por un lado, se encuentra el mundo, las situaciones que plantea, los hechos que —según le parece a Espronceda— adoptan frente al hombre una actitud agresiva: el mundo es por naturaleza contrario al individuo humano, como lo demuestra el hecho de que las adjetivos antes citados se refieren a apreciaciones emotivo-subjetivas.

Incluso en aquellos casos en los que las situaciones o los objetos presentados son —objetivamente— humanos, ya que sólo a ellos puede convenir la adjetivación, son descritos de forma tal que se presenta una realidad trasformada o una realidad extrema, sea positiva o negativa, en oposición directa con la naturaleza del hombre; de este tipo son los adjetivos *sobrehumano, aterrado, amedrentado, fiero.*

Frente a esta realidad agresiva se opone la realidad del hombre individual, descrito de tal forma que configura un tipo humano de características muy especiales. Este hombre debe oponer a cada «ataque del entorno» una cualidad de la misma intensidad, cuya relación es la oposición de contrarios: *Aterrador, espantoso* se oponen a *arrogante, intrépido*; *fatal, fúnebre / altivo, impío*; *torvo, infando / noble, gallardo,* etc.

Correspondiendo a lo que acabo de exponer, me parece posible interpretar *El Pelayo,* en conjunto, como una dialéctica violenta de contrarios en la que por una parte están las fuerzas misteriosas, esto es lo más frecuente, o las fuerzas naturales en oposición al individuo, y de otra parte, *un* hombre que lucha contra el medio hostil. Ese hombre se encuentra solo porque el género humano en conjunto forma parte de dicho medio hostil, de la «circunstancia».

Así, pues, la soledad del hombre-héroe muestra también caracteres de oposición al resto de los mortales no heróicos. El individuo heroico es *desdeñoso, esquivo, altanero, altivo, orgulloso, soberbio.* Y es en estas características donde en-

contramos otro de los motivos de su soledad; el hecho de ser superior al hombre normal le excluye del grupo, él es *gallardo, intrépido* y *noble* [11], los demás no llegan a tanto.

Otra familia de adjetivos epítetos es la formada por aquellos que expresan sensaciones visuales. Este grupo es mucho menos numeroso que cualquiera de las dos familias anteriores.

Se compone de los miembros siguientes:

1) La luz sin determinación de color, que cuenta con más de veinte casos, entre los que encontramos: *Centelleante, esplendente, fulgente, fúlgido, luciente, resplandeciente, refulgente*; y los contrarios correspondientes: *Apagados, oscuro, sombrío, umbrío*; que aparecen en la relación en que doy los ejemplos.

2) Colores definidos, son escasos en relación con los anteriores, no pasan de quince. Entre los más frecuentes están: *Blanco, cándido* (color, no cualidad moral, es «lino cándido»), *cárdeno, encarnado, negro, rojo.*

3) Matices y colores intermedios no encuentro ninguno.

Advirtamos que esta familia de adjetivos referidos a sensaciones visuales puede ser analizada y dividida de manera equivalente a la que he señalado al tratar del horror y de las cualidades del héroe. En efecto, aparece la luz, que es de intensidad extraordinaria, a la que se opone la oscuridad, no menos intensa; en ningún momento encontramos estados intermedios, sólo puedo señalar el caso de *umbrío,* que aparece en muy pocas ocasiones y cuyo sentido se dirige más a otras percepciones que a las puramente visuales.

Por otro lado, los colores son definidos, como he señalado antes, y únicamente cabe registrar un caso dudoso que más que a un matiz correspondería a una variedad: «la amarillenta mano descarnada». En todos los casos se trata de colores puros o fundamentales, no hay mezclas o colores del tipo de *gris,*

castaño, pardo, etc. Dentro de los colores la visión del autor parece polarizada en los umbrales de la percepción y no distinguir gamas intermedias, no encuentro más que contrastes violentos de colores nítidos.

En lo que se refiere a la luz, podemos apreciar otra oposición; no se trata en este caso del enfrentamiento entre «agentes», sino de la oposición creada por determinados estados —de luz o de sombra— que sirven de marco a situaciones y que incluso actúan como recursos expresivos en caracterizaciones subjetivas. Esta adecuación se realiza plenamente en *El Pelayo.*

Frente a la adjetivación visualizadora, la que remite a sensaciones de tipo auditivo, aparece en número muy reducido, sólo llega al 50 % de aquélla.

En este grupo podemos observar la misma distribución que ya he señalado en los anteriores. De esta forma encontramos: *Sonoro, resonante, rechinante,* frente a: *Sordo, ronco, silencioso.* A esta polaridad bimembre se podría añadir un tercer punto, con lo que sería un triángulo, en el que colocar los sonidos agradables: *Armonioso, bullidora* (fuente) y *bullicioso* (en «bulliciosa tropa lasciva»); claro que en los dos últimos ejemplos citados hay tanto de sonido como de movimiento.

Los adjetivos epítetos que expresan cualidades táctiles aparecen casi con la misma frecuencia que los auditivos, lo que sería un poco más de un tercio del número en que aparecen los visualizadores.

Los adjetivos táctiles más frecuentes son: *Aspero, árido, bruñido, blando, duro, endeble, espesa, suave, seco, terso,* etc. Si bien algunos podrían ser incluidos entre los visuales, como *bruñido, árido* y otros, o entre los correspondientes a otros tipos de sensaciones o sentimientos.

Parece que este grupo de epítetos se extiende más que

los anteriores abarcando zonas intermedias, pues no se da la polarización que encontrábamos antes.

Las sensaciones del olfato y del gusto son muy raras. No encuentro más que: *Aromosa, amargo, fragante* y *dulce,* pero dulce —polivalente ya desde el latín— no aparece como apreciación del sentido del gusto, sino como apreciación subjetiva de placer. Teniendo esto en cuenta, la familia se reduce a la mínima expresión, ya que dulce aparece en ocho ocasiones.

El calor o el movimiento expresados mediante epítetos *aparecen en escasísimas ocasiones, todavía son más raros que* los del grupo anterior. Encuentro: *Ardiente, encendida, humeante, hervorosa* y, en el otro extremo, *helado.* Pero casi todos los ejemplos citados aparecen en el texto para expresar estados de ánimo.

Los adjetivos que expresan movimiento son: *Agiles, ligero, lento, ondeante, tardo,* y los antes citados en el grupo de sensaciones auditivas: *bullicioso* y *bullidora.*

Según consideraciones puramente cuantitativas, los epítetos que aparecen con mayor frecuencia, sin tener en cuenta el valor semántico ni otras circunstancias, son: *Fiero* (13), *noble* (11), *mortal* (8), *bárbaro* (8), *dulce* (8), *intrépido* (7), *antiguo* (6), *impío* (6), *triste* (5), *mísero* (5), *violento* (5), *feroz* (4), *fatal* (4), *grato* (4), *hondo* (4), *lóbrego* (4), *oscuro* (4), *pavoroso* (4), *ronco* (4), *robusto* (4).

Efectuado el recuento de sonidos sobre los adjetivos que acabo de citar, y sólo sobre ellos, han aparecido los resultados siguientes:

Vocales:

A	6,2
E	9,7
I	8,4
O	19,0
U	4,16
Total	47,77

Y en los fonemas consonánticos:

θ 1,6
d 3,4
f 4
g 2,5
x — x 0
k 1,1
l (+L) 5,5
m 1,7
n 2,2
— N 4,1
ñ 0
p 4
R 4
r 1,1
r̄ 1,1
r 5,1
s 0
t 7,8
R + r̄ + r 0,2

En conjunto, comparados estos resultados con los obtenidos por Alarcos [12], encontramos que han aumentado O y U entre los fonemas vocálicos, mientras que todos los demás han disminuido. El aumento, pues, se centra en las vocales de la serie posterior, las llamadas oscuras.

Entre las consonantes han aumentado: f —, que en todos

los casos es inicial de palabra, *g, r* y *r̄, t*. Han disminuido *o, d* y *s*.

En lo que respecta al adjetivo considerado según el aspecto puramente morfológico, tenemos lo siguiente.

Los adjetivos —sean epítetos o no, en este caso y en los que siguen— compuestos son poco frecuentes. En general, están desprovistos de originalidad y obedecen a un afán de recargar tintas; todos los que aparecen son: *Altisonante, aurífero, belígero, horrísono, omnipotente, ondisonante, sobrehumano, sacrosanto.*

Todos son formaciones de tipo culto, tanto en lo que se refiere al modo de composición como a los elementos que forman aquélla. Tienen, por otra parte, el aspecto sobado de receta descolorida. Pero sobre este problema de estilo ya ha tratado Hermosilla, que afirma lo siguiente:

«Por composición se forman palabras nuevas, cuando en una se reúnen dos o más que hasta entonces se han usado separadas; v. gr. si de los dos adjetivos *hondo* y *sonante* se formase por primera vez el de hondi-sonante, esta sería una palabra nueva por composición. De semejantes compuestos puede decirse lo que de las palabras anticuadas, y es «que no son tolerables sino en verso y en obras jocosas de prosa, pero siempre en corto número». [Así] «no se han podido sostener sus [de Lope] *belísonas* espadas, sus *cristíferos* cruzados, su *fluctísona* materia (el mar), *sus belíferos* (i. e. belicosos) hermanos...»

Dejando los compuestos, resulta que la mayor parte de los adjetivos, el 50 %, son derivados de sustantivos. En este caso y en los siguientes me refiero siempre al plano sincrónico que, a la hora de caracterizar un estilo, es lo que importa [13].

Entre los más frecuentes están: *Airado, airoso, animado, áureo, aromoso, bélico, brioso, bullicioso, célico, celeste, celestial, ceñudo, divino, espléndido, enfierecida, espantoso, fatal, forzudo, festiva, gloriosa, hircano, horrendo, hórrido,*

impío, impuro, infeliz, incierto, juvenil, lumbroso, mortal, etc., etc.

Como se puede advertir, los modos de derivación no son excesivamente originales, no tienen nada de nuevo o personal y tampoco son muy expresivos.

Los adjetivos que podríamos llamar «puros», es decir, los no derivados, son un tercio del total. Encontramos: *Ameno, árido, blanco, cándido, crudo, cárdeno, dulce, duro, fornido, fácil, gentil, grave, grato,* etc.

Por último, los adjetivos posverbales o deverbales son un sexto del total: *Ardiente, asolador, amedrentada, amable, bruñido, desdeñoso, encubierto,* etc.

A propósito de la adjetivación y sus formas, resulta interesante comparar la teoría propugnada por los maestros de retórica con la práctica de Espronceda en *El Pelayo.*

Escribe Hermosilla: «Sabido es que en castellano los adjetivos terminados en *oso, osa,* son de los que los gramáticos llaman *abundanciales,* es decir, que esta terminación en *oso,* añadida al primitivo de donde derivan, indica que la cualidad o cosa significada por aquél se halla abundantemente o en alto grado en el sujeto a que se aplican. Así, país *montuoso* quiere decir un país en el cual hay muchos montes... Querer, pues, despojarlos de esta acepción constante y uniforme, nacida de que los adjetivos latinos en *osus* tienen también la misma significación abundancial, y empeñarse, como hacen algunos, en darles la de asimilativos o posesivos, es un empeño absurdo. Infieran, pues, de aquí los jóvenes que en la lengua de Garcilaso y de Cervantes no se puede decir *soledad selvosa,* por selva solitaria; *victoriosa mortandad...*».

Parece que Espronceda no aprovechó estas lecciones y que

el uso condenado por Hermosilla no le parecía mal; escribe: «La sangre mana en hervorosa fuente» (III-XXVIII-v. 8); «Un virgen coro sonoroso canta» (III-LII-v. 8); «La hueste sigue en muestra repetosa, / Y desnuda la frente y humildosa.» (III-LIII-vs. 7 y 8); «deleitoso encanto (I-VI-v. 3); «trémulo y fatigoso se despierta» (II-VII-v. 2).

Más aún. Continúa Hermosilla:

«Aun siendo buenos en sí mismos los epítetos, «evítense si son demasiado comunes y como de fórmula». Esta regla es de Blair, el cual observa juiciosamente que «hay ciertos epítetos generales, los cuales, aunque parecen realzar la significación de la palabra a que se aplican, la dejan, sin embargo, indeterminada; y en fuerza de ser triviales y trillados en el lenguaje poético, son ya enteramente insípidos». De esta clase son discordia *bárbara,* y como sustitutos posibles ofrece «*asoladora* guerra, en vez de *sangrienta.*»

No parece que Espronceda aceptara la sugerencia más que en un caso: «El campo de la lid sangriento» (III-LV-v. 8). Del uso *bárbaro* ya he dado la frecuencia.

Por su parte, Lista señala lo siguiente:

«Tal era entonces el estado de la lengua [habla de la Danza de la Muerte]; pero no puedo dejar de hacer una observación acerca de estos participios: *durante, pasante, trasparente* [se refiere, v. gr., a «con esta mi fecha cruel traspasante»]: la mayor parte de ellos se ha perdido, y mucho más el régimen activo que tenían.»

Espronceda, por su parte, escribe: *Penetrante* (V-X-v. 5); *devorante* (V-XV-v. 3); *hendiente* (III-XVII-v. 2).

Parece que hay en este primer Espronceda alguna tendencia a no hacer caso de normas ni reglas.

[1] Gredos; Madrid, 1970.
[2] *Op. cit.;* cap. VII.
[3] *Op. cit.,* cap. VII.
[4] Según la terminología y división propuesta por I. A. Richards, en *Lectura y Crítica.*

[5] Es un fenómeno conocido; lo mismo ocurre con algunos nombres propios.

[6] No hay más que pensar, por ejemplo, en el valor que para Zorrilla tienen adjetivos como *oriental, árabe,* etc., y sustantivos como *guzla, gacela,* etc.

[7] Claro que el valor puede siempre variar referido a un sustantivo determinado y encuadrado en un contexto.

[8] La retórica de Hermosilla y la de Blair son las dos retóricas más conocidas en la época.

[9] Se observará en éstos y en los que siguen que los recuentos y conclusiones obtenidos por mí varían sensiblemente de resultados que dan Sobejano y Roberts en *The Epithet in the Spanish Poetry of the Romantic Period* (University of Iowa, 1936). Las diferencias se dan tanto en *El Pelayo* como en *El estudiante de Salamanca* y en *El diablo mundo.*

[10] No corresponden al héroe medieval tardío, como es El Cid, pero sí a los primitivos, en general los héroes de los cantos germánicos. Otras interpretaciones del mismo tipo de ser superior aparecen en *Sancho Saldaña* o en D. Juan Manuel Montenegro de Valle Inclán, por ejemplo.

[11] Rasgos que también se dan en Montemar o en Adán. Aquí el héroe vence, o parece vencer; Montemar es derrotado de hecho, pero su grandeza y victoria íntima no sufre un ápice por ello. No sabemos lo que pasaría con Adán si Espronceda hubiera acabado la obra.

[12] *Fonología Española*; ver los resultados en el capítulo «La aliteración».

[13] Hay casos especiales en que se debe tener en cuenta la diacronía en cuanto caracteriza arcaísmos, neologismos o bien cuando el autor confiere un valor especial a la etimología de la palabra, como hace Unamuno.

LA COLOCACION DEL ADJETIVO

Espronceda prefiere sin lugar a dudas la anteposición del adjetivo; quizá por parecerle esta forma más intensa que la contraria.

La ordenación Adjetivo-Sustantivo se da en un 66 %, frente al 34 % de la ordenación contraria. En *El Pelayo* la anteposición del adjetivo no supone que la cualidad expresada por éste sea inherente al sustantivo; de hecho la mayor parte de los casos no presentan esta posibilidad. Sin embargo, parece haber una leve influencia semántica en la ordenación del grupo: la naturaleza del tema descrito parece favorecer un orden determinado; bien entendido que se trata de la influencia del contexto general, no del valor semántico de los componentes del grupo.

Parece que las presentaciones directas de lugares —no de acciones— muestra una notable preferencia por la posposición del adjetivo. Los lugares donde he advertido este fenómeno son la descripción del lugar en el que se desarrollará la batalla (C. C.: III-IX/XIV); el mismo lugar después de finalizada (C. C.: III-XXXIII/XXXVI); la presentación del alcázar moro (C. C.: IV-I/IV); y la situación del campo cristiano —no de los cristianos— tras la derrota (C. C.: VI-I/II).

Todos estos lugares presentan la posposición del adjetivo

en proporción del 50 % e incluso más; lo que resulta un considerable aumento sobre la media, que era del 34 %. Hay, sin embargo, un caso de descripción en el que la posposición sólo alcanza el 40 %, aunque no se trata estrictamente de una presentación, sino de un monólogo en el que al tiempo que lugares se describen acciones; es I-I/V.

Algunos adjetivos presentan marcadas preferencias por la posposición o la anteposición. Entre los que se especializan y solamente, o casi, se encuentran tras el sustantivo tenemos:

Impío, que se da seis veces pospuesto y ninguna antepuesto.

Impuro, tres veces pospuesto y ninguna antepuesto.

Divino, cinco frente a una.

Violento, cuatro frente a una.

El caso contrario es más frecuente; especializados en la anteposición están:

Noble, diez veces ante el sustantivo y una sola tras él.

Bárbaro, ocho y ninguna.

Fuerte y *mortal,* siete a una.

Dulce, seis a una.

Grato y *hondo,* cuatro a cero.

Mísero, cuatro a una.

Visto que semánticamente, en el grupo, no parece haber ninguna razón que explique con claridad el orden del grupo *sustantivo + adjetivo,* al menos así me lo parece, he tratado de buscar otras causas por otros caminos.

Con este fin he realizado unos cuadros en los que he incluido todos los grupos Adjetivo + sustantivo y sustantivo + adjetivo, cada uno por su parte, y he descompuesto los grupos en sus esquemas fonéticos, silábicos y acentuales, separando un elemento de otro por un trazo vertical. Así queda:

«pasados siglos» = _ _ ' _ / _ ' _ _

o bien, para señalar la sinalefa:

«ancha esfera» = _ ' _ / _ _ ' _ _

Es, pues, un método que prescinde totalmente de cualquier consideración semántica. Para suplir, en alguna medida, esta deficiencia incluí las circunstancias que, en principio, podrían quizá influir en el orden del grupo. De esta manera señalé en los cuadros los siguientes elementos: presencia o ausencia de artículo, y su naturaleza; presencia de preposiciones y tipos, o ausencia; presencia de demostrativos; el género y el número de los formantes del grupo. Por otro lado, señalé también si el sustantivo regía algún otro sustantivo, y el orden, así como la situación del grupo respecto al verbo. Por último, tuve en cuenta si se trataba de frases absolutas, si el grupo formaba parte de una simetría y si el grupo creaba una metáfora.

De esta forma tenía, en mi opinión, la posibilidad de apreciar en conjunto la presencia de los rasgos apriorísticamente pertinentes sin la presencia de los irrelevantes.

Una vez analizados los cuadros he podido concluir que ninguno de los elementos no estrictamente fonéticos antes citados influía en la ordenación del grupo.

Resultaba evidente que, si no quería aceptar una anarquía total, las razones del orden deberían ser de tipo cuantitativo o acentual.

Salvador Fernández Ramírez señala en su *Gramática* que el segundo elemento suele ser mayor que el primero en determinadas circunstancias. Este hecho se cumple en la mayoría de los casos:

S < A 108
S > A 37
S = A 17

pero no se cumple en absoluto en la ordenación contraria:

A > S	138
A < S	56
A = S	27

Con esto dicha posibilidad dejaba de serlo.

Hay otro camino que me parece proporciona algunos resultados válidos.

1) En la disposición ADJETIVO + SUSTANTIVO, siendo este último de menor número de sílabas que aquél, se dan los esquemas fónicos siguientes:

A) ___ ' _ / ' __

del tipo de:

«De los pasados siglos la memoria»
«Vuela a la remota gente»
«Do con rosada frente»

B) ___ ' __ / ' __

del tipo de:

«Al blando son de la armoniosa lira»
«Del puro labio de encendida rosa»
«Regaladas flores»

C) ___ ' / __ ' __

del tipo de:

«Orgulloso torrente de guerreros»
«Generosos campeones»

II) Orden ADJETIVO + SUSTANTIVO, siendo este último de mayor número de sílabas que aquél:

D) ' / '
— — — — —

del tipo de:

« ¡*Ay Rodrigo infeliz*! ¡*Ay triste España*! »
«*El velo del ancha esfera*»
«*Al pecho el fuerte escudo*»

E) ' / '
— — — — —

del tipo de:

«Triste presagio *de su infausta suerte*»
«*Y hondo suspiro vuela*»
«*Y en su fértil llanura*»

F) ' / '
— — — — — —

del tipo de:

«*La corte del godo poderío*»
«*No guardada de fuertes paladines*»
«*Del alto Chimborazo*»

G) ' / '
— — — — — — —

del tipo de:

«*Del bárbaro enemigo a desprenderse*»
«*Iguala en ira al bárbaro africano*»

III) Disposición ADJETIVO + SUSTANTIVO, siendo uno y otro de igual número de sílabas.

H) ' / '
— — — —

del tipo de:

«*Del* puro labio *de encarnada rosa*»
«*Y el grato néctar al deleite llama*»
«*Sella dulce beso*»

1) Orden SUSTANTIVO + ADJETIVO (la inversa al que hasta ahora hemos venido viendo), siendo el adjetivo de menor número de sílabas que el sustantivo.

Z) ' / '
— — — — —

del tipo de:

«*Con sendas lanzas y* semblantes fieros»
«*Apenas con fatiga ronca alientan*»
«*Copas de néctar y de fragancia pura*»

Y) ' / '
— — — — —

del tipo de:

«*La cimera gentil*»
«*Al encuentro fatal*»
«*Con recuerdo fatal*»

2) Orden S + A, siendo el segundo mayor que el primero:

U) ' / '
— — — — — —

del tipo de:

«*Del mar la furia procelosa*»
«*A la sombra de un árbol eminente*»
«*Envuelto en noche tenebrosa el mundo*»

T) — — — / — — —

del tipo de:

«En vano con prodigios espantosos»
«Volaban mil espectros espantosos»
«Lamentos moribundos repitiendo»

S) — — / — —

del tipo de:

«Fuego impuro del amor»
«Regazo de la tierra ansiosa»
«Mientras la enseña de la luna impía»

R) — — / — —

«Otra de silfas mil tropa lasciva»
«Fada divina»
«De su labio exhala humo suave»

3) SUSTANTIVO + ADJETIVO, uno y otro de igual número de sílabas.

Q) — — — / — —

del tipo de:

«Brillo del palacio augusto»
«Su muralla altiva»
«Su lascivia impía»

P) — — / — —

del tipo de:

«La virgen triste al vencedor acata»
«Quién resistirá si un pecho fuerte»
«De la muerte dura el golpe ansiando»

Ñ) ' / '
— — — —

del tipo de:

«Llama voraz por selvas se difunde»
«Rayo veloz del cielo se desata»
«Aquel alma feroz»

Podemos resumir todo lo anterior diciendo que coincide el esquema de los casos:

I, A=1, Z: — — ' — / — ' —

I, A cuenta con 63 casos y I, Z con 9. Total 72

II, D=2, S: — ' — / — — ' —

II, D cuenta con 13 casos y 2, S con 19. Total 32

II, E=2, R: — ' — / — — ' —

II, E cuenta con 11 casos y 2, R con 18. Total 29

II, F=2, U: — ' — / — — — ' —

II, F cuenta con 10 casos y 2, U con 28. Total 38

III, H=3, P: — ' — / — ' —

III, H cuenta con 21 casos y 3, P con 6. Total 27

Habría que añadir otros esquemas coincidentes de menor cuantía.

En conjunto tenemos que el total de grupos cuyos esquemas coinciden pasan de 200.

Los esquemas que no coinciden en una y otra ordenación no llegan a 85.

Dejando por el momento la ordenación silábica y acentual, tenemos otro criterio que parece pertinente.

En el orden ADJETIVO + SUSTANTIVO, siendo el sustantivo menor que el adjetivo, el número de sílabas que separan los acentos del adjetivo y del sustantivo es, casi en la totalidad de los casos, una.

Si, por el contrario, se produce el hecho de que las sílabas del sustantivo son más que las del adjetivo, entonces el espacio intertónico tiene más de una sílaba.

En el orden inverso, SUSTANTIVO + ADJETIVO, siendo el adjetivo de menor número de sílabas que el sustantivo, el espacio intertónico es, en la mayoría de los casos, de una sola sílaba.

Pero si el adjetivo es mayor que el sustantivo, la pausa intertónica se reparte entre una y tres sílabas.

La última posibilidad, que uno y otro sean de igual número de sílabas, tiene, en una y otra ordenación, una sola sílaba intertónica en la mayor parte de los casos.

De aquí podemos deducir que Espronceda evita sistemáticamente la contigüidad de los acentos, así como el intervalo de más de cuatro sílabas [1].

La regla general es que la pausa intertónica esté compuesta por grupos de una, la mayoría, hasta tres sílabas.

Pero lo más importante, en mi opinión, es que en la

disposición en la cual el segundo elemento es menor, en número de sílabas, que el primero (>) la pausa intertónica tiende a uno.

En la disposición inversa, en la que el segundo elemento es mayor que el primero (<), la pausa intertónica tiende a ser mayor que uno.

Ambos hechos se dan con total independencia de que el orden sea A + S o S + A.

Concluyo, pues, diciendo que el orden se produce según criterios fonéticos, totalmente independientes del sentido o categoría gramatical de los componentes del grupo.

Claro que todo esto era de esperar.

Adjetivos disociados

En algunos de los casos en que dos adjetivos se refieren a un mismo sustantivo aparece una ordenación de estos tres elementos que presenta unas características especiales.

Se trata en estos casos de que uno de los dos adjetivos se encuentra situado junto al sustantivo, pero el otro se encuentra separado del grupo por una o más palabras.

El caso más sencillo es el esquema siguiente: ADJETIVO + + SUSTANTIVO + Y + ADJETIVO; es lo que ocurre en:

Allí entre oro y seda que atavía
Aromática estancia y opulenta

(IV-II-vs. 1 y 2.)

Con formidable muestra y arrogante

(IV-IV-v. 6.)

La hueste sigue en muestra respetosa
Y desnuda *la frente y* humildosa.

(III-LIII-vs. 7 y 8.)

También encontramos algunos casos en los que la separación es más amplia: «Cuando un fúnebre oyó largo alarido».

E incluso se produce la disociación a lo largo de tres versos, como en:

Si el ternezuelo infante, cuando ostenta
A sus ojos las armas, temoroso [2]
Se abriga al seno de su madre ansioso.

(III-LVI-vs. 6 y 8.)

Esta ordenación produce la impresión de que el adjetivo disociado es algo añadido, si es posterior al sustantivo, o de que es un elemento independiente, en el caso de que sea anterior. El caso más interesante me parece que es este último, ya que si el lector encuentra «un fúnebre oyó», la impresión que le produce es que se trata de un adjetivo sustantivado; al continuar la lectura, y una vez llegado al sustantivo, advertir que en realidad se trata de un adjetivo la impresión inicial permanece en la mente del hipotético lector, u oyente, lo que pueda dar mayor fuerza a la expresión.

Además, el mero hecho de anteponer un elemento le confiere mayor importancia.

Totalmente distinto es el caso contrario en que el adjetivo disociado es posterior al sustantivo. En dicha ordenación el alejamiento sólo produce, a mi entender, monotonía, lentitud y pesadez, por supuesto que se trata del uso que del procedimiento hace Espronceda en *El Pelayo.*

Otro tipo de disociación es la que tiene lugar cuando el autor separa y aleja los complementos (B) a los sujetos (A) de un mismo verbo:

Todo desapareció: lóbrego luto
Reina y silencio do el placer ardía

(I-XIII-vs. 1 y 2.)

Rodrigo alegre y descuidado liba,
Copas de néctar y de fragancia pura,
Al deleite brindando y la hermosura.

(I-IV-vs. 6/8.)

De esfuerzo el corazón y ardor *desnudo*

(II-V-v. 4.)

A grata calma y a placer convida
Y a deleite suavísimo el regazo.

(V-VII-vs. 5 y 6.)

En el último ejemplo los dos complementos aparecen distanciados a lo largo de dos versos.

En el caso de sujetos, la disociación alcanza incluso los tres versos:

A *Guerra y desolación el triste fruto*
Al fin será de su lascivia impía,
Y horrenda esclavitud: Rodrigo en tanto.

(I-III-vs. 5/7.)

Un caso particular dentro de los adjetivos lo constituyen aquellos que no convienen realísticamente al sustantivo con el que se agrupan. Se produce en este caso una expresión paradójica donde los adjetivos califican por antítesis:

Y lleno el pecho de agradable susto

(I-II-v. 7.)

Relámpago sombrío.

(III-X-v. 3.)

A la luz de los rayos apagados
De las ondeantes lámparas lucían.

(VI-XI-vs. 6 y 7.)

Se trata de usos fundamentalmente expresivos en los que el adjetivo no es sino una proyección de los sentimientos o emociones del espectador-escritor.

Por otra parte, no es un recurso nuevo, no hay que recordar «la música callada» de S. Juan o «el dulce lamentar» de Garcilaso. Todo el XVI está lleno de ejemplos semejantes.

[1] Es el ritmo habitual en español, según Tomás Navarro Tomás en su ya citada *Fonología Española.*

[2] «Temeroso» lo mismo que «ansioso» funcionan como adjetivos y adverbios, referidos a «se abriga». Ver el capítulo dedicado a los adjetivos atributivos.

VERBOS

Espronceda, totalmente de acuerdo con los nuevos gustos, siente un gran interés y respeto por los temas medievales. Además, la sobrevaloración de lo antiguo le lleva a tratar el tema de D. Rodrigo y la pérdida de España desde un punto de vista histórico (más exacto sería decir, hoy, seudohistórico).

Con el fin de asegurar la grandeza de la obra, Espronceda se sirve de la forma que le parece ha de prestar mayor dignidad al asunto: la histórico-descriptiva. Ni por un momento permite que los hechos se presenten por sí mismos, directamente al lector; por el contrario, es el poeta —o un narrador ficticio, Don Pelayo— quien cuenta los sucesos a la manera de un cronista, aunque con formas mucho más recargadas. Así, la realidad es presentada al lector a través de un narrador que acelera o retarda las acciones y las eleva o las presta su propio énfasis. La fuerza dramática no depende tanto de los hechos como de la interpretación que de ellos hace el narrador, como valoración subjetiva.

Construir una obra de esta manera lleva consigo, en este caso, el abandono de recursos «objetivos» que expresen los hechos, tales como vocabulario de la época, usos gramaticales, referencias históricas, etc. Y no es que estos recursos no apa-

rezcan, pero lo hacen de manera anecdótica, y en raras ocasiones.

Espronceda recurre a su sentimiento subjetivo y basa la expresividad en su visión de los hechos, en su valoración. Esto justificaría de manera suficiente la abundancia de adjetivos valorativos y el uso, como veremos más adelante, de verbos cuyo prestigio radica en haber sido utilizados por poetas del Siglo de Oro, y posteriores, pero que no caracteriza en absoluto los usos medievales ni, por supuesto, la situación descrita.

Encontramos algunos casos de vocabulario de la guerra, pero son muy pocos y, en el mejor de los casos, intemporales: «Cálase el yelmo»; «Blande la robusta lanza»; «Aguija su bridón»; «Tercia su lanza»; «Lidia», etc., donde también cuentan los adjetivos, como epíteto clásico de «El tresdoblado escudo».

El principal artificio que se permite Espronceda, en cuanto a estrategia narrativa, a fin de aproximar el hecho al lector, es el presente histórico.

El deseo de crear la ilusión de realidad viva, en la cual introducir al lector, explica la superabundancia de presentes, históricos los más, pero no llegan a justificar el indicativo monótono ni la pobreza semántica y expresiva de los verbos.

Pasando al estudio concreto de los verbos, trataré, en primer lugar, de analizar la semántica; después atenderé a la morfología.

Con el fin de clasificar los verbos, en lo que respecta al léxico, se pueden considerar tres grupos, según las referencias circunstanciales que acompañan a la acción verbal. Naturalmente la clasificación tiene mucho de arbitrario y puede ser ampliada o restringida, incluso negada; creo que puede ser admitida como método o hipótesis de trabajo.

1) En el primer grupo incluyo los verbos que sólo expresan relación —como *ser*— o una acción «pura», esto es, sin ningún otro contenido o carga semántica y que tampoco dan noticia de la forma en que se realiza la acción, de la materia empleada, de su duración, etc.; como ejemplo se puede citar el verbo *pintar* o bien *matar,* y tantos otros. Naturalmente el concepto de «pureza» es relativo.

2) Entran en el segundo grupo los verbos que, además de expresar la acción, contienen una referencia semántica al modo de efectuarla, sea de tiempo, de modo o de cualquier otra referencia. Sería, pues, el caso de *blanquear,* que equivale funcionalmente a «pintar con blanco», o el caso de «asesinar», equivalente a matar con unas circunstancias determinadas que están bien definidas por los juristas, etc.

Como puede verse la manera de expresar la circunstancia, superpuesta a la acción verbal «pura», puede ser morfológica o puramente semántica; en este segundo tipo estarían los verbos derivados de adjetivo, tales como «enrojecer», «adelgazar» y tantos otros.

3) Por último, el tercer grupo estaría constituido por los verbos posnominales derivados de nombres sustantivos; su carga semántica, aparte de la acción, sería la correspondiente a un sustantivo, más rica conotativamente que la del adjetivo, y que además denota un objeto. Así, por ejemplo, tenemos el verbo «ensangrentar», equivalente a «pintar o manchar + sangre + (rojo, líquido, patetismo, etc.)»; o bien la serie: «agarrotar», «decapitar», «ahorcar», etc., frente al más simple «ajusticiar».

No hace falta advertir que este criterio de clasificación puede ser realizado atendiendo a otras muchas referencias semánticas, tanto sincrónicas como diacrónicas. En este caso atenderé únicamente a la sincronía.

Una vez expuesto el criterio de clasificación, paso a explicarlo en el texto.

Encontramos que la mayor parte de los verbos utilizados por nuestro autor en *El Pelayo* entran de lleno en el primer grupo; entre otros tenemos: *trae, ilumina, vuela, miro, respiro, oigo, llama, pasa, canta, sigue, intenta, ve, sube, siente, apunta, junta, dividía, ardía, desapareció, rinda, siga,* etc.

El porcentaje de aparición de este tipo de verbos llega a poco más del 60 %.

En el segundo grupo, además de los verbos ya caracterizados antes, habría que incluir otros cuyo valor les viene dado por ser cultismos sincrónicos, cargados de una cierta tradición y elegancia [1], como ocurre con : *torna, liba, muestra, halla, yacía, trocará,* etc. (todos ellos empleados por Espronceda); el valor evocador parece superior a las formas usuales o llanas correspondientes: *vuelve, chupa, enseña, encuentra,* etcétera. De cualquier forma, no es un grupo muy numeroso, ya que sólo representa el 15 % de los verbos.

Los verbos que expresan la circunstancia iterativa de la acción son raros; encontramos, entre otros, *centellea, humea.*

El tercer grupo representa el 12 % de los verbos. Encuentro: *enrrolla, enlaza, anuda, abrasa, encapotose, encarnizan, martirizan, fulmina, desploma, atruena,* etc.

El 13 % restante está constituido por verbos que pueden fluctuar de uno a otro grupo o que formarían otro aparte.

Morfológicamente, la forma más frecuente de derivación verbal es mediante el prefijo a—, con un 40 %, seguido del también prefijo de—, con el 30 %. El último lugar lo ocupan en— y des—, con el 13 % cada uno. Y un 4 % de otros tipos.

Atendiendo ahora a los tiempos y modos verbales, señalaré que, del total de los verbos en forma personal, más de un 70 % son presentes de indicativo, lo que puede dar una

idea de la construcción sintáctica, de lo directo de la expresión (en este aspecto) utilizada por Espronceda.

Por lo que hace a la acción verbal, a la clase de acción, el panorama es también muy pobre. Antes he señalado la escasez de iterativos. Los verbos que expresan acción permanente son algo, no mucho, más frecuentes, como corresponde a la naturaleza descriptiva del poema: «La corte.../ Se alza orgullosa (I-III-v. 8); «Toledo.../...eleva su muralla altiva» (I-IV-v. 2); «La que a su amor se muestra desdeñosa» (I-V-v. 6); etc.

Los verbos puntuales son menos frecuentes todavía: «trémulo y fatigoso se despierta» (II-VII-v. 2); «Cesé de hablar» (III-L-v. 6); «Desploma el golpe en el metal sonoro» (III-XXVII-v. 3); etc.

Hay algunos casos en los que la clase de acción no viene dada por el verbo sino por el adverbio que le acompaña, tales como: «Súbito un trueno retumbar se siente» (I-XII-v. 1); «Súbito un rayo/Heló sus pechos» (I-XI-vs. 7 y 8); «Ya con lívida faz espuma arroja» (II-VII-v. 8); «Porfía/aún por ahogarle» (II-IV-vs. 5 y 6), donde es el adverbio el que expresa el comienzo, la rapidez o la permanencia o continuidad de la acción verbal. Pero, como puede verse, el uso adverbial es muy vario.

Las formas permanentes expresadas mediante el gerundio son muy raras: «Pasa riendo» (I-VIII-v. 2); «gira/Reverberando» (I-III-vs. 5 y 6).

Tras el presente de indicativo el tiempo más utilizado es el indefinido, tiempo de la narración en el pasado, con el 12 %. A continuación aparece el imperfecto con el 3,5 %. El futuro aparece en muy pocas ocasiones; rarísimo es el futuro hipotético, encuentro: «Quien dirá tu valor ni el encendido/Ardor dirá» (III-vs. 5 y 6).

Del modo subjuntivo se sirve Espronceda en muy pocas ocasiones. Por otra parte, casi todos los presentes de subjuntivo son en realidad imperativos.

Aparte de estos imperativos, encontramos que el tiempo más empleado es el presente efectivo; su uso es completamente normal y, en la mayor parte de los casos, se trata de oraciones completivas cuyo regente significa desear, querer, etc.; tipo, «Intenta que se rinda» (I-IX-v. 4).

Dentro de los poquísimos casos de imperfecto de subjuntivo aparecen algunas formas en —ra equivalentes a pluscuamperfectos de indicativos, como: «Que le marcara por de Dios maldito» (II-III-v. 8). Este uso del imperfecto de subjuntivo en —ra es forma narrativa propia de romances (véase: *The —ra verb form in Spain,* de Leavitt Olds Wrigth. Berkeley, 1932), que se pierde, como habitual, a fines del XVI; queda el valor arcaizante y evocador de esta forma.

Por último, creo significativa la ausencia, casi total, de tiempos compuestos. Este hecho proporciona una idea acerca del desarrollo lineal de la acción en esta obra.

La total ausencia del verbo *haber* y la escasísima presencia de *ser,* indica la falta de categorías abstractas en el poema.

[1] Cuando digo *cultismos sincrónicos,* me refiero a palabras evolucionadas hasta su término natural desde un punto de vista fonético.

EL NUMERO

El empleo de la variación genérica con fines expresivos es un recurso estilístico conocido ya y clasificado. Salvador Fernández Ramírez, en su excelente gramática, señala lo siguiente: «La acción que parece ejercer la función expresiva del lenguaje, dentro de las posibilidades generales que brinda la significación del número, en la extensión del plural a conceptos que rigurosamente y con arreglo al sistema conocido podrían ser formulados en singular (...), muchos de los usos son heredados.» (Párrafo 99).

Por su parte, Meyer Lübke explicaba el doble proceso por el que los sustantivos abstractos pueden pasar al plural (G. L. R. III, 35-37; citado por Alf Lombard, pg. 96 de *Les constructions nominaux dans le français moderne*). A partir de este estudio y del de Th. Haas (*Die Plurale der Abstracta im Französischen*), efectúa Lombard una precisa clasificación del citado recurso expresivo, clasificación a la que me ciño en lo que sigue.

Históricamente no es un recurso nuevo, pues ya desde la antigüedad clásica, Cicerón, por ejemplo, ha sido empleado el plural con fines expresivos.

Así tenemos que el plural de los nombres que pudieran

ser empleados en singular en un texto determinado no es algo nuevo como recurso o procedimiento artístico, y Espronceda, por su parte, no modifica las fórmulas ya existentes, limitándose, en casi todos los casos, a repetir formas tópicas.

De resultas de lo que acabo de exponer, la fuerza expresiva de los plurales utilizados por nuestro autor es muy débil y, quizá por ello, aparecen en pocas ocasiones. Frente a esto tenemos que cuando aparecen es en momentos que intentan ser de gran intensidad dramática o de elevado lirismo.

Encuentro pocos casos de sustantivos abstractos en plural. Tenemos:

¡Maldición, maldición! Yertas las flores,
Del huracán violento arrebatadas,
El alegre pensil de los amores
Verá sus hojas por doquier sembradas;
La música, el banquete, los favores
Dulces de amor...

(I-XIV-vs. 1/5.)

Parece que en este caso Espronceda trata de presentar la acción de los sustantivos como pluralidad de manifestaciones, es decir, bajo un aspecto iterativo que contrasta con el horrible punto al que ha llegado la placentera y habitual situación.

Hay dos casos más en los que la fuerza expresiva me parece mayor. En ambos se trata de descripciones marcadas por el signo de la violencia y de la pasión.

El primero de ellos es el grito que lanza Sancho, hijo de Rodrigo, en el consejo que sucede a la primera de las batallas libradas entre cristianos e invasores:

Treguas? Jamás! O vencimiento o muerte.

(III-XXXVII-v. 1).

Que podría ser intepretado también como un plural de reciprocidad del tipo de *bodas* o *paces*.

El segundo caso se encuentra en la imprecación que un árabe altanero hace a Aldaimón para que éste emprenda la guerra santa contra el infiel:

Hunda su reino el Dios de las venganzas,

(IV-V-v. 7).

Parece que en ambos casos, y según el contexto, se trata de plurales hiperbólicos. El segundo caso puede expresar también una pluralidad de acciones e indudablemente es un calco de la expresión bíblica «El Dios de las batallas».

Lo más frecuente no es que nuestro autor utilice los plurales expresivos sobre nombres sustantivos abstractos, sino que se sirva del recurso en las descripciones de la naturaleza y que los sustantivos en plural sean denominaciones de las fuerzas naturales o de aspectos de ella.

Tenemos, entre otros, los casos: «Mientras la enseña de la luna impía/Tremolan a los aires vencedora» (III-VII-v. 6 y 7); «Los campos tenebrosos» (III-X-v. 7); «Aguas de riquísimos olores» (V-IV-v. 6); o bien:

A campo abierto impávidos salimos:
En torno todo de tinieblas lleno,
Rugen tan sólo el huracán y el trueno.

(VI-XVI-vs. 6/8).

En todos esos casos los plurales sirven para expresar la multiplicidad de la naturaleza o para designar la sustancia como elemento activo (Ver S. Fernández, *Gramática* párrafo 100, página 185), lo que en cualquier caso es una intensificación expresiva de dichos elementos.

Seguramente con el fin de resaltar la variedad y multiplicidad de individuos, utiliza el plural en estos dos casos:

«Batieron palmas las precitas gentes» (II-IV-v. 6); y: «Pavoroso terror las gentes hiela» (III-III-v. 4), donde «gentes señala a la variedad y a la cualidad de las personas o grupos de personas» (S. Fernández, Op. Cit. página 174, nota 1).

Con una cierta objetividad que apunta a las variedades de danza que se suceden o a reflejar el carácter compuesto de ellas aparece este caso:

La música, el banquete, los favores
Dulces de amor, las danzas animadas

(I-XIX-vs. 5 y 6.)

Y lo mismo ocurre en V-V-v. 3.

Sólo en tres ocasiones se produce el recurso contrario al que vengo analizando, me refiero al uso del singular en la designación de realidades compuestas, concretamente compuestas de elementos simétricos.

Son los siguientes: «Y al fogoso bridón suelta la rienda» (III-XXIII-v. 4); los otros dos repiten el mismo sustantivo: «De su labio exhala/Humo suave» (V-II-v. 6); «Y de su labio impuro/Encubierto espiró letal aliento» (III-L-vs. 2 y 3).

En los tres casos, que en realidad son dos, parece tratarse de la clase y no de la realidad concreta.

ALITERACION

Al tratar de un escritor romántico, como lo es Espronceda, era de esperar, pues ya se ha dicho muchas veces, que la aliteración se produjera con frecuencia y que, además, fuera utilizada con el fin de subrayar el horror y el espanto de lo descrito, para reproducir sonidos oscuros y violentos y para crear, como valor absoluto, versos sonoros. Vamos a ver que nuestro aprendiz de poeta, en esta obra, no defrauda esas esperanzas.

En principio, y a lo largo de toda la obra, es posible señalar la tendencia manifiesta que lleva a Espronceda a repetir determinados sonidos en proporciones superiores a la media habitual en el español corriente. De cualquier forma, esto debe aparecer más claro que en este capítulo en un recuento total sobre el léxico de *El Pelayo*. Pero hay ocasiones en que dichos sonidos se encuentran polarizados en determinados pasajes dando lugar a lo que podríamos llamar *cimas* en el uso cuantitativo de esos sonidos.

En muchas ocasiones la acumulación de sonidos no funcionan como resalte expresivo de lo descrito, no se da la adecuación fono-semántica. En consecuencia sólo llamaré *aliteración* al caso en que se produzca el agrupamiento de deter-

minados elementos fonéticos cuya impresión acústica ayuda o favorece el sentido del significante.

Por otra parte, no presupongo en ningún caso en los sonidos más capacidad que la de evocar o reproducir fenómenos sonoros. Con esto desecho todo simbolismo de los sonidos en cuanto se refiera a fenómenos de otros campos sensoriales [1].

Una vez aclarados los conceptos previos y de principio, paso a tratar el fenómeno aliterativo en *El Pelayo.*

Como ya he apuntado más arriba, Espronceda se sirve casi únicamente de los recursos sonoros con el fin de imitar o caracterizar sonidos violentos: «Y al ronco trueno, al eco tremebundo» (I-XII-vs. 5); «Súbito un trueno retumbar se siente» (I-XI-v. 1) [2]:

«*Así en recio rumor bramando el viento*
En las hondas cavernas de la tierra,
A deshora con ímpetu violento
Rompe la cárcel que su furia encierra; »

III-XIX-vs. 1/4.)

«*De monte en monte retumbando atruena*
El fragor lejos del pasado estruendo,
El campo todo en son confuso suena,
Lamentos moribundos repitiendo;

(III-XXXV-vs. 1/3.)

«*Era la noche: el trueno pavoroso*
Ronco estallando en torno retumbaba,
Y en mar inmenso el cielo tenebroso
Con violento turbión se desgajaba; »

(VI-I-vs. 1/4.)

«*A par del trueno el huracán bramaba,*
Y del templo en las bóvedas zumbaba.»

(VI-XI-vs. 7 y 8.)

La lista se podría ampliar con muchos más casos.

He cuantificado los fonemas que aparecen en el tipo de aliteración que vengo señalando. Con el fin de poder valorar los resultados que ilustran las preferencias de Espronceda frente a las proporciones del «español medio», he confrontado los resultados obtenidos por Emilio Alarcos Llorach con los obtenidos en mi recuento.

La comparación señala un mayor porcentaje de sonidos consonánticos en *El Pelayo,* según la relación de 53,60 %, frente al 52,60 % obtenido por Alarcos.

Espronceda		Alarcos
A	12,43 %	13,70 %
E	13,22 %	12,60 %
I	5,03 %	8,60 %
O	11,15 %	10,30 %
U	3,65 %	2,10 %

En lo que se refiere a las consonantes, encontramos que en la obra de Espronceda aparecen con mayor frecuencia de lo normal» los fonemas siguientes:

Espronceda		Alarcos
R, archifonema	6,12	4,50
r̄	0,88	0,60
l (+ L)	5,13	4,70
l	0,59	0,50
b̆	3,58	2,50
t	5,43	4,60
Fonemas nasales	12,70	9,10

de los que:

m	2,17	.....	2,50
n	3,15	.....	2,70
ñ	0,09	.....	0,20

Han disminuido estos sonidos:

	Espronceda		Alarcos
s	6,41	.....	8
o	1,38	.....	1,70
f	0,59	.....	1
x	0,49	.....	0,70
p	1,67	.....	2,10
g	0,78	.....	1
d	3,75	.....	4
r	1,67	.....	2,50

Creo que las diferencias más significativas son el aumento de las consonantes nasales (salvo *n*), del archifonema R, de las oclusivas difusas, sonora y sorda. Todos estos son sonidos consonánticos que se encuentran, salvo *d* y *t*, entre los más perceptibles.

En lo que respecta a las vocales, las diferencias más sensibles corresponden a las llamadas vocales oscuras: *o, u.*

Ha descendido notablemente el número de las consonantes fricativas, oclusivas densas y sibilantes. También han disminuido la vocal aguda *i*, y en menor grado la *a.*

La aliteración con el propósito contrario al que venimos viendo, esto es, para conseguir sonidos suaves que correspondan a la situación descrita no lo he encontrado más que en una ocasión y no muy clara: «El aura en ondas el incienso mece» (III-LII-vs. 5), donde se puede notar la ausencia de *R* y *r*, de *b* y *t*, al mismo tiempo que la aparición de O. Claro que un solo ejemplo no permite sacar consecuencias.

El uso de pausas y acentos utilizados con el fin de que la marcha del decurso fónico se haga más lenta, lo encontramos en: «Y marchando magnífico aparece» (III-LII-v. 3), caso en el que actúa, y creo que con buenos resultados, el empleo de *magnífico* en doble función: como adjetivo y como adverbio; procedimiento muy del gusto de Espronceda (ver el capítulo dedicado al procedimiento «intensivo»). Otro caso del mismo tipo que el anterior es: «Pálido, y flaco, y lánguido con lento/ Paso camina...» (IV-XI-v. 1), pero también aquí actúan, además del encabalgamiento y de otros recursos fonéticos, elementos semánticos como son la acumulación de adjetivos, la repetición de *y,* etc. Los ejemplos podrían ser ampliados, pues el procedimiento es bastante frecuente.

La creación literaria provoca asociaciones artificiales, creadas y fijadas por el uso y la tradición [4]. A este tipo de asociaciones entre sonidos, por una parte, y estados de ánimo, sensaciones visuales, etc., por otro, es a lo que aquí voy a llamar aliteraciones secundarias o mediatas.

Las aliteraciones secundarias se encuentran también en *El Pelayo,* pero su número es reducido en comparación con la aliteración directa o puramente acústica. Tenemos, entre otros, los casos:

«*La noche el cielo en su sombroso manto*
Lóbrega encapotó: tal vez brillaba
Relámpago sombrío, que el espanto
Y el horror de la noche acrecentaba;
Lúgubre, sola y temerosa en tanto
La voz de las vigías se escuchaba
Y en torno de los campos tenebrosos
Volaban mil espectros espantosos.

(III-X.)

o el caso más breve: «La sangre hirviendo en derredor humea» (III-XVI-v. 8), donde vuelven a predominar los mismos fonemas que señalaba al hablar de las aliteraciones acústicas.

Hay un caso en que la rima parece funcionar como aliteración secundaria, asociando determindos sonidos a impresiones no sonoras, tristes en este caso:

«Era la noche: el trueno pavoroso

.....

Y en el mar inmenso el cielo tenebroso.

Pero también:

Al rápido relámpago lumbroso.»

(VI-I-vs. 1, 3 y 5.)

[1] Ver Alarcos Llorach: «Fonología expresiva y poesía», *Revista de Letras de la Universidad de Oviedo,* año XI, págs. 179-197. Año 1950. Especialmente la argumentación referida al verso «Infame turba de nocturnas aves», pág. 191 y sigs.

Sin embargo, la sinestesia, especialmente la que relaciona sonidos con colores, ha sido aceptada tradicionalmente y más en épocas modernas. Además del soneto de Rimbaud, citado por Alarcos, se puede recordar, «Bayeux, tan alto, con su noble encaje rojizo y la cima iluminada por el oro viejo de su última sílaba; Vitré, cuyo acento agudo dibujaba rombos de negra madera en la vidriera antigua; el suave Lamballe, que en su blancura tiene matices que van del amarillo de huevo al gris perla... Questambert, Pontorson, sencillotes y risibles, plumas blancas, picos amarillos, diseminados en el camino de aquellas tierras fluviátiles y poéticas... Pont Aven, revuelo blanco y rosa del ala de un leve sombrero que se refleja temblando en las aguas verdinosas del canal» (Swann). *Du côté de chez Swan.*

O, «Je vois j'entends beaucoup de choses dans son nom carlovingien», de P. Verlaine, citado por Proust en «Chroniques».

En español se puede citar este texto de Baroja, poco conocido:

—Sí, ¿qué color te viene a la imaginación cuando se pronuncia la A?

—Pues así..., una cosa clara..., algo blanco.

—¿Y la E?

—Amarillo.

—¿Y la I?

—Rojo.

.....

—¿Y la U? —siguió preguntando mi hermano.
—Azul..., violeta.
—¿Y la O?
—Pardo..., oscuro... Una cosa así.»

En *Pello Yarza y otras cosas* (25-II-1899).

Y no es Baroja un caso de sensibilidad hiperdesarrollada en este sentido.

Hay que tener en cuenta, me parece fundamental, los estudios de psicología aplicados a este problema, tales como: Brosnahan, *The Sounds of Language: an inquiry into the role of genetic factors in the development of sound systems,* Cambridge, 1961. A lo que se podría añadir las siguientes palabras de Jakobson: «Un estudio cuidadoso de las asociaciones sinestésicas entre rasgos fonemáticos y atributos de color ha de proporcionar datos sobre el aspecto perceptivo de los sonidos verbales. Parece existir cierta afinidad fenoménica entre cromatismo óptimo (rojo puro) y densidad vocálica, cromatismo atenuado (amarillo-azul) y difusión vocálica, acromatismo óptimo (negro blanco) y difusión consonántica, acromatismo atenuado (grises) y densidad consonántica, así como entre el eje de valores de los colores (oscuro-claro) y el eje de tonalidades del lenguaje», en *Fundamentos del Lenguaje,* Madrid, Ciencia Nueva, nota 29, pág. 45.

En algunos casos sería difícil separar lo que de estas asociaciones, o semejantes, pertenece a la lengua de lo que es anecdótico y personal. Un caso especialmente claro lo tenemos en que, por ejemplo, «no quedaríamos tan sosegados después de insultar a alguien sin emplear esos motes e interjecciones en que surgen los fonemas en *on* de broncínea factura»; en efecto, pero muchas de esas interjecciones, que además tienen un contenido conceptual, han sido rechazadas en la composición de diccionarios, algunos tan serios como el de la R. A. E. Sin embargo, estos diccionarios han aceptado sinónimos a los que les falta los fonemas en *on.*

Ver también las notas 2 y 4 a este capítulo.

[2] H. Schuchardt ha llamado la atención sobre el hecho siguiente: «En muchas lenguas, las palabras que indican tronar y murmurar pueden expresarse por la fórmula general:

$$\text{Explosiva} + r + \frac{o}{u} + \frac{n}{m} + \begin{pmatrix} t, d \\ b \end{pmatrix}$$

Para el trueno, el romance tiene siempre tr- y para el verbo, también br, gr; así en italiano *brontolare.*»

En Meyer-Lübke, *Introducción al estudio de la lingüística romance.* Trad. de A. Castro. Madrid, 1914; págs. 128/9.

[3] E. Alarcos Llorach, *Fonología Española,* Madrid, 1954, págs. 1'68

y siguientes. También T. Navarro Tomás, *Estudios de fonología española,* Syracuse, 1946, págs. 15 y sigs.

[4] Aunque no sea el mismo plano, para apoyar mi idea puedo aducir la autoridad de A. Alonso: «Este fenómeno que llamamos evocación. Un concepto —una palabra o un complejo de palabras—, o una emoción se pone a vibrar dentro de nosotros, sin que nadie los hiera directamente. Sólo por el efecto de las asociaciones de conceptos de sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto», en *Materia y forma en poesía,* pág. 214.

También Richards expone parecidos conceptos en *Lectura y crítica,* Barcelona, 1967, pág. 240.

EXCLAMACIONES

El Pelayo, como corresponde al género épico al que pertenece, está planteado en forma narrativa; la *forma* narrativa es, salvo en «El Consejo», siempre la misma, pero varía el narrador.

Si en el principio es Espronceda quien, desde su posición de poeta, describe directamente, los sucesos y circunstancias, más tarde, concretamente durante el fragmento tercero, pasa a ser D. Pelayo el narrador, valiéndose también del llamado discurso directo. Cuando es el autor ficticio el que describe no desaparecen totalmente las intervenciones directas del poeta, que sigue actuando en ocasiones determinadas.

De esta forma encontramos dos narradores que cubren campos distintos: hasta la estrofa IX del fragmento tercero parece indudable que la narración corre a cargo de Espronceda; a partir de dicha estrofa es sustituido por D. Pelayo. Sin embargo, cuando la acción se remansa, como ocurre en la procesión, por ejemplo (Frag. III, estrofas LII/LVII), o cuando la acción trascurre fuera del «cristiano bando», debe ser de nuevo Espronceda quien toma la palabra; por lo menos no hay ningún indico que permita suponer lo contrario [1].

Hay que advertir que, tanto si el narrador es Espronceda como si lo es D. Pelayo, la forma es exactamente la misma;

es por esto por lo que en algunas ocasiones resulta muy arriesgado atribuir las descripciones al autor real o al ficticio.

Es posible que la indeterminación en que queda el narrador provoque en el lector el efecto de que el narrador real, emocionado al relatar determinados hechos, llega a un punto tal de exaltación en el que no puede por menos de intervenir o identificarse con sus personajes.

Es este un planteamiento que influye con claridad en el uso de las exclamaciones, lo que permite seguir, a través de éstas, el desarrollo de la narración.

Como he señalado antes, *El Pelayo* comienza por la intervención de Espronceda, quien, desde una perspectiva omnisciente, describe la situación y los hechos:

Tornan los siglos a emprender su giro
De la sublime eternidad saliendo,
Y antiguas gentes y ciudades miro
Súbito ante mi vista apareciendo

(I-II-vs. 1/4.)

Como indican estos versos, Espronceda «ve» desde el presente los hechos ocurridos en el pasado. En principio esta perspectiva parece que debiera motivar un cierto distanciamiento, tanto real como afectiva. Sin embargo, a medida que la narración avanza, el poeta se proyecta en lo narrado y toma parte activa en la descripción; esto produce la frecuente ruptura de ésta por las exclamaciones.

Creo que es este efecto y disposición lo que Espronceda trata de conseguir en casos como:

Allí Rodrigo con incierta huella
Lascivo sigue a la fatal Florinda;
Ciego, arrastrado de ominosa estrella,
Intenta audaz que a su furor se rinda.
No oye, infeliz, su mísera querella; [2].

La serie de adjetivos descriptivos —*lascivo, ciego, audaz*— culmina en el emotivo *infeliz,* que responde a una estimación puramente subjetiva: es un sentimiento padecido por Espronceda y proyectado en D. Rodrigo.

Si en el caso que acabo de citar la explosión emotiva se produce por el conocimiento de un hecho futuro, como premonición explícitamente anunciada, en el que viene a continuación se producirá el grito como reflejo de la realidad descrita y como anuncio de males futuros:

El grito escucha de venganza y guerra
Gozoso de su estruendo el mahometano,
Y ansioso aguarda en la vandalia tierra
Do baña el Lete el muro jerezano:
¡Ay!, a la lid del ocio se destierra,
¡Oh cara patria! y se prepara en vano
Rodrigo de su ejército a la frente,
Que los vicios de un rey vician su gente.

(III-VI.)

En este caso la primera de las dos exclamaciones le sirve a Espronceda para expresar el mismo dolor que D. Rodrigo debe sentir al abandonar sus placeres y empezar la lucha armada.

Sin embargo, hay que notar que la segunda exclamación es la que da el verdadero tono a la primera y la completa. De esta forma lo que podría ser interpretado sólo como simpatía con la situación del Rey, en el momento descrito, se convierte en la expresión de un dolor por la suerte futura de España.

Idéntica disposición presentan estos dos casos:

Rodrigo en carro de marfil ostenta,
Corona de oro y perlas en su frente,
La regia pompa y galas aparenta
Que en los banquetes le adornó luciente.

Mísero en vano el corazón alienta,
No ve sobre él ¡oh Dios omnipotente!

(III-VIII.)

Triste Rodrigo su carroza guía
Ligera entre sus fuertes escuadrones;
Radiante en vano su corona envía
El antiguo esplendor. ¡Ay! sus bridones
Cuán otro rige ya de aquel que un día
Toledo vio entre nobles campeones,
Augusto vencedor en los torneos,
Coronada su frente de trofeos!

(III-XII.)

A partir de la estrofa XII del fragmento tercero, es D. Pelayo quien toma la palabra y la voz del poeta no vuelve a oírse, en lo que a exclamaciones se refiere, hasta la estrofa LV del tercer fragmento. En estos casos la exclamación conserva el sentido de profecía anunciadora de desgracias:

Tornan y al muro majestuosos giran
Míseros ¡ay! y júbilo respiran

(III-LV-vs. 7 y 8.)

En todos los casos en que el poeta se sirve directamente de la exclamación, predomina la función expresiva del lenguaje [3], expresión, siempre, de sentimiento tristes y agoreros.

Hay lugares en *El Pelayo* en los que Espronceda presenta mediante el discurso directo las palabras pronunciadas por sus personajes. En dos de estas ocasiones aparece la frase exclamativa; son las siguientes:

Súbito un trueno retumbar se siente:
«Himnos, vivas al Rey.» Súbito un rayo
Y nuestra dicha y júbilo acreciente
El mutuo amor que nuestras almas liga.»

Tal grita aquella juventud demente,
Y al Rey ensalza que Jehová castiga:
«Himnos, vivas al Rey.» Súbito un rayo
Heló sus pechos con mortal desmayo.

(I-XI.)

El segundo caso es mucho más corto y no pertenece a ningún personaje concreto, sino a un, suponemos, coro de seres no humanos directamente, la voz de Jehová o de emisarios suyos:

Se oye la voz de la celeste saña:
«¡Ay Rodrigo infeliz! ¡Ay triste España!»

(I-XII-vs. 7 y 8.)

Los dos casos están muy próximos entre sí y en los dos parece predominar, como en los anteriores, la función expresiva del lenguaje. En sentido, sin embargo, es diferente; mientras en el primero de los dos casos citados la exclamación expresa la alegría y el entusiasmo del momento presente —en el texto, claro— el segundo expone desastres futuros. Se produce, además, en el último ejemplo un fenómeno curioso: por una parte, quien exclama es la «voz celeste», calificada de *sañuda,* pero a pesar de esto la voz pronuncia unas palabras que, al parecer, son de tristeza y compasión; es posible que se trate, también ahora, de una proyección de los sentimientos del autor, disfrazados.

En los casos anteriores a estos dos últimos que estoy analizando, la exclamación «triste» del autor servía de contrapunto a la situación placentera de los individuos de la historia. Creo que en los dos casos que ahora trato ocurre lo mismo; por un lado la exclamación *juvenil* contrastada y modificada por la exclamación de la *celeste saña.* Esto parece especialmente claro si tenemos en cuenta que las exclamaciones aparecen en estrofas contiguas.

El resto de las exclamaciones dichas directamente por los

personajes presentan mecanismos y disposiciones similares, o más simples, que las de los anteriores ejemplos: todas ellas se producen en diálogos o discursos directamente presentados —introducidos o no por un verbo *dicendi*—, y en el cincuenta por ciento de los casos funcionan como vocativos sin mayor interés estilístico.

Por otra parte, tenemos que casi todas estas exclamaciones, dos casos no lo cumplen, van acompañadas de la interjección *OH,* puramente literaria, como en el caso siguiente:

Volved la vista, ¡oh nobles campeones!

(III-XLVII-v. 1.)

El resto de las exclamaciones tampoco tienen mucho más interés y no son más que *representaciones* con mayor fuerza espiratoria cuya finalidad es conseguir la «mise en relief» de lo que se comunica.

Analizando la exclamación desde otra perspectiva podremos ver que el sentido, la situación descrita no sirve más que en una ocasión para señalar los aumentos de fuerza espiratoria, la elevación del nivel sonoro del discurso. Lo más frecuente es que Espronceda incluya en el texto una interjección —acompañada con frecuencia de los correspondientes signos de admiración—, que puede quedar aislada o formar parte, estar incluida en el cuerpo de una frase completa.

En algunos casos la cláusula exclamativa no viene señalada mediante los correspondientes signos de admiración, sino por la presencia de un verbo *dicendi* cuyo sentido comunica sin lugar a dudas el carácter de exclamación intensa de lo que sigue.

Muy pocos son los casos en los que el ritmo entonativo se eleva espontáneamente en el lector —o declamador— sin necesidad de un signo, de apoyatura gráfica; es decir, por la sola fuerza del sentido.

Si se realiza una clasificación de las exclamaciones siguien-

do un criterio gramatical, se obtienen los resultados siguientes.

Las «oraciones exclamativs» sólo llegan a tres casos:

Cuál otro rige ya de aquel que un día
Toledo vio entre nobles campeones,
Augusto vencedor en los torneos
Coronada su frente de trofeos!

(III-XII-vs. 5/8.)

Que he citado antes con otro motivo.

Maldiga Alá la paz que da al impío
Segura vida y júbilo en la tierra!

(IV-V-vs. 5 y 6.)

El tercer caso es el de III-XLI, verso primero y siguientes.

Las frases nominales parecen adaptarse con facilidad a la entonación exclamativa; esto tanto por ser conjuntos de poca extensión, por lo general, cuanto por la intensidad expresiva propia de la fórmula gramatical. Sin embargo, Espronceda no parece aprovechar todas las posibilidades que le brinda esta construcción y sólo la utiliza en cuatro ocasiones, dos de las cuales son idénticas: «Himnos, vivas al Rey» (I-XI verso 2 y verso 7); «Maldición sobre ti! Grítale el moro» (III-XXVII-v. 1); «¡O triunfo, o muerte!, en grito altisonante/ Clamé...» (III-XL-v. 1); «Alto, dije, a la lid: ...» (VI-XV-v. 1).

Los incisos exclamativos son mucho más abundantes a pesar de que, en principio, no suponen un aumento de la intensidad expiratoria ni expresiva. Creo que el motivo por el cual Espronceda utiliza con tanta profusión dichos incisos es porque constituyen un corte en el discurso; esto puede

producir la impresión de que es precisamente la intensidad del sentimiento lo que rompe la continuidad de la frase.

Reproduzco una selección de estos casos eligiendo los aspectos más caracterizadores del procedimiento: «Tú no conoces mi dolor, ¡ay triste!» (VI-VI-v. 7); «... Dichoso/Tú mil veces ¡oh joven! que ...» (VI-VI-v. 3); «Rodrigo.../ .../Mísero! en vano el corazón le alienta» (III-VIII-v. 5).

Hasta once casos más, sin tener en cuenta los reproducidos, se pueden encontrar del esquema.

El sintagma sustantivo+adjetivo aparece en doce ocasiones. De ellas, diez tienen el adjetivo antepuesto. Es, pues, una ordenación que, ciertamente, no representa una variante expresiva o estilística en relación con el orden normal en el conjunto de *El Pelayo*; únicamente hay un aumento de la anteposición como era de esperar, pues las exclamaciones parecen convenir a un aumento del aspecto retórico de la declamación altisonante característica de esta obra.

Lo que, en mi opinión, es más significativo, es que este grupo, que es una frase nominal, sea un inciso en la frase. Así, pues, lo que caracterizaría a esta agrupación frente a las anteriores, de tipo similar o próximo, sería la mayor relación con el sentido de la frase completa, por un lado; por otra parte, la menor intensidad expresiva y falta total de dramatismo de este esquema, como tal, sobre todo comparado con las frases nominales antes tratadas.

El esquema es del tipo de los casos: «Ay Rodrigo infeliz! Ay triste España!» (I-XII-v. 8); «... oh hijo de Rodrigo!» (III-XXXIII-v. 2), etcétera.

Los gritos aislados son poco frecuentes. Solamente encuentro tres *ay,* dos *ah* y un *¡jamás.*

Los gritos que forman cuerpo con otra unidad compleja más amplia son, como venimos viendo, mucho más frecuentes. En total, el grito más utilizado es *oh,* con doce casos

(pero nunca como grito aislado); siguen *ay,* con seis casos, y *ah,* con dos [4].

Para acabar me parece conveniente incluir aquí las intensificaciones expresadas mediante repeticiones; es el tipo de los casos: «¡Maldición, maldición! Yertas las flores» (I-XIV-v. 1); «Sancho, Sancho le ve: su pecho late» (III-XXIII-v. 1); «Y "hosana, hosana", sonoroso canta» (III-LII-v. 8); «Al fin prorrumpe de callar cansado/"Aldaimón, Aldaimón..."» (IV-IV-v. 8 y estr. V-v. 1).

Es interesante señalar que este último tipo de exclamaciones, sean con o sin signo de admiración, al igual que las frases nominales exclamativas —las dramáticas—, se encuentran en un elevadísimo porcentaje entre los primeros versos de cada estrofa; en menor cantidad en los últimos y, prácticamente inexistente, en el interior.

El principio de una estrofa, lo mismo que el principio de un verso, es el lugar más conspicuo, más relevante. Esta circunstancia, unida a los tipos de exclamación que son los más expresivos, da el tono al desarrollo posterior e influye en el planteamiento general de toda la estrofa que queda así marcada en su sentido mediante la expresividad y contenido de la exclamación.

Por otra parte, es interesante también constatar que es precisamente en las repeticiones donde se da una mayor ausencia de signos de admiración, lo que parece normal si se tiene en cuenta que la repetición indica ya de por sí un aumento de la intensidad expresiva en el que habla.

[1] Es verdad que tampoco hay ningún indicio que lo confirme, salvo, naturalmente, la imposibilidad en que se encuentre D. Pelayo para enterarse de lo que pasa del lado de los moros. Puede funcionar como indeterminación, tan frecuente en Espronceda. O puede ser un simple descuido o negligencia.

[2] Aunque no lleva signo de admiración, parece claro que se trata

de una exclamación; así lo ha interpretado el editor de la B. A. E., Jorge Campos.

[3] Según la terminología de Bühler, *op. cit.*

[4] Es un dato que hay que recordar y tener presente para las obras posteriores, sobre todo para *El diablo mundo.* Parece que la exclamación que ahora es la más frecuente y signo, pues, de un determinado tipo de discurso y de estilo, pasa más tarde a ser signo de burla, quizá por contraste con el caso de *El Pelayo.*

INTERROGACION RETORICA

Es un recurso estilístico poco frecuente en *El Pelayo*; como la interjección o las frases exclamativas, sirve para caracterizar los momentos de mayor patetismo. Normalmente aparece en situaciones no dinámicas.

Si «una cláusula interrogativa no se limita a significar un pensamiento y denotar un objeto, [pues] a la vez notifica determinado «estado del sujeto», del sujeto que piensa el pensamiento y lo significa por medio de la cláusula y que mienta y denota el objeto por medio de pensamiento y de cláusula respectivamente. Notifica determinado estado del sujeto en relación al objeto: el estado de *ignorancia* o de *duda* respecto de este objeto o de un elemento de él, o, al contrario, el estado de *intensa* certeza respecto del objeto o de un elemento de él» [1]. En Espronceda predomina la última función. Se trata en todos los casos de un uso puramente retórico de la cláusula interrogativa.

Frente a las exclamaciones, que aparecían indistintamente en boca de los personajes, del narrador imaginario (D. Pelayo) o del narrador real (Espronceda), la interrogación surge en el diálogo directamente presentado. La pregunta va dirigida, pues, en horizontal a un personaje de la obra y no al lector.

Solamente encuentro un caso en que la interrogación es

formulada por el narrador ficticio no en un diálogo sino desde la posición de narrador; Pelayo, tras relatar las hazañas de Sancho, exclama: «Quien dirá tu valor ni el encendido/ Ardor dirá que el corazón te agita?/Oh Sancho...» (III-XXX-vs. 5/6), caso en que la interrogación se encuentra fundida con la admiración.

Doy una reunión de casos, casi total, en los que aparece la interrogación retórica en el diálogo. En el primero de los ejemplos que doy a continuación aparece la respuesta inmediatamente después de la pregunta y ambas formuladas por el mismo personaje, Sancho, con lo que muestra su ardor y vehemencia: «Treguas? Jamás. O vencimiento o muerte» (III-XXXVIII-v. 1).

También el *El Consejo* utiliza la interrogación retórica Opas, «el traidor», para convencer y engañar al bando cristiano:

Mas qué vale triunfar, qué el ardimento,
Ni qué vale el esfuerzo y la osadía,
Si ciegos y con loco pensamiento
A cierto daño su imprudencia guía?
Cansado el brazo, el pecho sin aliento,
Qué al español valdrá su valentía,
Si ni el hierro mellar podrá su espada
De tan continuos golpes fatigada?

(III-XLVI.)

Desde el bando contrario ocurre lo mismo que en el cristiano, pero en sentido contrario: el moro que habla y pregunta trata de empujar a la acción.

Aldaimón, Aldaimón, ¿adónde el brío
Del musulmán está? ¿dónde la guerra
Y del profeta santo el poderío
Que a las naciones míseras aterra?

(IV-V-vs. 1/4.)

Pelayo utiliza el mismo método para animar a los suyos:

Mas quién resistirá si un pecho fuerte,
Como es el tuyo, desmayado alienta?

(VI-V-vs. 5 y 6.)

Que a cierta gloria y a venganza guía,
...preferiréis al trance duro,
Tan dilatada y mísera agonía?

(VI-XIII-vs. 6/8.)

Parece que, como he ido señalando, la interrogación retórica sirve en todos estos casos más que para convencer de un pensamiento teórico o para mostrar patetismo, para empujar a la acción, es decir, para influir en el comportamiento del oyente.

[1] Vera Yamuni Tabush: «interrogación», en *Conceptos e imágenes en pensadores de lengua española.* El Colegio de México, México, 1951.

ENUMERACION

El hecho de que una pluralidad de elementos significativos cuya función en la frase es semejante o idéntica, sea empleada para expresar un sentimiento o comunicar una idea, indica, en principio, que el autor percibe analíticamente la realidad, como una suma, amontonamiento o sucesión de elementos individuales.

Por otra parte, todos estos aspectos de la realidad presentados enumerativamente deben fundirse en la mente del lector para formar una impresión total, a la manera impresionista, donde siempre estará presente la idea de variedad —del mundo reflejado en la obra—, pero, eso sí, con un denominador común.

Como consecuencia de lo que acabo de afirmar no debe deducirse necesariamente, ni mucho menos, la idea de que a una mayor abundancia de elementos significativos debe corresponder una mayor complejidad o riqueza en el tema tratado. Lo único que se puede afirmar es que el autor considera la enumeración adecuada para tratar un asunto determinado.

En *El Pelayo* se encuentra una clara polarización de las enumeraciones agrupadas precisamente en aquellos lugares

en los que Espronceda describe fuerzas violentas en oposición. Frente a esto tenemos que hay una ausencia casi total del recurso fuera de los lugares que acabo de señalar [1].

De esta forma es posible señalar que, para nuestro autor, el estilo enumerativo es adecuado para aquellos casos en los que se intenta comunicar al lector una tensión dramática profunda; como veremos, las tensiones vienen producidas, en general, por fuerzas físicas más que espirituales, aunque también haya una indudable carga de patetismo: se trata, en definitiva, de las descripciones de batallas.

Naturalmente las acumulaciones sirven para expresar el amontonamiento y la multiplicidad real, sin más.

Por razones puramente expositivas, a fin de alcanzar una cierta claridad, me ha parecido conveniente dividir el análisis de la enumeración en tres apartados.

En el primero voy a ocuparme de la acumulación de elementos formados por unidades semánticas y melódicas. En el segundo párrafo trataré de enumeraciones en que se agrupan las unidades, con valor semántico, en que pueden ser divididos los elementos considerados en el apartado anterior. En el último trataré de unificar los dos anteriores desde un nuevo punto de vista.

En los dos primeros grupos que he señalado es posible analizar dos nuevos aspectos. Se trata de separar las enumeraciones que semánticamente —y en algunos casos melódicamente también— siguen una dirección determinada, están dispuestas según un orden definido, de aquellas otras en las que no se puede señalar ordenación de ningún tipo, pues son un amontonamiento de acciones o materias; en definitiva es algo muy cercano a lo que Leo Spitzer llama, aunque con otra intención y referido a otras épocas, «enumeración caótica» [2].

En la teoría la distinción entre estos dos tipos de enumeraciones no plantea graves problemas; en el texto, de hecho,

se encuentran con gran frecuencia mezcladas en un mismo pasaje.

I.—En general, tenemos que los grupos enumerativos, cuyos componentes son oraciones «completas», siguen un orden. En efecto, parece que la serie de acciones enumeradas acaban en una conclusión unitaria que agrupa lo anterior. No se trata de lo que Dámaso Alonso, analizando *La lengua poética de Góngora*[3], ha llamado estilo *diseminativo recolectivo*. La arquitectura es aquí mucho más sencilla, o primitiva, como se prefiera; por otra parte, en *El Pelayo* la agrupación final es sintetizadora.

Doy a continuación una serie de ejemplos de los casos en que aparece el recurso que vengo señalando. He reunido prácticamente todos los casos en que se da la ordenación:

1 *«Arrolla a Atanagildo; la pujanza*
Del fiero Teudis a sus platas yace;
Rinde de Ervigio la terrible lanza,
Y su cólera en sangre satisface;
Sobre vencidos muertos se abalanza,
Opuestos hierros su furor deshace;
Pavor, desolación, rüina
Su alfanje en alto aterrador fulmina.»

(III-XXII.)

Estrofa dividida en dos partes de cuatro versos cada una. En lo que podemos considerar primera parte, hasta el verso cuarto, la última oración parece ser la consecuencia de las tres anteriores, referida al «agente».

En la segunda mitad, los dos últimos versos son la condensación de los otros dos, pero ahora desde el punto de vista del «paciente».

Me parece conveniente advertir que la enumeración del verso séptimo será incluida, como unidad aislada, en el párra-

fo segundo. Es un tipo de inclusión bastante frecuente, como iremos viendo en cada caso.

2 *«No más pronto entre humo y fuego y trueno*
Rayo veloz del cielo se desata;
Ni así fiero en la mar de su hondo seno
Las turbias olas Boreas arrebata;
Ni montaraz torrente al valle ameno,
Ni súbito huracán, ni catarata
De ondisonante río, ni lava ardiente
Su arranque asemejaran impaciente.»

(III-XXV.)

En esta octava hay una verdadera «huida» de los siete primeros versos hacia el último. Ya desde el primer verso se plantea formalmente una comparación cuyo segundo término no aparece hasta el verso octavo; frente a éste, el primer término es ampliado constantemente por la adición de nuevos términos imaginativos.

Por otra parte, hay que considerar que los primeros términos de la comparación se hacen cada vez más cortos, más rápidos en consecuencia: de dos oraciones que se extienden a lo largo de dos versos cada una se pasa a frases nominales, cuyo nombre de acción no aparece hasta el último verso, donde se reúne intensificada toda la fuerza de las comparaciones anteriores.

Es uno de los casos más claros de ordenación rítmica y de sentido en una misma dirección: la producción en el lector de una intensa sensación de fuga, de movimiento; el movimiento de los versos apoya el sentido conceptual.

3 *«Revuelve el héroe su tajante acero:*
Cada golpe una herida. cada herida
Una muerte: y brioso, audaz, ligero
Mil muertes lanza en cada arremetida;
Cede a su esfuerzo el árabe altanero,

Redobla el choque el animoso hispano
Y gime el moro y lidia y lucha en vano.»

(III-XXXI-vs. 2/8.)

Donde el último verso parece una consecuencia de la acción desplegada por «el animoso hispano» en los versos anteriores; es el envés de esa acción, con cambio de sujeto, que puede hacer más intenso y patético el resultado de la acción cristiana, vista en el moro como sujeto.

Muy interesante me parece el caso que doy a continuación:

4 *«Y relumbran gallardas las cimeras;*
Y armas y petos enmoldados de oro;
Suenan confusas voces placenteras,
Himnos alza tal vez juvenil coro
Y fiesta y triunfo y algazara y canto
Presagios son de esclavitud y llanto.»

(III-LVII; vs. 3/8.)

Lo primero que se advierte en esta enumeración es que ha sido utilizada para expresar una realidad no violenta, más bien alegre hasta llegar al verso octavo: fiesta, triunfo, algazara y canto son realidades agradables, en principio.

Sin embargo, no es posible, en mi opinión, analizar la acumulación de sustantivos alegres por separado; hay que referirlos a la unidad en la que están insertos, que engloba y trasforma su significación, como vamos a ver.

Las acciones descritas en los cuatro primeros versos se encuentran *recolectadas,* y por orden, en el verso quinto: es una agrupación intensificadora que recoje lo esencial y significativo de las acciones anteriores, la sustancia. En el último verso, el significado de los sustantivos es sustituido por otro que presenta otra realidad opuesta a la primitiva, a la que corresponde simétricamente en cuanto contenido conceptual. De esta forma la realidad anterior se transforma; pasa de ser una actividad cuya finalidad está en ella misma y de tono

agradable a convertirse en signo —*presagio*— de la situación contraria. Se presenta, pues, el conflicto entre apariencia y realidad profunda que es lo que, quizá, tiene más valor en este procedimiento, como continuación de la postura de los escritores del Siglo de Oro y como anuncio ya de la actitud futura de Espronceda, especialmente en *El diablo mundo* [4].

En otras ocasiones Espronceda no dispone los términos que componen la enumeración dirigidos a un fin determinado en el que se funde, intensificado, todo el desarrollo anterior. En estos casos se dejan libres las diferentes unidades enumeradas con el fin de comunicar la impresión de una realidad múltiple cuyos formantes no están relacionados. Para lograr esto, el poeta se sirve de construcciones paralelas cuya motivación (no la consecuencia) puede, en ocasiones, ser común a todas ellas. Esto es lo que ocurre en:

5 *«Orgulloso torrente de guerreros*
Pueblos, montañas y ciudades hunde;
Tintos en sangre brillan sus aceros,
Y el estrago y terror do quiera cunde;
Así al impulso de aquilones fieros
Llama voraz por selvas se difunde,
Consume antiguos troncos, arde el suelo
Y amenaza abrasar el mismo cielo.»

(III-II.)

Esta estrofa, lo mismo que ocurría con la número 1, se encuentra dividida en dos partes iguales cuantitativamente: la primera está formada por el término real de la comparación, la segunda por el término imaginario.

El último verso de cada una de las dos partes es una intensificación de lo comunicado en los anteriores, pero no una consecuencia ni una agrupación.

6 *«Rompe el alarbe y fiero desbarata*
Cuanto encuentra, y los campos raudo asuela;
Al labrador sus mieses arrebata;
Pavoroso terror las gentes hiela;
La virgen triste al vencedor acata,
Y hondo suspiro de su pecho vuela.»

(III-III 1/6.)

La estructura de estos seis versos es trimembre: cada uno de los miembros está formado por dos versos. Los dos primeros versos, igual que la pareja final, forman una sola unidad significativa, mientras que los dos centrales son independientes; parece que en este par, que funciona como eje de simetría, uno de los versos, el primero, se refiere a la realidad expuesta en los versos iniciales, frente al otro verso que se referiría a la pareja final.

A medida que se avanza en la lectura se puede observar cómo la realidad es cada vez más patética y cómo de consideraciones generales y materiales se ha pasado a otra individual y espiritual; hasta llegar al suspiro de «virgen triste», cumbre de los recursos espronceda nos y ejemplo de tópico superficial.

7 [Rodrigo] *«Al deleite se arranca, el hierro viste,*
Cálase el yelmo, el tresdoblado escudo
Con fatiga tal vez débil resiste,
De esfuerzo el corazón y ardor desnudo;
Pálido el rostro, acongojado y triste,
Vierten sus ojos lágrimas, suspira,
Y por última vez su alcázar mira.»

(III-V.)

Estos versos presentan una disposición semejante al caso, ya citado, que lleva el número 2. También aquí los grupos significativos van haciéndose más cortos ahora, según la descripción pasa de lo objetivo a lo subjetivo y personal, pro-

ceso, en esto, semejante al que encontrábamos en el caso anterior, el sexto.

El verso octavo es una profecía —hecha por el autor— que modifica y da su verdadero sentido dramático a toda la descripción; algo parecido ocurría también en el ejemplo cuarto.

8 *«Y al ruido late el pecho a los guerreros.*
Armas, carros, caballos se amontonan.
Zumba el viento al rumor y estruendo fieros,
Los ríos su curso con pavor reprimen,
Y los montes al son medrosos gimen.»

(III-XI-vs. 4/8.)

Espronceda describe por medio de esta enumeración el campo de batalla dando una visión panorámica: los hombres, sus instrumentos, el ambiente y la naturaleza que los rodea.

A propósito de la naturaleza habría que señalar, aunque este no sea, quizá, el lugar más adecuado, que aquí la naturaleza acompaña o depende de la realidad humana; esto que parece ser una conquista del Renacimiento [5] se encuentra aquí como arrastre que pronto será abandonado por nuestro autor y por las tendencias posteriores. La naturaleza o el mundo físico serán adecuados a lo que se describe, pero pasivos, pues la «simpatía» ha desaparecido; ya en *El estudiante de Salamanca* se puede leer:

Esa noche y esa luna,
Las mismas son que miraran
Indiferentes tu dicha,
Cual ora ven tu desgracia. [6]

Donde se advierte el aislamiento frente al mundo físico, paralelo al individualismo social.

9 *«El ímpetu, las voces, el estruendo*
Tornan en son confuso a redoblarse;

El acero saltando centellea,
La sangre hirviendo en derredor humea.»

(III-XVI; vs. 5/8.)

Hay aquí un desarrollo progresivo de lo que podríamos llamar «intencionalidad» —*ímpetu*— a los resultados de la conversión de aquélla en hechos. Todo ello como una serie inconexa de acciones, sintáctica y melódicamente independientes.

10 *«Lo arrasan todo y todo lo atropellan,*
Hienden, rajan, destrozan irritados;
Armas, muertos, caballos, carros huellan
Con espantoso estruendo derribados:
Yelmos, picas, turbantes, sangre ardiente
Envuelve el Guadalete juntamente.»

(III-XVIII; vs. 3/8.)

Seis versos que corresponden casi exactamente a los citados antes que comienzan: «Y al ruido late el pecho a los guerreros», número 8. La diferencia más notable reside en que lo que allí preparado, estático en orden y reposo, lo encontramos aquí en confuso desorden y en movimiento.

En el caso octavo las *armas, carros, caballos* se amontonaban preparados para empezar la lucha; ahora esas mismas *armas, (muertos), caballos, carros,* donde hay que señalar la presencia de los guerreros de pecho latente ya muertos, son hollados. Antes los ríos reprimían con pavor sus cursos, ahora el Guadalete envuelve *yelmos, picas, turbantes, sangre ardiente,* es decir: armas y guerreros, o sangre de guerreros.

En las enumeraciones, aunque sean caóticas, parece que hay un orden más o menos consciente. En los dos casos que estoy comparando se puede advertir una progresión bastante clara. En el ejemplo que lleva el número 8, el primer lugar de la descripción lo ocupan los hombres, a continuación sus útiles de guerra, dispuestos de lo general e inmediato —ar-

mas— a lo particular y lo vivo —carros y caballos—. Si aceptamos la posible visión objetiva: que los caballos tiran de los carros, el orden estaría dispuesto según la mayor o menor proximidad a los guerreros.

En el ejemplo décimo los hombres y los caballos, que en el número 8 ocupaban los extremos, se encuentran ahora en el centro; lo mismo pero a la inversa ocurre con las armas y los carros. Es la forma de desbarartar lo que antes estaba ordenado.

En estos dos casos lo caótico de la enumeración viene dado directamente por el texto: *se amontonan, envuelve juntamente.*

Como ejemplo final está:

11 *«Aguija su bridón, la lanza agita,*
Y en nosotros audaz se precipita.»

(III-XXI; vs. 7 y 8.)

Es una sucesión de acciones acumuladas según un desarrollo temporal y una evolución en el sentido del signo verbal, que empieza con una acción *ordenada (aguijar),* destinada a un fin, y acaba con la violencia desatada (precipitarse), que no es ordenable sino cuando ha cesado.

II.—La enumeración de verbos, de adjetivos y de sustantivos presenta los mismos caracteres que vengo señalando al hablar de las oraciones en el párrafo anterior.

En conjunto, las enumeraciones que se ordenan según un criterio superior son menos frecuentes que las caóticas.

En primer lugar reproduciré, como he hecho antes, las enumeraciones que siguen un orden determinado, después me ocuparé de las caóticas.

Como enumeraciones ordenadas, tenemos:

«Virtud contemplo, libertad y gloria,
Crímenes, sangre, asolación, ruina.»

(I-I; vs. 5 y 6.)

Son dos versos simétricos de sentido contrario. En ambos el último sustantivo parece englobar a los anteriores, dando una agrupación sintetizadora.

Otros casos semejantes son: «Le enrolla, anuda, oprime y le sofoca.» (II-VI; v. 8); «Hiérense, a herirse tornan y desprecian/La muerte, hirviendo en cólera, y arrecian.» (III-XX; vs. 7 y 8); «No es ya valor ni esfuerzo ni osadía,/Mas requemada furia y rabia impía.» (III-XXX; vs. 7 y 8); «Entre tanto en el templo amontonados/Hombres, mujeres, niños se veían.» (VI-XI-vs. 1 y 2); «Y otra vez vuelve y carga y desbarata.» (VI-XX; vs. 6).

En todos los casos se puede encontrar un cierto orden que puede depender de consideraciones muy diversas, como tiempo, intensidad, etc. Naturalmente no hay relaciones tan claras como las que presentaban las oraciones, esto es normal.

Pero, además, hay que considerar que en la clasificación de las enumeraciones entre las caóticas o las ordenadas entra, siempre que no sea muy claro, un componente de subjetividad muy difícil de evitar, esto resulta especialmente difícil cuando se trata de ordenaciones en intensidad. Por ejemplo, «hombres, mujeres, niños», donde habría que saber si la alusión a los niños es más patética que la de las mujeres; en cualquier caso la preferencia será siempre subjetiva, a no ser que haya un recuento de este tipo de sensibilidad sobre el que basar las apreciaciones. Es posible que la preferencia por unos u otros términos dependa de épocas y autores, incluso de factores mucho más circunstanciales. Parece un sintagma fijado en la lengua.

La mayor parte de las enumeracionees caóticas se encuentran entre los ejemplos ya citados en el párrafo primero. Hay

también otros casos; son pocos: «Lúgubre, sola y temerosa en tanto/La voz de la vigías se escuchaba» (III-X; vs. 5 y 6). Y dos casos más claros e intensos: «Descarga el musulmán, rompe y quebranta/Adarga y yelmo y barras y cimera.» (III-XXVIII; vs. 5 y 6); «Que yo cual tú también el ansia apruebo/De gloria de combate y de matanza.» (IV-VIII; 3 y 4).

III.—Como es posible advertir en los párrafos anteriores, la clase de elementos que con mayor frecuencia se agrupan para formar enumeración son los sustantivos, que representan porcentualmente un 39 % del total; sin embargo, la diferencia con las enumeraciones oracionales es mínima, ya que éstas llegan al 25 %. Mucho menos frecuentes son los casos de acumulación de verbos —se trata de verbos solos, aunque naturalmente pueden ser considerados como oraciones—, éstos sólo llegan al 15,5 %. Los adjetivos representan un 1,1 %.

En una consideración puramente cuantitativa de las enumeraciones, referida al número de elementos que con mayor frecuencia se agrupan, tenemos los resultados siguientes: Espronceda muestra una marcada preferencia por las agrupaciones compuestas por tres elementos o unidades, llegan al 65 % del total. Las restantes agrupaciones son menos frecuentes; la de cuatro unidades llega al 25 %; de la de cinco miembros ningún caso; el 3,1 % es la de seis; por último, la de siete sube al 6,2 %.

Con el fin de aumentar la intensidad expresiva de las enumeraciones, el autor utiliza con relativa frecuencia el recurso que consiste en acumular conjunciones copulativas, polisíndeton, o en suprimirlas totalmente, asíndeton. No he advertido más que una ligerísima superioridad en el primer procedimiento. Lo que me parece más significativo es que ambos recursos se aplican con preferencia, casi exclusivamente, a las enumeraciones cuyos componentes son sustantivos.

IV.—En este último párrafo trataré de unos grupos, próximos a las enumeraciones, que aparecen con cierta frecuencia en *El Pelayo* y son muy característicos.

No son estos grupos enumeraciones formales; lo que analizo en este caso son acumulaciones de elementos inconexos cuyo único punto de unión reside en que todos ellos son términos regidos dependientes del mismo término regente.

No se trata tanto de presentar distintas realidades enumeradas como de dar diversas facetas de una misma realidad; facetas que, en la mayor parte de los casos, se refieren a campos completamente alejados entre sí.

Doy, en primer lugar, los casos en que los elementos acumulados dependen de un sustantivo:

«En tanto el sol en su carroza de oro
Vibrando del cenit vivida lumbre,
Padre y monarca del luciente coro,
Mediaba .....»

(III-XXI; vs. 1/4.)

Donde el sol recibe tres conotaciones circunstanciales de muy diversa naturaleza.

Más homogénea es la caracterización circunstancial del ejército cristiano en el siguiente fragmento:

«Entre las densas sombras temerosos
En cieno y agua hundidos avanzamos,
Y con ansia y fatiga, cuidadosos
Cerca del campo musulmán llegamos.»

(VI-XVII; vs. 1/4.)

Con cuatro circunstancias.

La acumulación de un número mayor de circunstancias la encontramos en la siguiente octava:

«Allí Rodrigo con incierta huella
Lascivo sigue a la fatal Florinda;
Ciego, arrastrado de ominosa estrella,

Intenta audaz que a su furor se rinda.
No oye, infeliz, su mísera querella;
Y con lascivos ojos, con desdoro
Mancha la hermosa flor de su decoro.»

Caso en que la acumulación de complementos nominales se encuentra acrecentada por la de los verbales, mucho más frecuentes, como vamos a ver en los próximos ejemplos, que aquéllos:

«Con grata muestra entonces del tirano
Todos humildes el intento aprueban.
Y sobre el pecho al uso mahometano
Inclinando la faz, las manos llevan.»

(IV-III; vs. 1/4.)

«El silencio fatal rompe el primero
Con formidable muestra y arrogante,
Y sin respeto y con acento airado
Al fin prorrumpe de callar cansado.»

(IV-IV; vs. 5/8.)

A éstos se pueden añadir los siguientes: [Rodrigo] «... el tresdoblado escudo/Con fatiga tal vez débil resiste» (III-V; vs. 2 y 3); «La hueste sigue en muestra repetosa/Y desnuda la frente y humildosa.» (III-LIII; vs. 7 y 8); «El ojo en vano penetrar desea/La en torno casi trasparente gasa.» (V-VI; vs. 1 y 2).

Este tipo de construcción, unido a las enumeraciones propiamente dichas, produce el efecto, al menos a mí me lo produce, de que Espronceda es incapaz de encontrar caracterizaciones unitarias, únicas, que definan la situación por sí solas con fuerza suficiente; se ve obligado a ir cercando el término regente por aproximaciones sucesivas y acumuladas.

Es posible, claro, que prefiera este tipo al directo. Pero esto hace que la expresión sea extraordinariamente pesada.

[1] Como se verá, casi todos los ejemplos que cito están sacados del fragmento tercero.

[2] Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna,* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Filología. B. A., 1945. Ha sido recogido más tarde en su libro *Lingüística e historia literaria,* págs. 247-292. Madrid, Gredos, 1961, donde es más accesible.

[3] Dámaso Alonso: *La correlación en los sonetos de Góngora* en el tercer centenario del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad de Utrecht. La Haya, 1966, págs. 13-35.

[4] El desarrollo conceptual y explícito del problemático tema se puede encontrar, mucho más tarde, claro, en un cuento de Azorín, en el que se aborda la posibilidad efectiva de destruir el alegre tiempo pasado por un hecho, un esqueleto, descubierto con posterioridad.

[5] Parece que el hecho de que la naturaleza se conmueva siguiendo el sentir humano aparece, en la poesía española, desde Costana (Cancionero General, 130.ª I, pág. 316) y llega su cumbre en Garcilaso. Ver Rafael Lapesa: *La trayectoria poética de Garcilaso.* Selecta de *Revista de Occidente,* Segunda edición. Madrid, 1968, especialmente págs. 59 y sigs.

[6] Parte segunda, pág. 190 de la ed. de Madrid, 1840.

ENUMERACIONES-II

Se trata ahora de reunir en un mismo grupo una serie de enumeraciones dispersas por el pequeño número de ocasiones en que aparecen. En muchos de los casos no se trata estrictamente de enumeraciones sino de abundancia de determinados fenómenos reunidos en un mismo lugar; esto puede producir en algunos casos, como veremos, una impresión semejante a la de las enumeraciones propiamente dichas.

La aparición de predicados verbales enumerados es frecuente. A pesar de que en muchos casos las acciones se suceden según un orden, la falta de elementos de relación, de cualquier tipo de nexo, hace que el efecto recibido sea el de un amontonamiento de acciones inconexas:

Al deleite se arranca, el hierro viste
Cálase el yelmo, el tresdoblado escudo
Con fatiga tal vez débil resiste,
.....
Vierten sus ojos lágrimas, suspira
Y por última vez su alcazar mira.

(III-V.)

En este caso el orden parece existir, pero no impide que sea una visión segmentaria.

Ebrio Rodrigo, desceñido el manto
Alza la mano trémula, derrama
El áureo vaso, y atrevido sella

(I-VI; vs. 5/7.)

.....; de su mansión de rosa
La primavera cándida desciende,
Y en el regazo de la tierra ansiosa
El fuego animador de vida enciende.
Templa del mar la furia procelosa,
El viento en calma plácido suspende,
Y derrama la aurora en sus albores
luz regalada y regaladas flores.

(I-VII.)

En otros casos aparecen, en un mismo pasaje, enumeraciones de predicados verbales, como las que hemos visto, y a éstas se añaden enumeraciones nominales o de epítetos:

Y abismos contempló de eternas penas
Inmensurables, lóbregos y ardientes:
Oyó voces de horror y espanto llenas,
Batieron palmas las precitas gentes,
Y oyó también .....

(II-IV.)

A base de fórmulas dobles, no enumeradas, pero donde el resultado final está compuesto por la suma de todas las parejas, está construida la estrofa:

En medio a su delirio y agonía
Trémulo y fatigoso se despierta;
Un helado sudor su cuerpo enfría
Su carne toda horripilante y yerta:
Siente el robusto brazo que porfía
Aun por ahogarle .....

(II-VIII; vs. 1/6.)

Pero donde la acumulaciones llegan a un mayor grado en cuanto a dispersión en los aspectos descritos es en las caracterizaciones hechas mediante términos terceros.

.....el tresdoblado escudo
Con fatiga tal vez débil resiste,
De esfuerzo el corazón y ardor desnudo;
Pálido el rostro, acongojado y triste

(III-V; vs. 2/5.)

Débil es adjetivo atributivo en doble función: adjetiva y adverbial, se refiere a *él* y a *resiste.*

Otros casos:

En tanto el sol en su carroza de oro
Vibrando del cenit vívida lumbre,
Padre y monarca del luciente coro,
Mediaba.....

(III-XXI; vs. 1/4.)

Con grata muestra entonces del tirano
Todos humildes el intento aprueban,
Y sobre el pecho al uso mahometano
Inclinando la faz, las manos llevan

(IV-X; vs. 1/4.)

En la entraña del pájaro, que, roja
La corva garra en sangre, aleteando,
Va.....

(V-XIV; vs. 6/8.)

Lejos de todos solitario gime,
Cerrado en una lóbrega capilla,
Y negra pena el corazón le oprime

(VI-III; vs. 1/3.)

SIMETRIAS

La ordenación simétrica del discurso, de partes del discurso, mejor dicho, es uno de los recursos estilísticos más del gusto de Espronceda.

Es posible que la influencia de la preceptiva neoclásica y el ejemplo de los poetas del XVII, Góngora y Herrera sobre todos, hayan sido las causas de la abundancia de simetrías en el verso de *El Pelayo*.

De todas formas hay que suponer también una predisposición por parte de Espronceda al uso de dicho recurso; la abundancia de ordenaciones simétricas así lo hace suponer.

En la denominación general de *ordenación simétrica* incluyo dos conceptos diferentes. En primer lugar atiendo a la simetría gramatical. Por otra parte, considero la simetría desde una perspectiva semántica, atendiendo a que los miembros de la relación simétrica expresen un mismo pensamiento o acción, o no, si son reiteraciones o nociones acumulativas o si se trata de contraposiciones.

Como realidad previa a la existencia de simetrías gramaticales o semánticas es necesario e imprescindible que se dé

una disposición simétrica en el nivel fonético: las relaciones establecidas entre el número de sílabas de la simetría debe serlo también.

Dentro de la simetría gramatical consideraré en primer lugar la simetría «refleja», esto es, la que tiene lugar cuando el segundo hemistiquio ordena los elementos gramaticales de que se compone, según un orden inverso al que lo hace el primero; responde al esquema: AB/BA.

La simetría refleja es la forma más frecuente de las que se desarrollan a lo largo de un solo verso.

A pesar de que en principio la contraposición semántica parece que debería estar favorecida por la contraposición en el orden de los elementos gramaticales, esto no es así en *El Pelayo;* no encuentro más que un caso en que cada parte simétrica exprese una idea diferente y contrapuesta:

Sobre él enhiesto a su garganta apunta
Fiero puñal que el corazón le hiela,
Procura desasirse y más le junta
Pecho a pecho Julián que ahogarle anhela:

(II-V; vs. 1/4.)

En el resto de los casos el segundo hemistiquio refuerza o completa el sentido del primero: «Lo arrasan todo y todo lo atropellan» (III-XVIII; v. 3); «Rotas las armas y el almete hundido» (III-XXXV; v. 2); «Torvos los ojos y la faz sombría» (IV-II; v. 5); «Con sendas lanzas y semblantes fieros» (IV-I; v. 8); «Con lento paso y ceño majestuoso» (IV-XIII; v. 2); «Luz regalada y regaladas flores» (I-VII; v. 8); «Con muestra humilde y pálido semblante» (III-XL; v. 5). Todos estos casos de simetría tienen como eje la conjunción copulativa.

La pausa señalada por signo de puntuación funciona como eje de: «Sus acentos oíd, ved al guerrero» (III-XLVIII; v. 3);

«Aguija su bridon, la lanza agita» (III-XXI; v. 7); «Tercia su lanza, las hijadas bate» (III-XXIII; v. 3); «Sigue el rumor, la confusión se aumenta» (VI-XIX; v. 1); «Ni iracundo león, ni tigre hircano» (III-XXVII; v. 7); «Y al ronco trueno, al eco tremebundo» (I-XII; v. 5); «¡Ay Rodrigo infeliz! ¡Ay triste España!» (I-XII; v. 8).

Y un caso aislado en cuanto al eje de simetría: «Rompe la la cárcel que su furia encierra» (III-XX; v. 4).

En los casos que acabo de reproducir la simetría es perfecta, ya que los componentes de cada una de las partes son, gramaticalmente, idénticos. También aparecen simetrías en las que no todos los elementos son idénticos; en estos casos uno de ellos es fijo, normalmente el verbo, y los restantes son equivalentes en sus funciones: complemento directo frente a indirecto o circunstancial, o bien se trata de elementos completamente diferentes. Entre otros, tenemos: «Rompe el alarbe y fiero desbarata» (III-III; v. 1); «Los brazos alza y lleva a su garganta» (II-VII; v. 1); «Responde al grito y su furor prepara (III-XXIII; v. 8); y por último, un caso cuya segunda parte es más corta: «Ya tórnanlo a cerrar, ya al fin rompimos» (VI-XX; v. 8); donde se da la contraposición semántica entre los dos hemistiquios.

Algunos ejemplos de simetría en la que sólo coincide uno de los elementos gramaticales de cada parte son: «Sonríe acaso y su aspereza olvida» (V-VII; v. 1); «Inclinando la faz las manos llevan» (IV-X; v. 4).

Como es lógico, en la división de endecasílabos la relación silábica de estos sintagmas se reparte entre los esquemas 6+5 y 5+6, siendo esta última más frecuente que la otra, en un poco más del doble que aquélla.

El eje de simetría más frecuente es la conjunción *Y*, que aparece en el 57 % de los casos, seguida de la coma, que lo

hace en un 30 %. El 13 % restante se encuentra repartido entre el relativo *que,* el punto, punto y coma, etc.

Simetría acumulativa es aquella en la que el segundo hemistiquio reproduce los elementos de que se compone el primero en el mismo orden, según el esquema: AB/AB. Es una disposición mucho menos frecuente que la simetría refleja.

En las simetrías acumulativas, como en las reflejas, la contraposición semántica es también muy rara, no encuentro más que dos casos: «Y al rey ensalza que Jehová castiga» (I-X; v. 6); y «Dardo mortal y arnés resplandeciente» (III-XXVII; v. 7).

Entre los casos de simetría acumulativa perfecta se encuentran: «Nublose el sol, encapotose el velo» (III-IV; v. 7); «Arma tus fuertes, junta tus varones» (IV-VI; v. 1); «Guiad dijeron a morir marchemos» (II-IV; v. 2); «La ve humilde a sus pies. La ve más linda» (I-IX; v. 6). Todos estos ejemplos tienen verbo en forma personal, lo que es muy raro en las simetrías reflejas en las que predomina la simetría cuyos hemistiquios son «nominales». De este tipo, en la simetría acumulativa, tenemos: «Con dulce beso y con amante abrazo» (V-VII; v. 4); «A eterna muerte o a servil cadena» (II-IV; v. 2); «Fijos los ojos, lívido el semblante» (III-XXIV; v. 4); «Prestas las armas, próximo el combate» (VI-XVII; v. 7); «Ebrio Rodrigo, desceñido el manto» (I-VI; v. 5).

Simetrías imperfectas son, entre otras: «Párase en tanto el rey, alza la frente» (III-XIV; v. 7); «Torna al asalto y dobla la pelea» (V-II; v. 6); «Blande a su lado y rige la aspereza» (III-XIII; v. 6); y el sintagma de tipo gongorino: «Y aroma exhala si feliz suspira» (I-V; v. 3).

En el conjunto de estas simetrías, la distribución silábica más frecuente es, como en la simetría refleja, 5+6, que aparece en el 77 % de los casos; la disposición contraria, 6+5, ha descendido y solamente se da en el 11 % de los casos.

La proporción en que aparecen los distintos elementos que funcionan como ejes de simetría sufre un cambio importante con respecto a los resultados obtenidos en el primer grupo. La conjunción *Y* es ahora minoritaria, pues sólo aparece en el 33 % de los casos, mientras la coma lo hace en el 39 %. El resto se distribuye como en el primer análisis. Así, pues, este segundo tipo de simetría tiene mayor variedad que el anterior en este aspecto.

Simetrías en dos versos

Simetría refleja.

Aparece en menos ocasiones que la acumulativa; la proporción entre una y otra es de tres a cinco.

Al contrario de lo que ocurría en los casos anteriores, la contraposición semántica es ahora más frecuente. Tenemos: «La voz de guerra elévese inhumana/Y el sonoro clarín los aires hienda» (III-XLIX; vs. 3 y 4). que no es muy perfecta; «El canto de las damas y galanes/Trocados miro en lágrimas y afanes» (I-XIV; vs. 7 y 8), es el caso de contraposición semántica. «No guardada de fuertes paladines/Ornada sí de juventud festiva» (I-IV; vs. 3 y 4), contraposición sintáctica que recuerda a Góngora.

Simetrías acumulativas.

Todos los casos funcionan, semánticamente, en la misma dirección: «Los ríos su curso con pavor reprimen/Y los montes al son medrosos gimen» (III-XI; vs. 7 y 8); «Mas qué vale triunfar, qué el ardimento,/Ni qué vale el esfuerzo y la osadía» (III-XLVI; vs. 1 y 2); «Calma su ruido misterioso el viento,/Suspende el canto embebecido el ave» (III-LV; vs. 3 y 4); «Hunda su reino el Dios de las venganzas/Y adornen sus cabezas nuestras lanzas» (IV-V; vs. 7 y 8), no muy perfecta tampoco.

Por último, un caso que participa de la ordenación refleja y acumulativa: «Y oyó sus quejas y escuchó sus voces/Y sus semblantes contempló feroces» (II-II; vs. 7 y 8).

Simetrías en tres versos

Todas presentan acumulaciones en cuanto al sentido. Es un tipo de simetría muy poco frecuente; tenemos:

«El aura siento que fragancia expira
Y al eco escucho murmurando amores
Al sol contemplo que a occidente gira»

(I-III; vs. 3/5.)

donde también hay una fuerte cesura en el centro de cada verso.

Y ora para tal vez de trecho en trecho,
Ora en torno los ojos vuelve ardientes,
O lento sigue al conocido dueño

(III-XXXIV; vs. 5/7.)

Resuena solo reverente el canto,
Reina silencio en derredor profundo.
Sublima el pecho religioso encanto.»

(II-LIII; vs. 3/5.)

Y en paz trocado el ánimo iracundo
Las huestes siguen en muestra respetosa
Y desnuda la frente y humildosa

(III-LIII; vs. 6/8.)

Sólo encuentro un caso en el que se da también un agrupamiento de los versos dos a dos:

O de una vez muramos con bravura,
O camino nos abra nuestro brío;
Tal vez nuestro valor logre ventura
Tal vez venganza del alarbe impío

(VI-XV; vs. 3/6.)

Problema aparte lo constituyen la repetición de palabras o de disposiciones: encadenamientos, anadiplosis, etc.

Además de los casos que se pueden recoger entre los ejemplos que vengo presentando en este capítulo, encontramos:

Hollados ved del moro los pendones
Los pendones jamás antes vencidos

(III-XLVII; vs. 5 y 6.)

Himnos, vivas al Rey. La danza siga,
Y nuestra dicha y júbilo acreciente
El mutuo amor que nuestras almas liga.
Tal grita aquella juventud demente,
Y al rey ensalza que Jehová castiga.
Himnos, vivas al Rey. *Súbito un rayo*
Heló sus pechos con mortal desmayo.»

(I-XI.)

Es una construcción interesante. Entonativamente, la repetición de unos mismos sonidos puede tener unos efectos sonoros sorprendentes en el recitado.

Desde el punto de vista semántico, el juego consiste en mantener una parte de la construcción fija, la primera, variando la continuación: en la primera frase la «coda» variable

presenta una realidad de un tipo determinado frente a la «coda» de la segunda frase, que presenta otra realidad en contraste o en oposición con la primera. La parte fija sirve para resaltar las diferencas entre los dos enunciados. Máxime si al repetir la primera parte de una frase ya enunciada el lector u oyente espera una declaración del mismo tipo que la primera.

El mismo recurso, pero ya sin más interés que el puramente teórico o de entonación lo tenemos en estos dos casos:

Cada golpe una herida, cada herida
Una muerte .....

(II-XXXI; vs. 3 y 4.)

Quien dirá tu valor, ni el encendido
Ardor dirá .....

(III-XXV; vs. 5 y 6.)

ANTEPOSICION DE COMPLEMENTO CON *DE*

En este capítulo me ocuparé del hipérbaton, que consiste en anteponer el nombre sustantivo regido, por medio de la preposición *de,* al término regente.

El esquema más simple de esta construcción sería: *de+Sustantivo regido+Término regente.* Es, por ejemplo, lo que ocurre en estos dos casos: «Templa del mar la furia» (I-VII; v. 5); y «Del godo la osadía» (III-VII; v. 1).

En teoría, y antes de confrontarla con la realidad concreta, esta disposición de elementos, el orden en que están colocados, debe responder a una intención expresiva que puede funcionar en dos direcciones: por un lado se trataría de resaltar el término regido, esto al concederle la primacía en el orden de colocación [1]; la otra posibilidad es que se trate de mantener en suspenso la atención hasta que llegue el término del que depende el sentido de lo ya dado.

Es posible que Espronceda intentara en alguna de las muchas ocasiones en que utiliza el recurso, realzar un término o retrasar expresivamente el otro, pero lo cierto es que no he encontrado ningún caso en el que esta intención aparezca de una manera definida, naturalmente se trata de mi impresión; es posible que para otro lector sea de otra forma.

Si esto es como me parece a mí, debemos deducir, en consecuencia, que el fin de la inversión es distinto de los dos que he apuntado antes.

A lo largo de la exposición que sigue, trataré de encontrar alguna otra razón que pueda justificar la aparición de dicho esquema.

El total de los casos en que se da esta ordenación de elementos dependientes pasa de 35. Dentro de ellos lo más frecuente es que el término regente sea un sustantivo, lo mismo que el regido, aunque hay casos en que es un verbo. Cuando el término regente es un verbo, éste no aparece nunca en forma personal.

Encuentro un caso de infinitivo: «Como suelen de lumbre colorarse/Las nubes de tormenta en el estío.» (VI-X; vs. 5 y 6). Otro caso con gerundio: «De la sublime eternidad saliendo.» (I-II; v. 2). Y tres casos de participio: «Del rayo armada.» (I-X; v. 8); «De la fiera arrancado» (III-XXXIV; v. 3); y: «De su disco despedido», caso que pertenece a una de las estrofas que Lista aportó a la obra [2].

Los casos en los que el término regente es un nombre sustantivo son mucho más numerosos, pasan de treinta. Con el fin de dar un orden a este segundo tipo del esquema que vengo analizando, tomaré como base el término regido.

Hay dieciséis casos en los que el término regido no va acompañado de ningún adjetivo, tipo: «Del pueblo el bullicioso estruendo» (I-II; v. 6); «Templa del mar la furia procelosa» (I-VII; v. 5), etc. etc.

Dentro de este grupo, y en lo que respecta al término regente, encontramos nueve casos en que no va acompañado de ningún adjetivo; siete con adjetivo, o adjetivos, pospuestos y ninguno con adjetivo antepuesto.

Por otra parte, la construcción: de+Sustantivo regido (+adjetivo)+Sustantivo Regente, es muy rara. No encuentro más que cuatro casos: «Y del profeta santo el poderío» (IV-V; v. 3).

Sólo hay un caso en el que el término regente vaya acompañado de un adjetivo antepuesto: «Y de cristal y azogue reluciente/En jaspe bullen imitadas fuentes» (V-III; vs. 7 y 8).

Y no he encontrado ningún caso de Sustantivo Regente+Adjetivo, esto es, de adjetivo pospuesto.

Por último, de la construcción: de+Adjetivo Sustantivo regido+Sustantivo Regente, tipo: «De los pasados siglos la memoria» (I-I; v. 1), encuentro ocho casos —más uno dudoso [3]— la mitad de los cuales tiene como adjetivo un posesivo, con lo que sólo los otros cuatro tienen realmente valor estilístico, de habla, ya que la colocación de los adjetivos posesivos responde a unas reglas gramaticales muy precisas que anulan casi completamente la electividad del autor. Algunas de estas construcciones son: «Rodrigo de su ejército a la frente» (III-VI; v. 7); «Fui de su esfuerzo y su valor testigo» (III-XXXIII; v. 6); «Verá de nuestras glorias esplendentes/Al aire tremolada la bandera» (IV-XI; vs. 3 y 4).

En este grupo es donde únicamente encontramos casos, dos solamente, de la disposición: Sustantivo regente+Adjetivo pospuesto; son: «Del negro averno a la región sombría» (III-XXX; v. 8); «En aquel de su Dios altar maldito» (IV-VI; v. 7).

La construcción más frecuente es la que sitúa al término regido junto al Regente. Sin embargo, encuentro seis casos en que esto no se cumple: «Verá de nuestras glorias esplendentes/Al aire tremolada la bandera» (IV-XI; vs. 3 y 4); «Y de cristal azogue reluciente/En jaspe bullen imitadas fuentes» (V-III; vs. 7 y 8); «Con grata muestra entonces del tirano/Todos humildes el intento aprueban» (IV-VIII; v. 8); «Del martirio

a alcanzar la ilustre palma» (VI-XVI; v. 5); «Abierta entonces de Jerez ofrece/La altiva puerta el pueblo en su contento» (III-LII; vs. 1 y 2).

Se puede afirmar que, en general, el hipérbaton no es nunca demasiado violento; el grado máximo vendría representado por los citados en último lugar.

También me parece interesante señalar que, salvo en los dos casos que ya señalé, Espronceda no coloca ningún elemento tras el término regente. Esto, según mi opinión, indica con claridad la intención del autor en dejar libre el «extremo» al cual se une el sustantivo regido.

En la misma línea estaría el hecho de que sean mucho más abundantes, en lo que se refiere al sutantivo regido, la ausencia de adjetivación (dieciséis casos) y que, cuando aparecen, sean más frecuentes los antepuestos (ocho casos) que los pospuestos (cuatro casos solamente).

Parece que todo lo anterior indica el interés de Espronceda por mantener la relación *término regido/término Regente* lo más próxima y libre de interferencias posible; para esto prescinde de elementos adicionales y coloca a éstos, cuando aparecen, de forma tal que no se produzca distanciamiento entre los elementos que constituyen el «tandem» para lograr el reconocimiento inmediato de los elementos y su relación.

Se puede concluir por el momento interpretando la inversión en *El Pelayo* como un recurso expresivo que, sin desfigurar la relación sintáctica ni semántica de los elementos que forman el grupo, produce, o intenta producir, una visión desordenada de la realidad. O de otra forma, se puede interpretar que Espronceda no ve «sustancias» sino «accidentes» y que aquéllas son en gran medida independientes de éstos.

Hay que notar también, y en relación con lo anterior, que

la mayor frecuencia del hipérbaton coincide con los momentos de mayor intensidad dramática.

Naturalmente que siempre cabe, y seguramente hay mucho de esto, interpretar el recurso como «licencia poética» obligada por el ritmo y por la rima.

Pero dejando esto último, que en cualquier caso es muy problemático y difícil de demostrar, veremos más tarde cómo el recurso que vengo señalando parece responder a intenciones más concretas e inmediatas que las que ahora doy.

[1] Hay que pensar que la ordenación se produce dentro del verso y que éste tiene sus leyes y, en lo que ahora trato, su principio y su final respecto a los cuales habría que estudiar el orden del hipérbaton.

[2] El participio puede ser considerado como adjetivo; de hecho funciona como tal.

[3] Es: «*Ni abatió de su espíritu el denuedo*» (III-XXXVIII, v. 4).

INTENSION

Existen frases construidas de forma tal que uno de sus elementos constituyentes puede funcionar al mismo tiempo en dos direcciones diferentes. Sobre dicho término se produce más que una indeterminación funcional, lo que llamo «intensión», fenómeno que consiste en la doble relación sintáctica del término. Es lo que se llama adjetivo predicativo en función adverbial; cuando aparecen construcciones como «Suenan confusas voces» (III-LVII; v. 5), o «Encubierto espiró letal aliento» (III-L; v. 3), los términos *confusas* y *encubierto* pueden ser interpretados como referidos al sustantivo, función adjetiva, o al verbo, función adverbial, o a los dos al tiempo, que sería lo más exacto.

Naturalmente el grado de indeterminación puede variar según diferentes circunstancias, fundamentalmente hay que considerar la posición del término intenso respecto a sus posibles regentes y su forma.

Pottier señala: «Cuando se da concordancia en género y número con el sustantivo se trata formalmente de un adjetivo: «la golondrina cruzaba *rápida* el cielo», «ils combattent *obstinés*». Por su *posición,* la palabra incide sobre el verbo, pero por su *forma* incide sobre el sustantivo. Es esto precisamente lo que permite obtener particulares efectos estilísticos. Compá-

rese «[ele] fist con «fist tout ce qu'elle avoit a besongner *sainement et haitivement*» (Ib., var. ms. C.)» [1].

Según esto, el hecho de que el término concuerde, en género o en número, con el sustantivo no impide que pueda incidir también sobre el verbo, en función de «término terciario» [2].

Este fenómeno que vengo describiendo es muy frecuente en *El Pelayo*; he recogido más de cien casos.

Hay ocasiones en que por razones de proximidad o por algún indicio morfológico parece que el término intenso se especializa y va referido, preferentemente, al sustantivo o al verbo.

Prácticamente en todos los casos el sustantivo que rige el término intenso es el sujeto de la oración. Es el esquema más simple y rentable.

Las disposiciones en que se ordenan los tres elementos relevantes de este fenómeno son:

[3] El tipo *(sujeto+)término intenso+verbo,* esto es: «El alfanje aterrador fulmina» (III-XXIII; v. 8), aparece en más de sesenta casos. De éstos hay cuarenta en los que el término intenso tiene terminación masculina singular: «Ora el monarca pensativo ostenta» (IV-II; v. 6); en siete casos aparece la terminación masculina plural, como: «A campo abierto impávidos salimos» (VI-XVI; v. 6); cinco femeninos singular: «Su carne toda horripilada y yerta» (II-VII; v. 4); tres femenino plural: «Y ambas huestes atónitas se miran» (III-VIII; v. 8); y ocho casos con terminación indiferente: «Armas y carros resonantes giran» (III-VIII; v. 7).

Desde otro punto de vista tenemos que los sesenta casos de la ordenación que he señalado arriba se pueden dividir así:

Los tres términos en contigüidad es la disposición más frecuente, encuentro más de 45 casos, tipo: «El monarca pensativo ostenta» ((IV-II; v. 6), además de todos los casos citados en el párrafo anterior.

Hay tres casos en los que entre el término intenso y el

verbo aparece otro elemento, tipo: «Todos humildes el intento aprueban» (IV-X; v. 2).

En 27 ocasiones el elemento se introduce entre el sustantivo y el término intenso, tipo: «Y los montes al son medrosos gimen» (III-X; v. 8), o más distante todavía: «El héroe...///tardo sigue» (vs. 1 y 8-III-XXXIII).

La disposición: Término intenso+Sujeto+Verbo se da solamente en dos casos: «Mientras tenaz el buitre ahonda» (V-XV; v. 3); y: «Rápido el pensamiento la traspasa» (V-VI; v. 4). Adviértase que no hay ningún elemento interpolado, lo que da mayor cohesión al grupo: lo mismo ocurre con que la terminación del término intenso sea indiferente a efectos de concordancia, no marcada.

La disposición: *Término intenso+Verbo+Sujeto* aparece en diez casos, tipo: «Ella miró vencidos desplomarse/Los altos muros» (IV-XII; vs. 1 y 2). Hay un solo caso de interpolación que tiene lugar entre el verbo y en sustantivo: «Lejos de todos solitario gime///El jefe» (vs. 1 y 4; VI-III).

La construcción en la que el verbo precede al término intenso aparece en poco más de 30 casos, frente a los sesenta, algo más, en que se da el orden inverso. Aparecen las disposiciones siguientes:

En quince casos el término intenso tiene terminación masculino singular, tipo: «Dura incierto el combate» (III-XX; v. 5). En dos casos, masculino singular: «Coronan/El uno y otro ejército fronteros» (III-XI; vs. 1 y 2), y «los hombres... destrozan irritados» (III-XVII; vs. 1 y 4).

En diez ocasiones aparece el femenino singular, tipo: «Suenan confusas voces» (III-LVII; v. 5). No encuentro más que un caso de femenino plural: «Y relumbran gallardas las cimeras» (III-LVII; v. 3).

Cuatro casos indiferentes, tipo: «Se siente el eco resonar süave» (III-LV; v. 2).

La ordenación de los tres elementos es como sigue:

Sujeto + Verbo + Término intenso, tipo: «El héroe se aparta desdeñoso» (III-XXXV; v. 1), sin interpolaciones es poco frecuente; con ellas es mucho más numeroso: entre el sujeto y el verbo encuentro veinte casos, como: «La muerte ya con silencioso amago/Señalaba sus víctimas impía» (V-VIII; vs. 3 y 4); «La voz de guerra elévese inhumana» (III-XLIX; v. 3). Frente a esto las interpolaciones entre verbo y término intenso no llegan más que a seis casos, como: «La enseña de la luna impía/Tremolan a los aires vencedora» (III-VI; vs. 5 y 6).

Verbo + Término intenso + Sustantivo, tipo: «Resuena solo reverente el canto» (III-LIII; v. 3). Entre el término intenso y el sustantivo aparecen interpolaciones entres casos; «Huye airada.../ /. Aquel alma feroz» (III-XXIX; vs. 5 y 7); «Gócese ufana/Tu heroica hueste» (III-XLIX; vs. 5 y 6); «Mugiendo fiero andaluz toro» (III-XXVI; v. 5).

Entre el verbo y el término intenso no he encontrado ningún caso de interpolación.

De lo expuesto se puede deducir que el término intenso ofrece mayor cohesión respecto al verbo, junto a él aparece en la relación 8/9, mientras que la relación de contigüidad respecto al sustantivo presenta la proporción 6/9,5.

Por otra parte, la interpolación entre verbo y término intenso sólo se produce en nueve ocasiones (de 84 posibles), frente a la del sustantivo, que se encuentra en 46 ocasiones (de 60 posibles).

Parece como si el término intenso, para poder ser interpretado como término terciario, necesitase la proximidad del verbo mucho más de lo que necesita la del sustantivo para poder ser interpretado como secundario, como adjetivo, pues mantiene la relación a pesar de la distancia.

[1] En *Lingüística moderna y filología hispánica,* Madrid, 1968, página 220.

[2] Según la terminología de Otto Jespersen, en *The philosophy of Grammar* (6.ª edición. London, 1951).

[3] Lo que considero en esta ordenación es que el término intenso preceda al verso.

VERSIFICACION

El Pelayo está compuesto por seis cantos o fragmentos, como los llama el autor [1]; el primero de estos fragmentos consta de 15 estrofas, octavas reales siempre; el segundo, de ocho; el tercero, de 57; de trece, el cuarto; de quince, el quinto, y de veinte, el sexto.

Las estrofas son en todos los casos octavas reales, agrupación típica de los poemas épicos. Espronceda no se aparta en ningún momento del modelo tradicional [2].

En conjunto, las estrofas muestran una estimable corrección formal y demuestran que su autor poseía «oficio» y una cierta facilidad versificadora. Seguramente más facilidad y espontaneidad que precisión y cuidado.

No he encontrado ningún verso falto o sobrado de sílabas ni ningún otro tipo de irregularidad; no hay más licencias poéticas que las permitidas tradicionalmente; por otra parte, las licencias son poco frecuentes (ver más abajo).

He encontrado algunos ripios más o menos evidentes entre los que se pueden señalar: «Sobre vencidos muertos se abalanza» (III-XXII; v. 5), que quizá sea una forma expresiva para indicar el resultado inmediato del vencimiento, al igual que ocurre con otro ripio: «...dónde la guerra/Y del profeta santo el poderío/Que a las naciones míseras aterra?» (IV-V; vs. 2/4), donde caben dudas acerca de si las nacio-

nes míseras son las que se aterran o si cualquier nación, tras la derrota, padece el terror. O bien: «Al sol contemplo que a occidente gira» (I-III; v. 5).

A este primer análisis se puede añadir que no aparece, al menos yo no he encontrado, ningún rasgo o dato que permita demostrar la rebeldía de nuestro autor. Tampoco ningún detalle de alto valor poético que señale su originalidad.

Como resultado de la lectura de *El Pelayo* se producen en el lector, claro que esto es siempre subjetivo, tres impresiones fundamentales:

1) Vulgaridad, monotonía y pesadez en el conjunto.
2) Rima vacía y recurrente.
3) Sonoridad fuerte y brillante.

En las páginas que siguen trataré de justificar estos juicios, concretando las apreciaciones y, en lo posible, analizando las causas que pueden producirlas. Se trata, en resumen, de buscar razones objetivas, hasta donde sea posible, que apoyen mis afirmaciones precedentes.

La rima es un recurso poético que funciona en un doble plano, fonético y semántico. Por una parte, sirve para señalar el fin del verso, esto es, funciona como anuncio de una pausa rítmica, no de sentido; al mismo tiempo sirve también la rima para, sobre el ritmo creado por las pausas, marcar o reforzarlo mediante otro ritmo, ahora basado en la repetición de los mismos sonidos. Por último, la rima relaciona entre sí palabras, más o menos alejadas en el texto, para crear nexos, antítesis o apoyaturas [3]. El valor de estas relaciones depende en gran parte de la relación semántica de las palabras rimadas [4].

Espronceda, en *El Pelayo,* utiliza, como es norma en las octavas reales, la rima consonante. Es quizá, una rima más difícil que la asonante, y esto puede justificar hasta cierto punto su pobreza formal. El número de rimas morfológicas pasa del 40 %, de entre ellas he sacado algunas muestras:

El halagüeño abril pasa riendo,
A la sombra de un árbol eminente
Está la juventud danzas tejiendo;
Cual a la margen de la herbosa fuente
Canta, blando laud diestro tañendo,

(I-VIII; vs. 2/6.)

Retumba el valle: al golpe repetido
Sobre las armas de la hendiente espada,
Salta el arnés al suelo sacudido,
La cimera gentil gime abollada:
No más veloz cuando el metal ardido
Labra el martillo en la caverna ahumada,

(III-XVII; vs. 1/6.)

Así el héroe se aparta desdeñoso,
Rotas las armas y el almete hundido,
Y descubre marchando perezoso,
Con palabras su ardor mal reprimido.
No es ya el diestro y galán joven hermoso
De plumas, oro y perlas revestido;

(III-XXXV; vs. 1/6.)

Mi corazón de lástima llagado,
Mi rostro algunas lágrimas cubrieron
El noble anciano al ver acongojado,
Que tantas lides animoso vieron:
Su grave rostro del dolor marcado
Do a par las penas que la edad pusieron
La mano que su frente encanecía,
Pálido aun con majestad lucía.

(VI-VIII.)

Es una selección de todos los tonos, lugares y rimas morfológicas. Claro que, como he señalado antes, la selección se podría ampliar a casi toda la obra.

Creo necesario advertir que, aparte de las rimas plenamente morfológicas, como las reproducidas arriba, existe un crecido número de casos en que las rimas se dan entre formas gramaticales, del tipo de presentes de indicativo [5] o subjuntivo, plurales en —*es*, etc. En estos casos, la coincidencia de función gramatical, además de la coincidencia en la vocal o sílaba final —en ambos casos signo diacrítico—, aumentan la impresión de monotonía y de «facilidad» que señalaba al principio.

Pero no terminan con esto las limitaciones en la versificación de nuestro poeta en *El Pelayo*. Con una apreciable frecuencia se produce la rima de una palabra consigo misma a lo largo de dos o tres versos. En muchos más casos un grupo de rimas se repite en diferentes lugares de la obra con una frecuencia perfectamente sensible para el oído. Es otra forma de crear la monotonía [6].

Reproduzco todos los casos que he encontrado; así, al leerlos, se produce una impresión semejante, aunque exagerada, a la que produce la obra:

Allí Rodrigo con incierta huella
Lascivo sigue a la fatal Florinda;
Ciego, arrastrado de ominosa estrella,

(I-IX; v. 3.)

Hombres con hombres con furor se estrellan
Con golpes reciamente redoblados,
Lo arrasan todo y todo lo atropellan,
Hinden, rajan, destrozan irritados;
Armas, muertos, caballos, carros huellan.

(III-XVIII; vs. 1/6).

Al deleite se arranca, el hierro viste
Cálase el yelmo, el tresdoblado escudo
Con fatiga tal vez débil resiste,
De esfuerzo el corazón y ardor desnudo.

(III-V; v. 4.)

Con cuánto gozo, dijo, oh capitanes,
Miro en vosotros de la patria escudo,
El noble ardor que vence los afanes
Y el pecho incita a combatir sañudo.
Tímidas ven las huestes musulmanes
Vuestro hierro fatal brillar desnudo

(III-XLI.)

La lanza en ristre, al pecho el fuerte escudo,
Sobre el arzón el cuerpo amenazante,
Al héroe amaga el bárbaro sañudo,

(III-XXIV; vs. 1/3.)

Orgulloso torrente de guerreros
Pueblos, montañas y ciudades hunde;
Tintos en sangre brillan sus aceros,
Y el estrago y terror do quiera cunde;
Así al impulso de aquilones fieros

(III-XI; vs. 4/6.)

Y al ruido late el pecho a los guerreros.
Armas, carros, caballos se amontonan,
Zumba el viento al rumor y estruendo fieros,

(III-XI; vs. 4/6).

Apenas con fatiga ronca alientan,
Yertos los fuertes brazos los guerreros.
Y en vano el bruto que animar intentan
Siéntese hincar los acicates fieros;
Ora si aun con altivez sustentan
En las cansadas manos los aceros

(III-XXXII; vs. 1-6.)

Descanso sí, para después más fiero
Blandir su brazo la robusta lanza.
Sus acentos oíd,, ved al guerrero

(III-XLVIII; vs. 3-5.)

Fuerte escuadrón en torno de guerreros
Con sendas lanzas y semblantes fieros.

(IV-I; vs. 7-8.)

Que más que todas es cándida y linda,
La dulce, bella, celestial Florinda

(I-V; vs. 7 y 8.)

Lascivo sigue a la fatal Florinda
.....
La ve humilde a sus pies, la ve más linda

(I-IX; vs. 2 y 6.)

Y en el pensil do con rosa da frente
El alagüeño abril pasa riendo,
A la sombra de un árbol eminente
Está la juventud danzas tejiendo;
Cual a la margen de la herbosa fuente

(I-VIII; vs. 1/5.)

Sancho vacila, y de la herida frente
La sangre mana en hervorosa fuente

(III-XXVIII; vs. 7 y 8.)

Rodrigo de su ejército a la frente,
Que los vicios de un rey vician su gente.

(III-VI; vs. 7/8.)

Párase en tanto el rey, alza la frente,
Y así en guerrera voz grita a su gente.

(III-XIV; vs. 7/8.)

Tornan los siglos a emprender su giro
De la sublime eternidad saliendo,
Y antiguas gentes y ciudades miro
Súbito ante mi vista apareciendo;
De ellos a par en mi ilusión respiro,

(I-II; vs. 1-5.)

El aura siento que fragancia expira,
Y al eco escucho murmurando amores:
Al sol contemplo que a occidente gira

(I-III; vs. 3/5.)

Y armas y carros resonantes giran,
Y ambas huestes atónitas se miran.

(III-IX; vs. 7-8.)

El grito escucha de venganza y guerra
Gozoso de su estruendo el mahometano,
Y ansioso aguarda en la vandalia tierra
Do baña el Lete el muro jerezano.
Ay, a la lid del odio se destierra,

(III-VI; vs. 1-5.)

... dónde la guerra
Y del profeta santo el poderío
Que a las naciones míseras aterra?
Maldiga Alá la paz que da al impío
Segura vida y júbilo en la tierra

(IV-V; vs. 2-6.)

De los pasados siglos la memoria
Trae a mi alma inspiración divina,
Que las tinieblas de la antigua historia
Con sus fulgentes rayos ilumina:
Virtud contemplo, libertad y gloria.

(I-I; vs. 2-6.)

Oh, Sancho, yo si dividí tu gloria,
Tuyo fue el lauro tuya la victoria.

(III-XXX, vs. 7-8.)

Héroe del español alta memoria
Allí alcanzaste, oh hijo de Rodrigo
Y altivo yo las palmas de victoria
Me esforcé en vano a dividir contigo;
Astro menor siguiéndole en su gloria.

(III-XXXIII; vs. 1-5.)

Y tú, augusto monarca, el pecho inflama
Y el lauro ciñe de inmortal victoria;
Goza, heredada al contemplar la llama
Que hará a tu hijo fatigar la historia;
Por cuanto ardiente el sol su luz derrama
Himnos alzando en tu alabanza y gloria,

(III-XLII; vs. 1-6.)

Pavoroso terror las gentes hiela;
La virgen triste al vencedor acata,
Y hondo suspiro de su pecho vuela

(III-III; vs. 4-6.)

Y oyendo vuestra voz que rauda vuela,
Mortal temor sus corazones hiela.

(III-XLI; vs. 7-8.)

Desapareció del godo la osadía
Y el antiguo valor: las armas ora,
Noble ejercicio de su esfuerzo un día,
Cansado blande y los deleites llora,
Mientras la enseña de la luna impía

(III-VII; vs. 1-5.)

No es ya valor ni esfuerzo ni osadía
Mas requemada furia y rabia impía.

(III-XXXII; vs. 7-8.)

Aquel alma feroz, y vuela impía
Del negro averno a la región sombría.

(III-XXIX; vs. 7-8.)

Donde mofaba de Jehová el impío,
.....
Vió en el muro de mármol con sombrío
Fuego .....

(I-XV; vs. 2 y 6.)

Sobre él anhiesto a su garganta apunta
Fiero puñal que el corazón le hiela:
Procura desasirse y más le junta
Pecho a pecho Julián, que ahogarle anhela
Así fiero dragón trilingüe punta

(II-VI; vs. 1-5.)

Hasta que así, y el uno al otro junto,
Muertos al fin quedaron en un punto

(V-XV; vs. 7-8.)

Tal piensa allí que a su escuadrón se junta
Y halla en el pecho la imprevista punta.

(VI-XIX; vs. 7-8.)

Llegamos ya del Lete a la ribera
Y en su fértil llanura el campamento
Fijamos frente a la morisma fiera:
Resuena el campo en pavoroso acento,
Al aire va tendida la bandera,
La trampa agita el sonoroso viento,
Armas y carros resonantes giran,
Y ambas huestes atónitas se miran.

(III-IX.)

Campeones de Dios, descendientes
Del ínclito Ismael, la luz primera
Verá de nuestras glorias esplendentes
Al aire tremolada la bandera.
Ella guió el valor de los creyentes,
Cuando del Guadalete en la ribera
En las manos de Tarif brilló aquel día,
Que extendió la agarena monarquía.

(IV-XI.)

En la confusa revuelta la batalla,
Todos ardiendo en ira se encarnizan,
Vuela en pedazos la rompida malla,
Crudos golpes los cuerpos martirizan;

Teudis, le dije, el ánimo sustenta:
Alzate y viste la luciente malla,
Y el último respiro que te alienta
Esfuércese a la voz de la batalla.

(VI-IX.)

No más veloz, cuando el metal ardido
Labra el martillo en la caverna ahumada,
Sobre el fornido yunque horrendo bate,
Y forja el fiero rayo del combate.

(III-XVII; vs. 5-8.)

Tercia su lanza, las hijadas bate,
Y al fogoso bridón suelta la rienda;
Parte a do el moro intrépido combate.

(III-XXIII; vs. 3-5.)

Volved la vista, oh nobles campeones,
A ese campo de gloria, y ved tendidos
Tintos de sangre intrépidos varones
En medio de los árabes caídos;
Hollados ved del moro los pendones,
Los pendones jamás antes vencidos;
Luego decid si galardón merecen
Pechos que tanta hazaña al mundo ofrecen.

(III-XLVI.)

Los dos entonces tristes contemplando
Aquellos fuertes, míseros varones,
El llanto de mis ojos enjugando
Por alentar sus fuertes corazones;
Noble esperanza del cristiano bando,
Exclamé, generosos campeones.

(VI-XII; vs. 1-5.)

Sancho, Sancho le ve: su pecho late
Venturoso en hallar digna contienda;
Tercia su lanza, las hijadas bate,
Y al fogoso bridón suelta la rienda;
Parte a do el moro intrépido combate;

(III-XXIII; vs. 1-5.)

Prestas las armas, próximo el combate
De miedo el pecho y de esperanza late.

(VI-XVII; vs. 7 y 8.)

(Ver III-XVII, que ya he señalado.)

Yerto, rendido y con mortal congoja,
Ya con lívida faz espuma arroja.

(II-VII; vs. 7 y 8.)

Cuál al lanzar el postrimer aliento,
Ve feroz buitre que sobre él se arroja
Y en la angusticia del último momento
Lucha con él en su mortal congoja.

(V-XIV; vs. 1-6.)

En tanto el sol en su carroza de oro
Vibrando del cénit vívida lumbre,
Padre y monarca de luciente coro,
Mediaba el día en la celeste cumbre.
Dura incierto el combate altivo un moro...

(III-XXI; vs. 1-5.)

Tremolan desplegadas las banderas
Guerreros nuestros en el campo moro,
Y relumbran gallardas las cimeras
Y armas y petos enmoldados de oro;
Suenan confusas voces placenteras,
Himnos alza tal vez juvenil coro,
Y fiesta y...

(III-LVII; vs. 1-5.)

Allí cercado del amable coro
Que el de las houris célicas no iguala,

Quemada en pipa de ámbar y de oro,
Planta aromosa el gusto le regala;
Y mientras en hombros de su amada el moro...

(V-II; vs. 1-5.)

Al son süave de las arpas de oro
Resuena el canto en armonioso coro.

(V-VI; vs. 7 y 8.)

Y el ángel de tinieblas levantarse
Súbito vió, como la inmensa cumbre
Del alto Chimborazo, y al llegarse
Lanzando rayos de ominiosa lumbre;

(II-III; vs. 1-4.)

En tanto el sol en su carroza de oro
Vibrando del cénit vívida lumbre,
Padre y monarca del luciente coro,
Mediaba el día en la celeste cumbre.

(III-XXI; vs. 1-4.)

Orgulloso torrente de guerreros
Pueblos, montañas y ciudades hunde;
Tintos en sangre brillan sus aceros,
Y el estrago y terror do quiera cunde;

(III-II.)

Abre su abismo el mar, su estrago cunde,
E imperioso al no ser súbito hunde.

(III-XIX; vs. 7-8.)

Al deleite se arranca, el hierro viste,
Cálase el yelmo, el tresdoblado escudo

Con fatiga tal vez débil resiste,
De esfuerzo el corazón y ardor desnudo.

(III-V; vs. 1-4.)

Con cuánto gozo, dijo, oh capitanes,
Miro en vosotros, de la patria escudo,
El noble ardor que vence los afanes
Y el pecho incita a convertir sañudo
Tímidas ven las huestes musulmanes
Vuestro hierro fatal brilla desnudo,

(III-XLI; v. 6.)

El ruido crece del festín en tanto,
Y el grato néctar al deleite llama;
Su pecho inunda deleitoso encanto:
Y el fuego impuro del amor le inflama:
Ebrio Rodrigo, desceñido el manto
Alza la mano trémula, derrama

(I-VI; vs. 1-6.)

Y tú, augusto monarca, el pecho inflama
Y el lauro ciñe de inmortal victoria;
Goza, heredada al contemplar la llama
Que hará a tu hijo fatigar la historia;
Por cuanto ardiente el sol su luz derrama

(III-XLII; vs. 1-5.)

Y luego oyó rumor de cien cadenas,
Crujir los huesos, rechinar los dientes,
Y abismos contempló de eternas penas
Inmensurables, lóbregas, ardientes:

(II-IV; vs. 1-4.)

Cual rojo alano a las batallas hecho,
Si hubo al toro sujeto entre sus dientes,
De la fiera arrancado, su despecho
Muestra con ademanes impacientes;
Y ora en torno los ojos vuelve ardientes,

(III-XXXIV; vs. 1-6.)

Despareció del godo la osadía
Y el antiguo valor: las armas ora,
Noble ejercicio de su esfuerzo un día.

(III-VII; vs. 1-3.)

Os pido sólo de reposo un día,
Y os prometo después nueva osadía.

(III-XLVIII; vs. 7-8.)

Todo es placer: de su mansión de rosa
La primavera cándida desciende,
Y en el regazo de la tierra ansiosa
El fuego animador de vida enciende.
Templa del mar la furia procelosa,
El viento en calma plácido suspende,

(I-VII; vs. 1-6.)

Un día sólo, y cuando ya mañana
El orbe el sol con su esplendor encienda,
La voz de guerra, inhumana
Y el sonoro clarín los aires hienda:
Gózate en tanto, oh rey, gócese ufana
Tu heroica hueste y su furor suspenda

(III-XLIX; vs. 1-6.)

Cien lámparas de plata el opulento
Soberbio harem con su esplendor encienden
Y, en partes horadado el pavimento,
Aromas mil a derramarse ascienden;

(V-III; vs. 1-4.)

Por vez primera la robusta lanza
.....
Probar de solo a solo su pujanza

(III-XIV; vs. 1 y 5.)

Arrolla a Atanagildo; la pujanza
Del fiero Teudis a sus plantas yace,
Rinde de Ervigio la terrible lanza,

(III-XXII; vs. 1-3.)

Los que el mundo, belígeros varones
Turbaron con sus bárbaras legiones.

(III-VII; vs. 7-8.)

Arma tus fuertes, junta tus varones,
Que yo a su frente por Alá te juro
En un lago de sangre las legiones

(IV-VI; vs. 1-3.)

Al blando son de la armoniosa lira
Oigo la voz de alegres trovadores,
El aura siento que fragancia expira,

(I-III; vs. 1-3.)

Plácido canto que deleite inspira
Al son de blanda regalada lira.

(V-I; vs. 7-8.)

El ruido crece del festín en tanto,
Y el grato néctar al deleite llama;
Su pecho inunda al deleitoso encanto
y el fuego impuro del amor le inflama:
Ebrio Rodrigo, desceñido el manto

(I-VI; vs. 1-5.)

La noche, el cielo en su sombroso manto
Lóbrega encapotó: tal vez brillaba
Relámpago sombrío, que el espanto
Y el horror de la noche acrecentaba;
Lúgubre, sola y temerosa en tanto

(III-X; vs. 1-5.)

Y horrenda esclavitud: Rodrigo en tanto
Verterá entre sus hembras débil llanto.

(I-XIII; vs. 7 y 8.)

Desventuras sin fin: y el rey en tanto
Derrama entre sus hembras débil llanto

(III-I; vs. 7 y 8.)

Cuanto con más ahinco los levanta,
Los ve volver sin ánimo a caerse:
Crecen sus bascas, y en angustia tanta

(II-VII; vs. 3-5.)

Sordo murmullo que al malvado espanta
E interrumpe la voz; que el pecho enciende
En fiera indignación audacia tanta.

El rey, que el ruido amenazante entiende,
En la alta silla adusto se levanta,

(III-XLIV; vs. 2-6.)

Y antiguas gentes y ciudades miro
Súbito ante mi vista apareciendo;
De ellos a par en mi ilusión respiro,

(I-II; vs. 3-5.)

Allí con ojos lánguidos respira
Dulce placer beldad voluptuosa,
Y aroma exhala, si feliz suspira,
Del puro labio de encarnada rosa:
Rodrigo en ella codicioso mira

(I-V; vs. 1-5.)

Vierten sus ojos lágrimas, suspira,
Y por última vez su alcazar mira.

(III-V; vs. 7 y 8.)

.....: triste suspira
Y eleva aquél las manos suplicantes;
Cuál, mordiendo en sí mismo en ansia expira
Tal, clavados los ojos penetrantes,
Morir sus hijos y su esposa mira.

(V-X; vs. 2-6.)

Y a la luz del relámpago se muestra
Del rayo armada la divina diestra

(I-X; vs. 7 y 8.)

Ora guerrero intrépido le muestra
La ajena y propia sangre y faz siniestra.

(III-XXXV; vs. 7 y 8.)

Envuelto en noche tenebrosa el mundo
Las densas nubes agitando ondean
Con sus olas los genios del profundo,

(I-XII; vs. 1-3.)

Atiende en pos del Salvador del mundo
Resuena solo reverente el canto,
Reina silencio en derredor profundo.

(III-LIII; vs. 2-4.)

Triste presagio de su infausta suerte.
Y luego ante sus ojos vio la muerte.

(II-I; vs. 7 y 8.)

Treguas? Jamás. O vencimiento o muerte;
Que nunca fatigó ni impuso miedo
Continua guerra al corazón del fuerte,
Ni abatió de su espíritu el denuedo.
Quien orea intente abandonar la suerte,

(III-XXXVIII; vs. 1-5.)

Noble anciano, exclamé, dura es la muerte
Cuando se acerca inevitable y lenta,
Y no sirve valor contra la suerte,
Y antes más bien el infortunio aumenta;
Mas quién resistirá si un pecho fuerte,

(VI-V; vs. 1-5.)

Y, ya sintiendo la cercana muerte.
.....
Feliz creyendo su infelice suerte,

(V-IX; vs. 2-6.)

Alzad el pecho a contrastar la suerte:
Muramos, sí; pero con digna muerte.

(VI-XII; vs. 7 y 8.)

En tanto encubre pavorosa nube
.....
Que ya la voz de la inocencia sube

(I-XII; vs. 7 y 8.)

Humo süave, que en fragante nube
En leves ondas a perderse sube.

(V-II; vs. 7 y 8.)

Ya la medida al sufrimiento llena,
Rebosó de ira caudaloso río;
Y el rey asirio con amarga pena

(I-XV; vs. 3-5.)

Y abismos contempló de eternas penas
Inmensurables, lóbregos y ardientes:
Oyó voces de horror y espanto llenas,

(II-IV; vs. 3-5.)

Las densas nubes agitando, ondean
.....
De los opuestos vientos que pelean,

(I-XII; vs. 2 y 6.)

Torna al asalto y dobla la pelea:
El tercio ibero resistiendo ondea.

(VI-XVIII; vs. 7 y 8.)

Vuelve el árabe a Sancho, el trotón para,
Responde al grito y su furor prepara.

(III-XXIII; vs. 7 y 8.)

Mas ya Aldaimón a hablarles se prepara,
Y el sordo ruido de repente para,

(IV-X; vs. 7 y 8.)

Y entrambas huestes a la lid preparan
Las rotas armas, y el vigos reparan.

(III-XXXVI; vs. 7 y 8.)

Tintos en sangre intrépidos varones
En medio de los árabes caídos;
Hollados ved del moro los pendones

(III-XLVII; vs. 3-5.)

Arma tus fuertes, junta tus varones
.....
Del profeta los cándidos pendones

(IV-VI; vs. 1-5.)

Al deleite se arranca el hierro viste,
.....
Pálido el rostro, acongojado y triste.

(III-V; vs. 1-5.)

La corte toda su silencio triste,
Y de la sombra que su faz marchita
Su rostro cada cual cubre y reviste;

(IV-III; vs. 2-4.)

Así en recio rumor bramando el viento
En las hondas cavernas de la tierra,
A deshora con ímpetu violento

(III-XIX; vs. 1-3.)

Manda aprestar, y la trompa al viento
.....
Cuando por medio en ademán violento

(IV-IX; vs. 2 y 6.)

Si añadimos el total de los casos citados, contando desde la primera repetición, a las rimas morfológicas antes señaladas, entonces el porcentaje de rimas débiles o fáciles sube hasta alcanzar un 50 %, con lo que no hay prácticamente estrofa que se libre de contar, en mayor o menor proporción, con este tipo de rimas. Creo que es, en el conjunto de la obra, una proporción considerable y justifica el calificativo de monótona que había aplicado a la rima.

El ritmo o andadura, *tempo* según Gerardo Diego [7], que se produce en el desarrollo de las estrofas, es un aspecto mucho más difícil de calibrar que el anterior.

Para justificar la caracterización de ese ritmo como lento, he realizado un recuento en el que prescindo del movimiento acentual, que sigue las normas tradicionales, para fijarme en otros fenómenos.

Un hecho que puede ser apreciado a simple vista es la abundancia de signos de puntuación, que indican pausa, en

los finales de verso, ampliando o subrayando la pausa versal. Los datos que vienen a continuación han sido obtenidos en recuentos efectuados sobre la edición de *Poesías*, de 1840, y comparando con la ed. de *Obras poéticas,* de 1884.

En los finales de verso, las pausas marcadas alcanzan a un 70 % de ellos.

La presencia de estos signos de puntuación indican sin más que, en general, los límites del verso y los de la entonación debida a razones semánticas coinciden. Pero, además, señalan que es necesario efectuar al fin de cada verso marcado una pausa mayor de lo habitual.

La distribución de dichos signos no se produce de manera arbitraria ni caprichosa; por el contrario, parece obedecer a leyes determinables porcentualmente. En efecto, la polarización de los signos se produce en los versos pares y, especialmente, en el cuarto de cada estrofa. De esta forma hay una pausa de sentido recalcada por un signo de puntuación.

Por otra parte, se puede observar que en *El Pelayo* se da una clara agrupación de versos por parejas.

Los signos de puntuación se distribuyen de la manera siguiente en cada estrofa:

Verso 1.°	7 %
Verso 2.°	16 %
Verso 3.°	8,8 %
Verso 4.°	100 %
Verso 5.°	10 %
Verso 6.°	17 %
Verso 7.°	11,8 %
Verso 8.°	100 %

A la vista de este cuadro resulta evidente que los cuatro últimos versos reproducen la distribución de los cuatro primeros, con un ligerísimo aumento en los porcentajes de los segundos versos. Se podrá observar también el aumento, relevante, de signos de puntuación que tiene lugar en el verso

7 respecto al simétrico 3. Hecho que viene a coincidir con la diferente naturaleza o contenido semántico de la primera y segunda parte.

En los cuatro primeros versos de la Octava, Espronceda suele presentar descripciones, mientras en los cuatro últimos da los hechos, las acciones.

Contrastando con la gran abundancia de signos de puntuación que presentan los finales de verso, encontramos que en el interior de los versos la frecuencia de aparición de los signos se ha reducido considerablemente: únicamente el 30 % de los versos llevan pausa interior señalada [8]. La mayor parte de estas pausas dividen los endecasílabos en dos partes casi idénticas: 6+5 ó 5+6, del tipo: «Todo desapareció: lóbrego luto» (I-XII; v. 1); «Mas al fin despertó: lució ya el día» (III-IV; v. 1); «Y horrenda esclavitud: Rodrigo en tanto/Verterá entre sus hembras débil llanto.» (I-XIII; vs. 7 y 8), que es igual que: «Desventuras sin fin, y el rey en tanto/Derrama entre sus hembras débil llanto.» (III-I; vs. 7 y 8); [Porfía] «Aun por ahogarle; a desprender no acierta» (II-VIII; v. 6); «La noche, el cielo en su sombroso manto/Lóbrega encapotó: tal vez brillaba/Relámpago sombrío...» (III-X; vs. 1/3); «Ora cedemos ya: ya paso abrimos; /Ya tórnanlo a cerrar; ya al fin rompimos.» (VI-XX; vs. 7 y 8).

Prácticamente en todos los casos reproducidos se observa que la pausa ha sido utilizada con el fin de permitir, y contrastar, el paso de una idea o descripción a otra de signo contrario. La pausa funciona como nexo expresivo; no creo necesario explicar con detalle la forma en que funciona y las diferencias entre la pausa como nexo y el nexo lógico.

La ruptura central se produce en el 85 % de los versos que tienen pausa interna [9].

En otro sentido, la escasez de dicha pausa en el interior de los versos, sobre todo comparada con el porcentaje de pau-

sas al final de ellos, indica que los encabalgamiento son poco frecuentes y menos aún los encabalgamientos abruptos.

Por último, creo conveniente relacionar la abundancia de signos de puntuación, cualquiera que sea su situación en el verso, con la frecuencia de las enumeraciones y, de otro lado, con la casi total ausencia de conjunciones subordinantes.

Queda por justificar el último aspecto que al principio he señalado como característico de la versificación en *El Pelayo*. Me refiero a la sonoridad de la rima. Pero antes de ocuparme de ello supongo que habrá que dejar en claro, para evitar posibles objeciones, que la sonoridad de la rima no está en contradicción con los resultados obtenidos en los anteriores análisis. Lo cierto es que van en el mismo sentido todos y que este último encuentra su justificación en ellos.

Tres recursos, principalmente, sirven a Espronceda para lograr los brillantes efectos sonoros de la rima. En primer lugar vendría la presencia de palabras, rimadas, en las que se produce el fenómeno siguiente: una de ellas reproduce exactamente la otra, y la única diferencia estriba en la anteposición de un prefijo en una de las dos; es el tipo de: «mente/dulcemente»; «tierra/destierra»; corresponde/responde»; etc.

Tenemos también la coincidencia de sonidos, o sonido, anteriores al último acento del verso: «suerte/muerte»; o en orden diferente: «torneos/trofeos»; etc. En este grupo deberían ser incluidos la mayor parte de los casos que componen el anterior; el hecho de dividir en dos grupos este tipo de rima se basa en la relación, existente o no, entre las palabras rimadas desde el punto de vista morfológico o semántico; además, los que componen el segundo grupo cuentan con algunos fonemas que no se repiten en las dos palabras. En el segundo grupo cabe también otro tipo de rima en la cual se reproducen los fonemas de una palabra en la otra (como en el caso primero), sin que haya ninguna rela-

ción semántica (como en el caso segundo). Es el tipo de: «ora/llora»; osadía/día»; «luto/absoluto»; «coro/moro/oro», etc.

A todo esto hay que añadir las rimas de grupos consonánticos de alta sonoridad: «gente/mente»; linda/Florinda»; «mundo/profundo/tremebundo»; etc.

Para acabar señalaré que la relación que puede establecerse entre diferentes palabras no ha sido aprovechada por Espronceda; las relaciones de contraste o apoyo realizadas mediante las rimas no aparece, lo más notable es —Suerte/—Muerte, no muy original.

[1] El «fragmento» quiere decir parte de una unidad; ésta no existe en el caso que nos ocupa. Es un elemento retórico superestructural. En el *Diablo Mundo* estudio este tipo de recursos, no el «fragmento», pero sí otros equivalentes.

[2] Clásicos y neoclásicos: *La Araucana, Circe, Jerusalén* y *El Pelayo,* de Quintana entre otras.

[3] Ver Pierre Guiraud: *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry,* París 1953. Jean Cohen: *Structure du langage poétique,* París, 1966. F. Ynduráin: «La rima como figura poética», en *Litterae Hispanae et Lusitanae,* Hamburgo, págs. 501-511.

[4] S. Saporta, en *Associative processes in verbal behaviour: report of Minnesota conference,* Minneapolis, 1959, clasifica asociaciones de sonidos en dos tipos: paradigmáticas, aquellas en que el estímulo y la respuesta se adaptan a un mismo paradigma gramatical, y sintagmáticas, esto es, elementos consecutivos o que ocupan de ordinario posiciones diferentes en la frase o sentencia.

[5] El presente de indicativo o subjuntivo no puede ser considerado «rima gramatical» en las personas del singular y tercera del plural, pero sí en las otras dos.

[6] Según W. K. Wimsatt (*The verbal icon,* N. Y., 1958, capítulo «Rhyme and Reason»), a significado más distinto, más efectividad en la rima, mayor es el placer de la misma. Para él la música de las palabras habladas es en sí misma, pobre.

[7] Gerardo Diego: «Elasticidad y espiritualidad del ritmo» en *Elementos formales en la lírica actual,* Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

[8] Ver T. Navarro Tomás: *Fonología española,* N. Y., 1966. «Tipos silábicos».

[9] *Ibidem.*

LICENCIAS POETICAS

Espronceda no se aparta, en la obra que nos ocupa, ni un punto de las normas clásicas de versificación. No vamos a encontrar en *El Pelayo* ninguna modificación de los usos tradicionales.

No obstante, podemos encontrar algunas licencias —todas ellas legítimas en la más pura ortodoxia poética—.

Con cierta frecuencia aparecen diptongos convertidos en hiatos, pero sólo cuando la primera de las vocales es la *u*. Tenemos los casos:

> *«Pavor, desolación, muerte, rüina*
> *Su alfange en alto aterrador fulmina».*
>
> (III-XXIII; vs. 7 y 8) [pág. 23]

Entre paréntesis va la referencia a la edición de la BAE; entre corchetes la página de la edición de Madrid 1840; los cantos coinciden, pero las estrofas tienen una unidad de diferencia a causa de que en la edición moderna las estrofas de Lista van en nota a pie de página.

> *Crece entonces el ímpetu; el rüido*
> *Dóblase en ambas huestes: Sancho grita:*
>
> (III-XXX; vs. 1 y 2) [pág. 26]

«..... cuando destina
El mundo todo a funeral rüina»

(III-XXXIX; vs. 7 y 8) [pág. 31]

Las tiendas cercan y el glorioso acento
Se siente al eco resonar süave,
Calma su ruido misterioso el viento,

(III-LV; vs. 1-3) [pág. 38]

La sien reclina, de su labio exhala
Humo süave, que en fragante nube
En leves ondas a perderse sube.

(V-II; vs. 6-8) [pág. 48]

Lánguida acaso mora peregrina
En blando lecho de damasco y flores
Allí voluptüosa se reclina

(V-IV; vs. 1-3) [pág. 49]

Al son süave de las arpas de oro
Resuena el canto en armonioso coro

(V-VI; vs. 7 y 8) [pág. 50]

Parece que en los casos: 1.° y 4.° al 7.° hay una intención claramente expresiva en el uso del hiato que está utilizado para dar más pausada y lenta andadura al verso en estricta correspondencia con la situación expresada por el sentido. Es una manera muy frecuente, por ejemplo, en Góngora.

Algunos de los casos que he citado como hiatos podrían ser considerados como variantes normales de pronunciación [1], pero el hecho de que todos ellos vayan señalados mediante la diéresis en la edición de 1840 parece probar que se trata de una licencia, si bien muy poco atrevida.

Por otra parte, es de notar que ninguno de estos hiatos

fuerza las posibilidades fonéticas normales del español. Se trata en todos los casos de hiatos «normales», es decir, la segunda vocal es la acentuada; a esta disposición se añade el que, en los casos en que las dos vocales en hiato no tienen el mismo grado de abertura, la vocal más abierta es la portadora del acento y ocupa siempre el segundo lugar [2].

Dejando a un lado los hiatos, son muy pocas las licencias poéticas que aparecen en la obra que nos ocupa. Es posible señalar lo siguiente:

No encuentro más que un caso en el cual se modifique la terminación de una palabra para adaptarla a la rima:

Y en paz trocado el ánimo iracundo,
La hueste sigue en muestra respetosa,
Y desnuda la frente y humildosa.

(III-LIII; vs. 6-8) [pág. 38]

Por último, señalaré que aparecen dos casos en los que un hiato aparece como una sola sílaba:

Los rios su curso con pavor reprimen
Y los montes al son medrosos gimen

(III-XI; vs. 7 y 8) [pág. 18]

donde la ed. de la BAE acentúa la *i* de *rios,* lo mismo que la de Clásicos Castellanos, pero no la de 1840.

El otro caso se realiza sobre la misma palabra:

Ni súbito huracán, ni catarata
De ondisonante rio, ni lava ardiente

(III-XXV; vs. 6 y 7) [pág. 24]

Que también acentúan las ediciones antes citadas, pero no lo hace tampoco la primera.

Es este un fenómeno que se puede encontrar también en Garcilaso: «Hermosas ninfas que en el rio metidas» (Soneto XI)[1].

Como se sabe, en Garcilaso, por influencia italiana, no es rara la reducción de diptongo a una sílaba. Pueden verse ejemplos en *El «Discurso sobre la poesía castellana»*, de Gonzalo Argote de Molina, edición y notas de Eleuterio F. Tiscornia, Madrid, 1926, págs. 116-118.

ARCAISMOS

Además de los usos arcaicos señalados en el *Género* aparecen en *El Pelayo* otros arcaismos, léxicos en su mayor parte.

Muy frecuente es la sustitución de *Donde* por *Do,* que ocurre en I-VIII; v. 1; XIII; v. 3 y 3; III-XXIII; v. 5; IV-I; v. 3; VI-VIII; v. 6; más un caso de *Doquier* (I-VI; v. 3).

Encuentro cuatro casos de *Ora,* preposición: III-VII; v. 2; III-XXXV; v. 7; III-XXXVIII; v. 5; VI-XIII; v. 5.

La preposición *Enantes* aparece en un caso: I-X; v. 2.

Todos estos casos recuerdan la palabras de Hermosilla en *El arte de hablar*: Nosotros, ..., no tenemos autoridad para tanto, y sólo en un corto número de voces es permitido alterar lo material de las sílabas, y decir en poesía *dó,* por *donde*; *enderredor,* por *alrededor*» (pág. 191). Y en otro lugar: «Tengan, sin embargo, presente los jóvenes que cuando se les autoriza a emplear en poesía palabras anticuadas, no se les quiere decir que llenen todas sus páginas de *agora, maguer, tristura,* y otras de esta clase. El género de arcaísmo que conviene a la poesía no consiste tanto en el uso de palabras rigurosamente anticuadas, como en el prudente y moderado empleo de ciertas terminaciones antiguas de los ver-

bos (...). Así, por ejemplo, se dirá muy bien *atender* por *esperar*; *pesadumbre,* por *peso*» (pág. 174).

Espronceda utiliza *tristura* una vez (VI-VII; v. 3); en otra ocasión *rompida* (III-XX; v. 3), seguramente por influencia de Fray Luis.

METAFORA

En teoría, y en general, la metáfora es uno de los más importantes recursos poéticos y uno de los que con mayor propiedad puede caracterizar la obra de un poeta.

Debería ser, pues, este capítulo uno de los que mayores frutos produjera. Sin embargo, sucede todo lo contrario. Y no es que no haya metáforas en *El Pelayo*, aparecen en abundancia quizá excesiva, lo que ocurre es que en la inmensa mayoría de los casos son metáforas idiomáticas, lexicalizadas, fijadas y desgastadas por el uso y, en consecuencia, faltas de cualquier valor poético.

Tal es el caso de las utilizadas para expresar el furor y la indignación en que el término irreal está tomado del campo semántico de «fuego» y derivados: «Y *fuego* su vista derramada/En torno de nosotros despedía» (III-XXXIX; vs. 1 y 2); «Que *arde* su pecho en bárbaro coraje» (IV-II; v. 8); «Y celoso del rey se *abrasa* en ira» (IV-IX; v. 8); «La sangre *hirviendo* en derredor humea» (III-XVI; v. 8); «Por la abertura de la *hirviente* cota» (III-XXVI; v. 8).

El efecto del terror es expresado mediante el frío: «Pavoroso terror las gentes *hiela*» (III-III; v. 4); «Sobre él enhiesto a su garganta apunta/Fiero puñal que el corazón le *hiela*» (III-VI; vs. 1 y 2).

En ocasiones son frases hechas: «La sangre mana en

hervorosa *fuente*» (III-XXVIII; v. 8); «Abre su abismo el mar,» (III-XIX; vs. 4 y 7); o hiperbólicas: «A *torrentes* la sangre humeante brota» (III-XXVI; v. 7).

También son frecuentes las personificaciones: «De su mansión de rosa/La primavera cándida deciende» (I-VII; v. 1 y 2), que es original; «Y negra pena el corazón le oprime» (VI-III; v. 3); [El viento] «Rompe la cárcel que su furia encierra;» (III-XIX; v. 4), etc.

De cualquier forma, la escasez de metáforas originales puede también caracterizar el estilo de Espronceda en esta obra, de manera negativa, claro está.

Es curioso constatar que aquí la metáfora es, salvo raras excepciones, una continuación del tipo de las utilizadas por los poetas neoclásicos y, en ciertos casos, del Siglo de Oro.

Para clasificar las metáforas seguiré, en primer lugar, un criterio puramente gramatical. Después trataré de analizar el valor poético y los elementos que se ponen en contacto para crear la figura.

La metáfora articulada en predicación verbal es uno de los grupos menos numerosos y, poéticamente, de los más vulgares: «De esfuerzo el corazón y ardor *desnudo*;» (III-V; v. 4); «*Hiérvele* el pecho en bélica esperanza.» (III-XIV; v. 3); «Que *arde* su pecho en bárbaro coraje/Del rey de Murcia al temerario ultraje,» (IV-II; vs. 7 y 8); todas son frases hechas.

Tampoco son más frecuentes las metáforas en las que el complemento no corresponde realísticamente al verbo. Como frases hechas: «Y tú augusto monarca, el pecho *inflama*» (III-XLII; v. 1); «¡Míseros!, ¡ay!, y júbilo *respiran*» (III-IV; v. 8); «A la sombra de un árbol eminente/Está la juventud danzas *tejiendo*;» (I-VIII; vs. 3 y 4), habitual en el Siglo de Oro. Y algo más original que las anteriores: «No *marchite* tu honor puro y radiante/Volver acaso al riesgo aventurado» (III-XLIII; vs. 2 y 3).

La metáfora que aparece con la fórmula gramatical de aposición nominal cuenta con cuatro casos, que son:

En tanto el sol en su carroza de oro
Vibrando del cénit vívida lumbre,
Padre y monarca del luciente coro,
Mediaba el día en la celeste cumbre.»

(III-XXI; vs. 1-4.)

Astro menor, *siguiéndole en su gloria*
Fui de su esfuerzo y su valor testigo

(III-XXXIII; vs. 5 y 6.)

La mano en el recazo de la espada,
Ministra de la muerte, *sostenía;*

(III-XXXIX; vs. 3 y 4.)

Con cuánto gozo, dijo, oh capitanes,
Miro en vosotros, de la patria escudo,
El noble ardor que vence los afanes

(III-XLI; vs. 1-3.)

Como puede verse, tampoco son muy originales.

La construcción Sustantivo+de+Sustantivo es más frecuente. Encontramos, además de los casos de la clasificación anterior, los que siguen: «Del puro labio de encarnada rosa:» (I-V; v. 4); «Mancha la hermosa flor de su decoro» (I-IX; v. 8), donde el término irreal funciona como regente; en otro caso es un sustantivo abstracto el regente: «Y la altivez de Mérida humillarse;» (IV-XII; v. 3). Otros casos son: (III-XI; v. 4); (III-IV; v. 4); (VI-V; vs. 3 y 4).

El sintagma Sustantivo+Adjetivo, u orden inverso, es el más numeroso con gran diferencia; hay más de veinte casos, como: «Rayos apagados» (VI-XI; v. 5); «Hojas sembradas» (I-XV; v. 4); «Fatiga ronca» (III-XXXII; v. 1); y en orden inverso: «Requemada furia» (III-XXXII; v. 8); «Arido llanto» (V-IX; v. 4), etc.

La metáfora que se produce en un término terciario la encontramos en dos ocasiones: «La sangre mana *en hervorosa fuente*» (III-XXVIII; v. 8); «El Guadalete *férvido* resuena» (III-XXXVI; v. 5), aunque este último caso es dudoso, ya que puede ser considerado como adjetivo predicativo.

Si dejamos a un lado el criterio gramatical y atendemos ahora al valor poético de las metáforas, salta a la vista la vaciedad de casi todas ellas. Relacionar el color del labio con el de la rosa roja, los pasos de lanza con el tejer, los efectos somáticos de las pasiones con el hervor de la sangre o el fuego, el sol con la paternidad o realeza son recursos al alcance de cualquier fortuna y que han sido repetidos una y otra vez por los poetas de todas las épocas.

Otro de los aspectos de las metáforas es que la mayor parte de ellas ponen en relación los mismos elementos bajo diversas apariencias y con diversas fórmulas gramaticales. El término irreal más frecuente es el fuego (en su doble vertiente de luz y de calor, al que encontramos bien directamente, «arde su pecho», «el pecho inflama», «el pecho enciende», «la llama de su antiguo brío»; o bien por sus efectos, «hiérvele el pecho», «requemada furia», «hervorosa fuente», etc., etc.

Hay que advertir que la aparición del fuego como término irreal sirve a Espronceda para caracterizar estados de ánimo, finalidad a la que están destinadas la mayor parte de las metáforas, sean ígneas o no: «de esfuerzo el corazón y ardor desnudo»; «y júbilo respiran»; «yo, astro menor,»; «capitanes, de la patria escudo»; etc.

Es, pues, evidente que las metáforas están referidas mucho más a personas que a acciones o situaciones. Es un modo de caracterizar o definir poéticamente a los sujetos y a sus circunstancias y, en menor grado, todos los restantes aspectos de la realidad.

Creo que las metáforas referidas a los personajes son, además de mucho más numerosas, las menos poéticas, las que más se acercan a la frase hecha. Por el contrario, entre las metáforas dirigidas a caracterizar el ambiente o la situación es donde es posible encontrar las más valiosas, poéticamente hablando; aunque no falten tampoco las vulgares, como: «el sol doraba de Jerez la alzada frente»; «el Guadalete férvido resuena»; etc.

Las metáforas que, según mi opinión, constituyen hallazgos poéticos son: «Fatiga ronca», «cruda espada», hipálages. Paradojas que recuerdan las antítesis del siglo XVI son: «rayos apagados», «árido llanto». Anuncios de las tendencias que prevalecerán más tarde en nuestro autor son: «Era la hora en que el mundano ruido/Calma, *en silencio, el orbe sepultado*»; «Nublóse el sol, encapotóse el velo/Del ancha esfera».

Si analizamos las metáforas en su conjunto, incluyendo las más vulgares, encontraremos que el campo asociativo preferido por Espronceda es el visual y, en segundo lugar, el auditivo en relación de seis a uno.

Dentro del grupo visual, el grupo mayor está constituido por los colores brillantes, rojo sobre todos, y por el brillo intenso sin referencia a color. Todo lo que no es rojo o brillante es negro o, simplemente, oscuro. Por otro lado, las sensaciones térmicas llegan al 50 % del número en que aparecen las visualizadoras. Una parte relativamente pequeña de las visualizaciones son dinámicas.

Las metáforas auditivas cuentan con un 80 % de sonidos oscuros o de silencio tenebroso. Un 70 % de los sonidos que constituyen metáfora están producidos por las fuerzas de la naturaleza, la mayor parte de las veces personificadas.

[1] T. Navarro Tomás, *op. cit.* y Samuel Gili Gaya: *Fonética General,* Madrid, 1950. También se puede consultar la *Gramática histórica,* de R. Menéndez Pidal.

[2] Ver los títulos anteriormente citados y sobre este problema Salvador Fernández Ramírez, *Gramática,* «Los sonidos». Sobre los diptongos, especialmente, Emilio Alarcos Llorach: «El sistema fonológico español», en *R. F. E.,* tomo XXXIII, 1949, págs. 265-96. Sobre todo las páginas 271-274 y 296. Muy interesantes son las precisiones que hace sobre los diptongos frente a los supuestos de T. Navarro.

COMPARACIONES CREADORAS DE IMAGENES

No es un recurso poético muy frecuente; muchísimo menos frecuentes que las metáforas. Aparecen en los pasajes de tipo épico, cuando Espronceda intenta crear un estilo «elevado».

En general, el término irreal de las comparaciones es muy extenso; como aparecen en los momentos de mayor tensión dramática, en las batallas por ejemplo, provocan la detención de los hechos y la desviación de la atención de ellos. Este doble efecto no ayuda nada a la consecución de objetivos realistas o expresivos. Pero seguramente a Espronceda no le seducen tanto estos objetivos como el logro de «grandiosidad» en el relato.

Las comparaciones creadoras de imágenes suponen una valoración subjetiva de los hechos por parte del autor y, en consecuencia, por el lector. La finalidad de estas comparaciones parece ser, sobre todo, estética.

La comparación que suele llamarse homérica, según la fórmula «talis qualis», aparece en una ocasión:

> Cual *rojo alano a las batallas hecho,*
> *Si hubo al toro sujeto entre sus dientes,*
> *De la fiera arrancado, su despecho*

Muestra con ademanes impacientes;
Y ora para tal vez de trecho en trecho,
Ora en torno los ojos vuelve ardientes,
O lento sigue al conocido dueño
Con oscuro murmullo y torvo ceño,
Así *el héroe se aparta desdeñoso,*

(III-XXXIV y XXXV-v. 1.)

Cual, como fórmula o nexo comparativo aislado aparece en:

Y audaz tirando de la cruda espada,
Que cual *cometa, cuando deja el lecho*
Del mar, resplandeció desenvainada,

(III-XXIX-vs. 1/3.)

Me parece una comparación muy bonita. Otro tipo de comparación con *cual* es (III-XLIII-v. 4).

Como aparece en:

Como suelen de lumbre colorarse
Las nubes de tormenta en el estío,
El fuego que su espíritu animaba.
En su pálido rostro reflejaba.

(VI-X-vs. 5/8; también en II-III-v. 2 y en V-XII-v. 8.)

El nexo *tal* o *así* es raro:

No más pronto entre humo, y fuego, y trueno
Rayo veloz del cielo se desata;
Ni así fiero en la mar de su hondo seno
Las turbias olas Bóreas arrebata,
Ni montaraz torrente al valle ameno,
Ni súbito huracán, ni catarata
De ondisonante río, ni lava ardiente
Su arranque asemejaran impaciente

(III-XXXV.)

Donde aparece un verbo de apoyo, *asemejar,* lo que también ocurre en otro caso que veremos. Hay que notar, por otra parte, el tipo de adjetivación: «ameno» es clásico y tópico, no hay más que recordar el «locus amoenus». Otros, *tresdoblado, trilingüe, ondisonante,* son formaciones cultistas de tipo clásico. Los grupos «llama voraz», «rayo veloz» son banales, pero hay una imagen de rapidez, cinética, en el ritmo acentual. «Aquilones fieros», «hondo seno», como los grupos que acabo de citar son tópicos inevitables; sintéticos a priori.

Unicamente me parece nuevo *montaraz.*

Orgulloso torrente de guerreros
Pueblos, montañas y ciudades hunde;
Tintos en sangre brillan sus aceros,
Y el estrago y terror doquiera cunde;
Así al impulso de aquilones fieros
Llama voraz por selvas se difunde,
Consume antiguos troncos, arde el suelo
Y amenaza abrasar el mismo cielo.

(III-II.)

Sobre él enhiesto a su garganta apunta
Fiero puñal que el corazón le hiela:
Procura desasirse y más le junta
Pecho a pecho Julián que ahogarle anhela.
Así fiero dragón trilingüe punta
Vibra y se enlaza al animal que cela,
E hincando en él la ponzoñosa boca,
Le enrolla, anuda, oprime y le sofoca.

(II-VI.)

Donde aparece otra hipálage «fiero puñal». Otro caso en que aparece el verbo de apoyo, ahora *parecer* es:

Y en su ademán y vívida mirada
Al genio de la noche parecía
Sobre la tempestad, cuando destina
El mundo todo a funeral rüina.

(III-XXXIX-vs. 5/8.)