

THESIS



25339661



———— 124V

R ——— 0.7

I ——— NC 0.7

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS FORMAS METRICAS
EN LA POESIA DE ESPRONCEDA

BY

MERCEDES DE CARDENAS

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Department of Romance Languages

1967

INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
Capítulo	
I. PANORAMA DE LA VERSIFICACION ESPAÑOLA DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO.	7
II. LA METRICA DE ESPRONCEDA	29
III. ADECUACION DE LA METRICA A LA EXPRESION POETICA. LA POLIMETRIA--LAS CANCIONES Y EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA	58
IV. ADECUACION DE LA METRICA A LA EXPRESION POETICA. LA POLIMETRIA--EL DIABLO MUNDO. .	89
CONCLUSION	124
BIBLIOGRAFIA	131

INTRODUCCION

Espronceda es uno de los poetas mayores del romanticismo español. Logró acercar el romanticismo más que ningún otro a la entraña española, conmoviendo el fondo de este gran pueblo por su sentimiento apasionado, su fantasía y rebeldía y un cierto eco vago y melancólico, que se transparenta en la hermosa tristeza de sus delirios, de sus ensueños y de sus pasiones. Fue también demoledor vibrante de los preceptos clásicos del ochocientos. Aunque educado bajo la férula clásica de Alberto Lista y de Gómez Hermosilla, se convirtió en un audaz versificador que supo expresar con brío sentimientos que obedecían quizá al influjo de la época. El agudo individualismo del hombre romántico lo lleva a prescindir de las férreas normas del clasicismo, para llegar a la creación de una obra absolutamente personal.

En 1840 se publicó su primer libro de poesías, que el poeta ya había dado a conocer por medio de lecturas públicas y a través de las revistas y periódicos, y dejando que circularan manuscritos sus poemas. Los amigos y admiradores de Espronceda recogieron sus poesías y las publicaron en un volumen titulado: Poesías, encargándose de la edición José García de Villalta, que también

escribió el prólogo, fechado en junio de 1839. Los editores dividieron la obra en cinco grupos de poesías: Ensayo épico, Poesías líricas, Canciones, Asuntos históricos y Cuento. También en 1840 empezó Espronceda a publicar su extenso poema "El diablo mundo", primero por entregas y luego en toda su extensión.

Con la publicación de las poesías de Espronceda se inicia en el año 1840 el momento de la eclosión romántica, un período de brillantísima plenitud lírica. Entonces salieron las poesías de Nicomedes Pastor Díaz, Salvador Bermúdez de Castro, Arolas, García Gutiérrez y la Avelleda.

El efecto que las poesías de Espronceda produjeron en el público fue apoteósico. La popularidad que alcanzaron sólo puede compararse a la conmoción, que durante el modernismo, causaron los poemas de Rubén Darío. Esta conmoción se produjo como manifestación del desbordamiento de un espíritu de insatisfacción y rebeldía y de un ansia de libertad, de renovación y de originalidad. Al igual que sucedió más tarde en el modernismo, cuando los jóvenes españoles se sintieron deslumbrados por el verbo egregio y aristocrático de Rubén Darío, los coetáneos de Espronceda no se cansan de ensalzar al poeta, que con su lirismo apasionado, sintetiza, según frase de Pi y Margall, el movimiento romántico en España: "Espronceda fue el verdadero inventor de la espléndida y original forma de la lírica

en el romanticismo español."¹ Ros de Olano declara en el prólogo a los Cantos I y II de "El diablo mundo": "Espronceda, en la poesía, con tal superioridad maneja el habla castellana que ha revolucionado la versificación."²

Maestro en la construcción y en la variedad de versos, rompe con las rígidas reglas del neoclasicismo al considerarlas como trabas sin sentido que convierten el arte en un puro mecanismo. Remozó la métrica heredada, empleando versos de diferentes medidas, no sólo en composiciones distintas, sino aun dentro de la misma composición. No empleó ningún metro ni estrofa que no fueran conocidos, pero aunque siempre usa formas prescritas, ensaya audaces innovaciones en la distribución de metros y rimas. Orea así combinaciones atrevidas manejando todos los metros con pasmosa seguridad y acierto. Creó un estilo violento y dinámico cuya influencia se sentirá en la poesía castellana hasta la aparición de Rubén Darío.

Nace Espronceda en el año 1808, cuando falta aún bastante para que la poesía romántica dé señales de actividad. Aunque como dice Angel del Río:

Ha pasado el momento del bucolismo anacreóntico;
se acentúan en cambio los sentimientos -melancolía,
humanitarismo- que ahora van a fundirse con

¹Francisco Pi y Margall, Historia de España en el siglo XIX (Barcelona, 1931), VI, pag. 410.

²Citado en el libro de José Cascales Muñoz, D. José de Espronceda (Madrid, 1914), pag. 144.

el fervor patriótico y liberal suscitado por la guerra.³

En 1821, cuando los emigrados salen de la Península, estudia Espronceda bajo la dirección de don Alberto Lista y de Gómez Hermosilla en el Colegio de San Mateo, dirigido por el presbítero don Juan M. Calleja. Don Alberto Lista, quien ejerció gran influencia sobre el poeta, era uno de los últimos representantes de la escuela neoclásica, pero por su talento y carácter era ecléctico.

El Sr. Lista apreció desde muy temprano las grandes dotes de Espronceda, de quien sólo decía riendo: "Tiene un talento inmenso, pero como la plaza de toros, lleno de plebe."⁴

El afrancesado Gómez Hermosilla, beligerante preceptista neoclásico, había vuelto de Francia y de su exilio con un redoblado entusiasmo por la vieja estética dieciochesca.

Producto de esa educación clásica son sus primeras composiciones poéticas, versos de factura neoclásica, pero ya inspirados por lo que será la característica de su vida y de su obra: la rebelión. En la métrica se muestra aún fiel a las normas neoclásicas.

Desterrado en Londres escribe poemas donde todavía se le ve unido a las corrientes poéticas del siglo XVIII, pero ya se percibe la nota prerromántica en la

³Angel del Río, Historia de la literatura española (New York, 1948), II, pag. 93.

⁴E. Rodríguez-Solís, Espronceda (Madrid, 1883), pag. 63.

pugna entre la exaltada emoción, que se esfuerza por romper los límites de la palabra, y el empleo de vocablos de herencia neoclásica.

"El himno al sol", publicado a poco de su regreso a España, es ya una creación original y puede considerarse el punto de enlace entre su poesía prerromántica y la propiamente romántica por su contenido y por la actitud del poeta.

La fama de Espronceda se basa en las composiciones en que ya había alcanzado la plenitud romántica: las cinco canciones y los dos largos poemas "El estudiante de Salamanca" y "El diablo mundo".

Al estudio de la poesía de Espronceda se han dedicado ya muchos y valiosos volúmenes, pero aunque la crítica está completamente de acuerdo al considerar que la métrica esproncediana es uno de los aspectos más interesantes en la obra del poeta, no se ha llevado a cabo un estudio ordenado y exhaustivo sobre las formas métricas por él empleadas. El objeto de la presente tesis será realizar este estudio y tratar de probar que no fue Espronceda un revolucionario innovador del verso. Su principal contribución consistió en haber revitalizado la decaída expresión poética empleando cada forma métrica y estrofa en el momento más adecuado del poema. para producir con su conjunto la musicalidad más armoniosa.

Esta tesis ha sido dividida en cuatro capítulos;

el primero trata de resumir en un cuadro de conjunto las formas métricas empleadas en el período neoclásico y por los poetas inmediatamente anteriores a Espronceda; el segundo comprende el estudio de todas las formas métricas empleadas por Espronceda; los capítulos tercero y cuarto estudian la adecuación de la métrica a la expresión poética y el uso de la polimetría en el "Canto del cruzado", la "Canción del pirata", "El mendigo", "El reo de muerte", "El verdugo" "El estudiante de Salamanca" y "El diablo mundo".

Este trabajo no ambiciona agotar todas las posibilidades sobre el estudio de la métrica esproncediana. Simplemente trata de hacer una aportación, fruto de mucha lectura, que permita un estudio más detallado y completo de este aspecto de la poesía lírica de Espronceda.

CAPITULO I

PANORAMA DE LA VERSIFICACION ESPAÑOLA DEL NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO

Los poetas más destacados de la primera mitad del siglo XVIII siguieron cultivando los modelos de los grandes poetas del barroco, sobre todo de Góngora, pero sin su brío, sin su delirio, sin su originalidad. El otro modelo, cuya influencia se percibe con gran relieve, es Quevedo. La influencia de este último es aún más frecuente, tanto es así, que al producirse la reacción neoclásica Quevedo es considerado como un enemigo más peligroso que Góngora.

La influencia de la lírica de Calderón que, en su mayor parte, se halla incluída en su obra dramática, no se deja sentir en los poetas de esta época. Su influencia persiste sólo en el teatro, que conserva únicamente las características externas del teatro calderoniano.¹

La reacción anticulterana producida por el cansancio y la consunción se manifiesta en el contenido doctrinal de las nuevas corrientes como negación del gusto dominante. La nueva orientación marca una gran preponderancia de la preceptiva, la crítica y la histo-

¹Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española (Barcelona, 1964), III, pags. 20-21.

ria literaria. Fue sobre todo del sector culto de donde partieron los más encarnizados ataques contra el arte barroco.

Los poetas que se formaron en la segunda mitad del siglo XVIII, con excepción de los fabulistas, aparecen dominados por las ideas de la Poética de Luzán que sirvió para informar a la intelectualidad española del nuevo criterio neoclásico. La violenta hostilidad contra el estilo propio del siglo XVII no supuso siempre, a pesar del influjo avasallador de las corrientes europeas, una repulsa absoluta de la tradición española. Junto a la crítica negativa del barroquismo y al deseo de ponerse en contacto con la cultura extranjera se intentó una labor de revalorización y estudio del siglo XVI. Fue éste uno de los principios del neoclasicismo: reivindicación del siglo XVI y del renacimiento frente al siglo XVII y al barroco; de Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y Fernando de Herrera frente a Góngora y Quevedo.

En 1737 vio la luz en Zaragoza la Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies de Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea (1702-1754). La Poética se inspiraba en las ideas de los comentaristas italianos de la Poética de Aristóteles. Su influencia principal le viene del Tratado de la perfecta poesía de Ludovico Antonio Muratori debido a

que Luzán había estudiado en la Universidad de Catania. Sus principales fuentes francesas fueron: la Poética de Nicolás de Boileau, preceptista que sigue el rigor literario de la Poética de Aristóteles y de la Epístola de los Pisones de Horacio, la Retórica de Lamy y Las reflexiones sobre la poética de Aristóteles de René Rapin.²

Además de la difusión de las ideas de la estética neoclásica, declara Luzán, que una de las razones que le llevó a escribir su Poética fue la falta en España de un tratado de arte literario, ya que él, personalmente no conocía otros que no fueran las Tablas Poéticas de Francisco de Cascales y la Ilustración de la poética de Aristóteles de José Antonio González de Salas y los consideraba incompletos. Atribuye a esta falta la corrupción poética del siglo anterior. No cree que dicha corrupción se deba a falta de talento sino a falta de tratados.

Luzán divide su obra en cuatro libros: el primero trata el origen, progreso y esencia de la poesía; el segundo, de la utilidad y deleite de la poesía; el tercero, de la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas; el cuarto, de la naturaleza y definición del poema épico.

Luzán dedicó a la métrica el capítulo XXII de su segundo libro. En este capítulo, titulado "Del metro de

²Marcelino Menéndez Pelayo, Obras completas (Santander, 1941), III, pág. 218.

los versos vulgares", propone la doctrina de las sílabas largas y breves a la manera latina, que según Menéndez Pelayo: "ha producido tanta confusión en las teorías métricas posteriores."³ Recomienda el uso de los hexámetros y pentámetros y aun los yambos, los sáficos y los demás metros líricos semejantes en todo a los latinos. Basándose en que los acentos en el habla española siguen las reglas de los latinos, afirma que los versos vulgares pueden dividirse en pies. Así el endecasílabo consta de cinco pies, cuatro bisílabos y uno trisílabo ordenados como en los versos sáficos: el primer pie, troqueo; el segundo, espondeo; el tercero, dáctilo; el cuarto, troqueo; el quinto, espondeo. Para evitar la monotonía puede variarse la posición de los pies. Conseguida la adaptación del endecasílabo a la métrica latina igualmente podrán adaptarse todos los demás metros vulgares y así todos podrán medirse como los latinos. Siguiendo todas sus reglas y observaciones podrá el poeta dar a su verso la más perfecta armonía, aunque debe atender primero al contenido y después a los metros y consonantes.

Navarro Tomás culpa a la Poética de Luzán del empobrecimiento de la métrica española en el siglo XVIII:

A la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el período neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. La nueva

³Marcelino Menéndez Pelayo, Obras completas (Santander, 1941), VI, pág. 411.

doctrina literaria, representada por la Poética de Luzán, 1737, requería estricta sobriedad en el uso de metros y estrofas. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros.⁴

La doctrina luzaniana se mantendrá en vigor durante todo el siglo XVIII y salvo algunas protestas aisladas, el rigorismo de sus preceptos poéticos coartará la libertad creadora. La preponderancia crítica y didáctica convirtió el neoclasicismo en el símbolo de una literatura tiranizada contra la que tuvo que reaccionar el espíritu romántico para permitir el resurgimiento de la creación literaria.

La aparición de un grupo notable de fabulistas en esta segunda mitad del siglo XVIII es la consecuencia natural y lógica de las corrientes de la época. El espíritu pedagógico y la preocupación moralista, el afán polémico y la vivificación de la tradición grecolatina hacen que la poesía satírica y burlesca encuentre su natural expresión en la obra de los fabulistas. La fábula, con su estilo sencillo y su carácter didáctico, tuvo su época más brillante en la literatura española en el siglo XVIII con Tomás de Iriarte (1750-1791) y Félix María de Samaniego (1745-1801).

⁴Tomás Navarro Tomás, Métrica Española (New York, 1966), pag. 289.

Iriarte se propuso exponer en las Fábulas literarias las doctrinas de la preceptiva neoclásica y burlarse de los escritores que se apartaban de ellas. En conjunto, las Fábulas literarias constituyen una especie de preceptiva poética. Contra la opinión de Luzán había defendido los valores de la poesía de Góngora. Partidario de la variedad métrica, empleó en su obra cuarenta tipos distintos entre metros y estrofas con gran acierto en la elección y un dominio tan perfecto de la rima castellana, que no se percibe el esfuerzo del versificador, y aun consigue efectos muy singulares de armonía imitativa, ya con determinados consonantes, ya con el empleo de los esdrújulos o ya en fin con la misma especie de metros que emplea. Introdujo formas métricas olvidadas, como el dodecasílabo,⁵ que siguiendo la misma mezcla polirrítmica usada por Iriarte será luego empleado por Espronceda. Introdujo también el eneasílabo con acentos en las sílabas tercera y sexta. Menéndez Pelayo lo llamó "eneasílabo iriartino".⁶

A modo de apéndice puso al final de las Fábulas literarias un índice con las cuarenta clases de metros por él usados. Entre ellos citaremos: octavillas agudas, importadas del italiano; imitaciones de estrofas endecasílabas con versos octosílabos; serventesios o cuartetos

⁵Navarro Tomás, pág. 311.

⁶Menéndez Pelayo, VI, pág. 420.

endecasílabos con los consonantes alternados; endecasílabos agudos de arte mayor; versos de diez sílabas y de seis alternados con dos consonantes; y un romance con quebrados de cuatro sílabas.⁷

Navarro Tomás resume sus comentarios sobre la gran variedad de metros empleada por Iriarte, diciendo:

Sin inventar ningún verso que no tuviera precedente en español, contribuyó a restablecer modelos olvidados, a dar vida propia a tipos especiales que hasta entonces no se habían usado de manera independiente y a popularizar sus experiencias por todas las áreas del idioma.⁸

Samaniego empleó también una gran variedad de formas métricas, algunas de ellas de nuevo estilo como las estrofas aliradas, formadas por un sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternados con un pareado final.⁹ Predominan en sus fábulas los romancillos, décimas y silvas.

La importancia innegable de Iriarte y Samaniego fue que se apartaron de la austeridad métrica recomendada por Luzán y también que el uso que hicieron del prosaísmo, vivo, animado e idiomático, llegó al romanticismo y tuvo repercusión en poetas como Espronceda y Bretón de los Herreros.

Otro signo de afinidad entre los siglos XVI y

⁷Tomás de Iriarte, Poesías, ed. Navarro González (Madrid, 1955), pág. 91.

⁸Navarro Tomás, pág. 331.

⁹Ibid., pág. 293.

XVIII es la reaparición de las escuelas salmantina y sevillana, cuyas características marcan el acusado paralelismo en la órbita poética de ambos siglos. La escuela salmantina se caracteriza por su profundo rigor, huye de todo artificio métrico, evita las leves y aladas estrofas líricas, imitaciones de la métrica clásica, y manifiesta especial preferencia por los endecasílabos sueltos o asonantados. Escoge como modelo poético a Fray Luis de León. Uno de sus más destacados componentes fue Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811). Aunque la temática de Jovellanos le aproxima a la manera prerromántica, sus formas poéticas le sitúan dentro del neoclasicismo.

En la primera fase de su creación poética Jovellanos cultivó la poesía bucólica, amatoria y anacreónica, poesía idílica expresada en letrillas, romances e idilios, en la que se ve la influencia de Esteban Manuel de Villegas, tanto en la forma como en el ritmo. "A Paulino", "A Mireo", "A Anfriso" son ejemplos de sus composiciones de esta época en que predominan los versos cortos propios del género anacreóntico.

La intensidad de sus preocupaciones filosóficas, morales, políticas y económicas, producto del ambiente enciclopedista, le hace abandonar este tipo de poesía, por considerarla "poco digna de un hombre serio, espe-

cialmente cuando no tiene más objeto que el amor."¹⁰ Con el propósito de recomendar a sus amigos de Salamanca que se dediquen también al cultivo de una poesía de elevado sentido moral y filosófico y pidiéndoles que abandonen la poesía bucólica, escribe su famosa epístola "Jovino a sus amigos de Salamanca".

Junto con la temática, como es consiguiente, cambia de manera externa de expresarse y sólo usa epístolas, odas y sonetos, abandonando los versos cortos, romances y letrillas, más unidos a la tradición métrica española, prefiriendo el verso endecasílabo, ya en forma de endecasílabos sueltos en sus epístolas o acompañados de un heptasílabo en sus estrofas sáficas.

Al final de su trayectoria poética Jovellanos se aparta de la imitación de los modelos franceses como Racine y Voltaire. Tal vez la influencia de la poesía inglesa contemporánea lo llevó por otros derroteros. Aflo- ra en su poesía una honda emoción humana de sensibilidad prerromántica, pero la métrica empleada, endecasílabos sin rima, se halla muy usada en esta época neoclásica.

Juan Meléndez Valdés es el poeta de mayor prestigio en el siglo XVIII por su cultura y su habilidad poética. No fue un innovador audaz pero tampoco observó escrupulosamente los mandatos de la rígida preceptiva de

¹⁰Gaspar de Jovellanos, Obras, ed. Cándido Nocedal (Madrid, 1951), V, pág. 1.

su tiempo. De un criterio amplio y libre de la forma poética, utilizó gran variedad de formas métricas, tanto clásicas (églogas, sonetos, epístolas, odas) como populares (letrillas, romances), sobresaliendo en los versos cortos de las odas anacreónticas (heptasílabos); "aunque respetando la adecuación de asuntos y metros usuales en la poesía castellana desde Boscán y Garcilaso."¹¹ En la oda anacreóntica logró hacer sonar acentos que por su melodía, suavidad y delicadeza le dieron nuevo encanto y belleza a la poesía española. La difusión del anacreontismo llevada a cabo por Meléndez Valdés hizo de esta tendencia elemento obligado e indispensable de toda poesía hasta la revolución romántica. Pero con el resurgimiento del romance es donde verdaderamente marcó huellas indelebles en la lírica española. El siglo XVIII hasta Meléndez Valdés había ignorado esta composición tan netamente española. Partiendo de los romances de Góngora, empieza por cultivar el tipo pastoril y amoroso, como en "Rosana en los fuegos", y termina por elevarlo hasta un rango lírico con características dramáticas, infundiéndole inspiración personal y sensibilidad nueva, como en los dos romances que llevan el título de "Doña Elvira". La actitud de Meléndez Valdés hacia el romance se hará sentir en Espronceda.

¹¹Juan Meléndez Valdés, Poesías, ed. Pedro Salinas (Madrid, 1927), pág. XLVII.

Cienfuegos, Gallego y Arriaza forman junto con Quintana el grupo madrileño, que viene a ser como una continuación de la escuela de Salamanca. Todos ellos, aunque formados en los ideales del neoclasicismo, tratan de superarlos buscando en la poesía emoción, sentimiento, libertad de expresión. En sus poesías se sienten ya palpitar las nuevas corrientes románticas.

Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1763-1809) coincidió en Salamanca con Meléndez Valdés y en Madrid con Quintana. Representa el tono mayor de la poesía neoclásica que intenta remozar la vieja forma retórica con las nuevas ideas; estas nuevas ideas llenan su verso de fuertes resonancias. La curva evolutiva de la obra poética de Cienfuegos es típica de este momento de transición. Comienza imitando los modelos de la poesía de Meléndez Valdés en composiciones de verso corto romanceado, de mesurado neoclasicismo, en las que adopta el tono menor característico de Meléndez Valdés para expresar un mundo delicado, erótico y bucólico, de flores y amorcillos recargado de diminutivos. Poco a poco su poesía evoluciona hacia el romanticismo y su lengua va cargándose de fuerza expresiva, sobre todo en los adjetivos, que anuncian los que emplearán los románticos. Su busca de formas más libres se siente, más que en la rima y en el metro, en la violencia del estilo que procura huir de la retórica del neoclasicismo.

Juan Nicasio Gallego (1777-1852), al igual que los demás poetas prerrománticos, refleja en su trayectoria poética las dos corrientes, la del siglo XVIII y la del XIX. Empezó escribiendo odas, epístolas, sonetos, anacreónticas y endechas, herencia de la escuela de Salamanca, principalmente de Meléndez Valdés. La segunda fase de la poesía de Gallego está representada por sus elegías. En "El dos de mayo", "A la muerte del duque de Fernandina" y "A la muerte de la duquesa de Frías" emplea la silva consonante y en "A la muerte de la reina de España doña Isabel de Braganza" hizo uso del terceto en serie encadenada de rima consonante, ABA:BCB:ODC, etc.

Juan Bautista Arriaza (1770-1837), cultivó también la poesía erótica y anacreóntica. En Arriaza es menos visible que en los demás de este grupo la huella prerromántica; es generalmente la métrica más que el contenido lo que le acerca a los románticos como en "La noria triste o los tres niños ahogados en las del Retiro", en octavas reales, y sobre todo en la asociación de métrica y asunto, como en su utilización del serventesio de graves y agudos alternando en "El ciprés o el llanto de una madre". Esta combinación métrica luego fue muy favorecida por Espronceda.

Manuel José Quintana (1772-1857), representa la última fase del neoclasicismo español. Su manera poética es, evidentemente, neoclásica; influida por la escuela

salmantina y sobre todo por Meléndez Valdés y Cienfuegos. La influencia de Meléndez Valdés, de quien fuera discípulo predilecto, se percibe en su primera época; pero no es el Meléndez Valdés poeta bucólico y anacreóntico al que toma como modelo, sino en su fase enciclopedista.

El estilo poético de Quintana representa el tránsito del siglo XVIII al siglo XIX; es decir, se inicia con él la emancipación de una poesía excesivamente reglamentada para al llegar al romanticismo alcanzar la entera libertad artística. La oda fue el género que más cultivó, el más elevado de la poesía lírica. Lógico, como buen neoclásico, somete sus odas a un plan riguroso. Este plan, producto más de su reflexión que de su espontaneidad, hizo decir a algunos críticos que Quintana escribía sus odas primero en prosa antes de ponerlas en verso.¹² Partidario de la austeridad métrica recomendada por Luzán, emplea en sus odas el mismo tipo de versificación. Están escritas en silvas con pocos consonantes y muy pocos heptasílabos y abundancia de versos sueltos. Sus endecasílabos son polirrítmicos, predominando el verso sáfico, como en "A la expedición española para propagar la vacuna en América" y "A la invención de la imprenta". No usó ninguna clase de efecto que no fuera común a la rima y al metro.

¹²Meléndez Pelayo, IV, pág. 253.

Un rasgo que se repite, como principal complemento de la armonía rítmica en la estructura de sus endecasílabos, es la división bimembre del verso, casi siempre acompañada de la correspondencia simétrica entre los elementos gramaticales en ambos hemistiquios. Aunque con menos frecuencia, aparece también la división trimembre que imprime la nota característica de su equilibrio impar al movimiento del ritmo.

Sus versos, perfectos en su textura, son fríos, como cincelados en mármol. La rima, pobre a veces, aunque otras es viva y animada. El principal defecto de su poesía es que el conjunto aparece dominado por la idea excesivamente racional, todo lo sacrifica en aras del empeño ideológico.

Según Menéndez Pelayo, fue Quintana "el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía."¹³ Su interés por el romance le viene de Meléndez Valdés. Junto con él fue uno de sus principales cultivadores durante la etapa neoclásica.

La poesía lírica de Quintana, limitada en el asunto, limitada en la forma, en la palabra y en la rima, tiene una gran categoría de lección de Preceptiva, de repertorio de expresiones poéticas representativas de su genio y de la época en que le tocó vivir. Fue la

¹³Ibid., pág. 237.

primera figura literaria de su tiempo y el que más influjo ejerció sobre sus contemporáneos.

La escuela sevillana reaparece a fines del siglo XVIII. Se caracteriza por su externa brillantez y toma como modelos a Fernando de Herrera y a Rioja, ya que los poetas de la escuela sevillana estimaron más la poesía del Siglo de Oro de lo que habían hecho los neoclásicos españoles de las generaciones anteriores. Entre los poetas de este grupo abundan las iniciativas por renovar la métrica española en favor de una mayor libertad en la construcción de estrofas líricas al arbitrio del poeta.

El poeta más notable de la escuela sevillana fue Alberto Lista (1775-1848), preocupado por la expresión poética, cuidado en el verso y abundante en motivos brillantes. En el prólogo que escribe Lista para sus Poesías dice:

He pugnado por reunir en la versificación, muy variada en cuanto a los metros, la valentía y fluidez de mi maestro Rioja con el artificio admirable y generalmente poco estudiado en los versos de Calderón.¹⁴

De Rioja tomó, más directamente que de Calderón, el carácter de la forma poética, así en el organismo de la estrofa, como en la estructura del metro y la nitidez del lenguaje.¹⁵

¹⁴Citado en Guillermo Díaz-Plaja, La poesía lírica española (Barcelona, 1937), pag. 237.

¹⁵Ibid., pag. 239.

En la obra de Lista aparecen algunos ensayos métricos que son, para su época, una evidente novedad, como el empleo del dodecasílabo en las octavas agudas en la composición titulada "El amor", estrofas de dodecasílabos combinados con hexasílabos en "El escarmentado"; una silva titulada "El deseo", en la que los endecasílabos vienen sustituidos por alejandrinos y por último, endecasílabos agudos alternando con llanos en el poema "La simpatía". Dentro de las formas tradicionales utilizó la seguidilla en la forma de siete versos, tres de ellos heptasílabos sueltos y los cuatro restantes pentasílabos asonantados.

Otro de los poetas de la escuela sevillana cuyo modelo no fue Herrera, sino Rioja, es Manuel María de Arjona (1771-1820). Arjona puede considerarse como un precursor del romanticismo por sus experimentos en la forma poética. Su mérito principal como prerromántico estriba en el descontento que sentía con los recursos métricos del siglo XVIII. Experimenta principalmente con metros horacianos, resultado de lo cual es que consiga al menos variedad. Estudia el verso breve en las ligeras y juveniles cantilenas, como "El amor verdadero" y "El recelo", aunque son raras las veces que se aparta de la tradición neoclásica. En "La fortuna justa" usa seis metros en menos de doscientos versos. Donde se anticipa es en sus rimas, que por su dureza parecen denotar una

independencia de expresión inesperadamente temprana.

En su poema "La diosa del bosque" fue donde logró su más revolucionaria innovación al introducir en la poesía española la octava aguda, elogiada por Quintana, con su combinación de vocablos esdrújulos, llanos y agudos en el mismo verso. La octava aguda, creada por Arjona, se divide en dos mitades iguales: en cada una de ellas, el primer endecasílabo carece de rima, el segundo y el tercero riman entre sí, y el heptasílabo final de la primera semiestrofa, con rima aguda, es consonante con el de la segunda.¹⁶

Como preceptista se destacó en esta época de transición José Gómez Hermosilla. Fue uno de los últimos defensores de la estética neoclásica en su Arte de hablar en prosa y verso (1826), inspirado en el Arte de escribir de Condillac. Recopila en ocho "razones" su desprecio por el metro castellano por excelencia, que califica de "já-cara" y de "poesía tabernaria" así como de "canijos" y "copleros" a sus cultivadores. No concibe que pueda escribirse una verdadera oda y menos aún una verdadera epopeya en romances. Es su preceptiva un código inflexible en que se desestimaba y proscribía lo más bello y espontáneo del arte nacional.¹⁷

¹⁶Navarro Tomás, pág. 292.

¹⁷Menéndez Pelayo, III, págs. 463-465.

Los primeros románticos españoles fueron Martínez de la Rosa y el duque de Rivas. Francisco Martínez de la Rosa (1789-1862) sigue en sus primeras poesías el modelo de Meléndez Valdés, componiendo poemas ligeros anacreónticos y eróticos. Su versificación es de transición así como sus ideas sobre la poesía que revelan la evolución de su criterio estético aún lleno de vacilaciones. Las formas métricas que emplea son: la silva; el cuarteto endecasílabo de impares sueltos y pares rimados, ABCB en su "Himno epitalámico"; el romance heroico en "Fantasía nocturna" y la copla de pie quebrado en "Lejos de la patria".

Como escritor formado en el ambiente doctrinario del siglo XVIII, tuvo particular interés por los problemas de preceptiva literaria. Publicó en 1827 una Poética, en silva y seis cantos, código poético inspirado en las doctrinas de Boileau. Esta obra cierra, al decir de los críticos, el período de los preceptistas neoclásicos, abierto por la Poética de Luzán.¹⁸

Angel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas, (1791-1865), representa junto con Martínez de la Rosa, el paso de la literatura neoclásica a la puramente romántica. Su primer volumen de Poesías (1814) no se libra del influjo postrero de los neoclásicos. En este volumen aparecen poesías anacreónticas y bucólicas en

¹⁸Ibid., págs. 472-477.

las que se perciben las huellas de Meléndez Valdés y una oda "A la Victoria de Bailén", con influencia de Quintana. La forma métrica empleada en esta oda fue la silva con superioridad de endecasílabos.

De su época de exilado son sus mejores poemas líricos. En el "Sueño de un proscrito" (1824) aparece la forma polimétrica: la primera estrofa es una silva seguida de cuatro octavas agudas decasílabas de rima ABBÉ:CDDÉ, continúa con una octavilla aguda heptasílabo y termina con dos octavillas agudas pentasílabas. En "El faro de Malta" (1826) hace uso de la estrofa de la Torre en su forma ordinaria de endecasílabos sueltos, polirrítmicos y heptasílabo último.

En las leyendas recoge una de las corrientes más constantes de la poesía española, pero su versificación continúa siendo neoclásica. Tanto "El paso honroso" (1812) como "Florinda" que data de 1826, están escritas en octavas reales. "El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo XI", su primer poema romántico, es una leyenda en doce romances. La empezó a escribir en 1829 en Malta, y la publicó en París en 1834. Escrita en romance heroico, en endecasílabos, con octosílabos cuando se incluyen canciones, y dividida en doce cantos. Su prologuista Alcalá Galiano dice que ha adoptado una versificación que "hasta en el asonante peculiar de nuestro idioma es castizo y exclusivamente castellano" y añade "rara vez usada en

obras largas."¹⁹

A pesar de haber publicado estas leyendas antes de que lo hiciera Espronceda con "El estudiante de Salamanca" no alcanzó a darles forma nueva, fue fundamentalmente restaurador.

En resumen, al empezar el siglo XVIII, aparecen liquidados por consunción los excesos del arte barroco. Se inicia el neoclasicismo. Esta nueva modalidad estética discurre por cauces normativos, por disciplinas y reglas de gran rigidez.

Se publican, a partir de la Poética de Luzán, una serie de preceptivas literarias que son alardes de sabiduría recopiladora de las leyes aristotélicas, de la epístola horaciana y de las reglas en verso de Boileau.

El cuadro de conjunto de la versificación en el período neoclásico comprende en general las mismas formas métricas que el Siglo de Oro, enriquecidas con el resurgimiento de versos y estrofas de épocas anteriores, pero manteniendo la uniformidad métrica del poema con el uso de una sola clase de versificación.

Fue muy favorecido el uso de la silva, pues permitía cierta libertad dentro de la disciplina formal. La estrofa endecasílabo que se mantuvo con más firmeza fue la octava real. La lira adquirió cierto auge debido a la

¹⁹Angel de Saavedra, duque de Rivas, Obras completas (Madrid, 1894-1904), pag. XXXI.

influencia de Garcilaso en este período. el verso de medida variable o fluctuante no fue nunca usado ni siquiera en los géneros más relacionados con la poesía popular. El verso isosilábico reinó con dominio absoluto tanto en las odas y églogas, como en las fábulas.

Como excepción, algunos poetas neoclásicos entre los que se destaca Iriarte, ensayaron combinaciones de versos. Propósito tan opuesto a la preceptiva de la época se intensifica en Arjona, uno de los últimos poetas neoclásicos.

Los metros cortos, de siete, seis y cinco sílabas, aparecen profusamente en las anacreónticas, cantilenas, endechas y letrillas, tan numerosas en esta época.

Enemigos de toda complicación métrica, los poetas neoclásicos despojaron al verso de toda clase de artificios que no fueran comunes a la rima y al metro, siguiendo los austeros principios de la métrica de Luzán.

Con el alborar del siglo XIX se inician débiles intentos para recuperar la libertad de emplear formas métricas del pasado. Sólo aquí y allá aparece algún poeta osado que se contenta con realizar experimentos en versos sin rima o en metros que se acercaban al verso libre.

Entre los primeros románticos, el duque de Rivas fue el que más se alejó de los cánones establecidos, tratando de reelaborar y ampliar en algunos aspectos la métrica recibida del período neoclásico, pero la mayoría

de sus poemas están escritos en metros del siglo XVIII o bien adoptan formas poco aventuradas.

Siguiendo el orden cronológico, llegamos a Espronceda, cuyo temperamento todo fogosidad y nervio le identificarán completamente con el nuevo movimiento. Reclamará para la lírica española entera libertad artística, logrará que la métrica se ajuste al asunto conforme a su gusto, profundamente personal, empleando todo género de versos dentro de un mismo poema.

CAPITULO II

LA METRICA EN ESPRONCEDA

La tempestad romántica levantó un violento oleaje en cuanto a la métrica. Los románticos, espoleados por Espronceda, adoptaron e hicieron uso de principios métricos, que aunque ya habían aparecido antes en la poesía española, había sido de una manera esporádica o accidental. Debido a esto, sus aparentes innovaciones han sido juzgadas como intentos métricos extravagantes, cuando en realidad eran sólo adaptaciones de formas métricas que habían caído en desuso. Examinaremos las formas métricas empleadas por Espronceda y veremos que jamás volvió la espalda a la luz de las grandezas pasadas, su poesía simbolizó una transformación, no una decadencia.

El octosílabo

El octosílabo, "el verso más popular y genuinamente español",¹ lo emplea Espronceda de principio a fin en nueve composiciones. Aparece también en composiciones polimétricas, donde lo encontramos en estrofas de versos octosílabos combinados con estrofas formadas por versos de casi todas las medidas.

Dos poesías de su primera época: "Serenata" y

¹Sebastián Bartina, S. J. Verso y versificación (Barcelona, 1955), pag. 30.

"A una dama burlada" denotan ya originalidad en la concepción. Apartándose de la herencia neoclásica en la forma, recogen la vuelta métrica a formas medievales. Son coplas de pie quebrado a la manera usada en la gaya ciencia,² aunque dice Casaldueiro:

Por parte de Espronceda no hay el menor intento de medievalismo, y otra vez el ritmo, el vocabulario, el sentido de voluptuosidad, el juego de ingenio son completamente dieciochescos.³

La novedad que distingue las coplas de la "Serenata" consiste en situar en las coplas dobles la variedad: abc:abc seguida de aab:aab, formando así una unidad con cada grupo de coplas dobles. Hace más fuerte la unidad del grupo de estrofas al terminar cada cuatro tercetos con el mismo quebrado: "Yo te adoro":

Delio a las rejas de Elisa
Le canta en noche serena
Sus amores;
Raya la luna, y la brisa
Al pasar placida suena
Por las flores.

Y al eco que va formando
El arroyuelo saltando
Tan sonoro,
Le dice Delio a su hermosa
En cantinela amorosa:
"Yo te adoro."⁴

²Navarro Tomás, pág. 348.

³Joaquín Casaldueiro, Espronceda (Madrid, 1961), pág. 89.

⁴José de Espronceda, Obras completas, ed. Jorge Campos (Madrid, 1954), pag. 15. Todas las citas de las poesías de Espronceda serán de esta edición.

En "A una dama burlada" de la novela histórica Sancho Saldaña, el esquema es uniforme. Repite: "tus afanes" a manera de estribillo al final de cada copla. En el poema "A una estrella" seis de las estrofas son de pie quebrado. La estrofa de pie quebrado fue empleada en diferentes ocasiones en el siglo XVII y antes que Espronceda, la había utilizado otro poeta romántico, Martínez de la Rosa, en la poesía titulada "Lejos de la patria", escrita en Londres en 1816. Martínez de la Rosa utiliza el modelo abc:abc.

La octavilla aguda o italiana, por su sonoridad y elegancia, fue de las preferidas de Espronceda. La octavilla italiana, popularizada por Metastasio, poeta y dramaturgo italiano del siglo XVIII, conserva su aire cantáble en la "Serenata" que empieza: "Despierta, hermosa señora". Añade a los ocho versos octosílabos un pie quebrado que rima en asonante, siguiendo un esquema original en su época: abbé:cddéé:

Despierta, hermosa señora
 Señora del alma mía:
 Den luz a la noche umbría
 Tus ojos que soles son.
 Despierta, y si acaso sientes
 Tu corazón conmovido,
 Es que responde al latido
 De mi amante corazón.
 Oye mi voz (p. 38)

Original en su época porque:

En las "Cantigas" de Alfonso X, nos ofrece ya el parnaso gallego la octavilla informe, con pies quebrados o sin ellos y no siempre en el mismo lugar.⁵

La originalidad del esquema de Espronceda consiste, pues, en añadir el pie quebrado como noveno verso y la rima asonante del mismo.

El tipo de octavilla italiana que deja sueltos los versos primero y quinto, abbé;cddé lo encontramos en la primera de las Canciones, "La cautiva", que pertenece al género trovadoresco; en la "Canción del pirata", la utiliza en las dos primeras estrofas, y vuelve a servirse de ella en el "Reo de muerte", en "A Jarifa en una orgía", en "Canción báquica" y al pintar el retrato de don Félix de Montemar, en "El estudiante de Salamanca", (Vs. 100-139).

La décima no ganó la adhesión de Espronceda. No hemos encontrado ninguna en sus poesías. Joseph A. Dreps en su estudio sobre la métrica de Espronceda, señala una estrofa de diez versos, que aparece en "El diablo mundo", considerándola como una original forma de la décima. Citaremos la estrofa para poder apreciar su construcción:

Lanzando bramidos hórridos,
Y tronchando añosos árboles,
Irresistible su ímpetu,
Teñida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

⁵Mario Méndez Bejarano, La ciencia del verso (Madrid, 1907), pág. 273.

Quizá el genio de la guerra,
Cuya frente tornasola
Con roja vaga aureola
El relampago fugaz. (Vs. 96-105)

Explica Dreps la original composición de la mencionada estrofa diciendo:

Though the above stanza apparently owes something, as respects the use of "esdrújulos", "llanos", and "agudos", to the "Italian" form of the "décima", the latter does not involve assonance.⁶

Todos los tratados sobre métrica castellana que hemos consultado, dicen que la décima es una estrofa de diez versos octosílabos, compuesta de dos redondillas independientes y dos versos de enlace, abba:ac:cdde. Posiblemente Dreps se refiera a la copla real, llamada por algunos falsa décima, que es un conjunto de diez octosílabos con dos o tres rimas.

Navarro Tomás califica de silva octosílaba "una serie de versos sin orden regular, aunque no liberados enteramente de la influencia de las estrofas".⁷ Se hallan en la introducción de "El diablo mundo". "De nuevo se repitió el ensayo de la silva de octosílabos intentada en varias ocasiones desde el siglo XV".⁸

⁶Joseph A. Dreps, "Was José de Espronceda an innovator in Metrics?," Philological Quarterly, XVIII (1939), pags. 35-51.

⁷Navarro Tomás, pág. 351.

⁸Ibid.

Mas de la célica cumbre
 Llameante catarata
 En ondas de viva lumbre
 Subito miro saltar.
 Y ola tras ola de fuego
 Vuela en el aire y se alcanza
 Con estruendo y furor ciego,
 Como despeñado mar. (Vs. 245-252)

Méndez Bejarano menciona también la existencia de "una especie de silva de arte menor".⁹ Considérese o no esta serie de octosílabos como procedente de la silva, lo cierto es que esta estrofa denota originalidad en la concepción ya que los versos impares riman en consonante y en los pares alternan las asonancias llanas y agudas, alcanzando un efecto de gran viveza rítmica.

La redondilla no la utilizó nunca de principio a fin a lo largo de una composición. Aparece alternando con otras estrofas en las composiciones polimétricas. En el "Canto del cruzado" encontramos entre otras formas métricas una quintilla¹⁰ seguida de una serie de redondillas.¹¹ En "El estudiante de Salamanca" se sirve de la redondilla para los diálogos en las escenas I, II, III y

⁹Méndez Bejarano, pág. 317.

¹⁰Casaldueiro cree que el primer verso suelto de esta quintilla ("El soldado de Sión") es seguramente un error, que la intención de Espronceda fue de escribir esta canción toda en redondillas. (Casaldueiro, pag. 145).

¹¹La edición de Clásicos Castellanos, Madrid, 1952, divide el "Canto del cruzado" en dos partes. El fragmento que empieza con la segunda canción, compuesta por esta serie de redondillas, aparece titulado "La vuelta del cruzado".

IV. En la Parte IV alterna redondillas y cuartetos (Vs. 783-811). En "El diablo mundo" la utiliza en el Canto IV (s. 3565-3616; 3669-3732) y en el Canto V, cuadro I (Vs. 4077-4088; 4096-4111; 4119-4130; 4138-4149; 4222-4245; 4253-4268; 4276-4287).

La quintilla corre la misma suerte que la redondilla. Además de la aislada vez que mencionamos que aparece en "El canto del cruzado", también aparece en "A una estrella" con dos o tres versos agudos en las cinco primeras estrofas y en las dos últimas, todos llanos. La rima sigue el esquema ababa, menos en la segunda estrofa que cambia para abaab.

Aparece también la quintilla en "El estudiante de Salamanca" en la Parte II (Vs. 2580-302). En la primera y la penúltima estrofas todos los versos son llanos, y en la segunda todos son agudos y en el resto mezcla dos o tres agudos con los llanos. Alterna para la rima los esquemas abaab y ababa menos en la penúltima estrofa que cambia para abbab. En la Parte IV del mismo poema la emplea repetidas veces (Vs. 865-874; 1086-1125; 1130-1144; 1345-1364). La primera vez sólo el esquema abaab y todos los versos son llanos. Las demás veces que utiliza aquí la quintilla lo hace mezclando los esquemas abaab; ababa; abbab y aabab. También mezcla estrofas todas de versos llanos con estrofas todas de agudos y estrofas con dos o tres agudos.

Por último, encontramos la quintilla en la Introducción de "El diablo mundo" (Vs. 230-244; 540-544; 549-553; 637-651) y en el Canto I de la misma composición (Vs. 1224-1268; 1279-1283). En el tratamiento de la estrofa repite los mismos procedimientos.

La sextilla, con un quebrado en el segundo verso, aparece en "La canción del pirata". La sextilla quebrada remóntase nada menos que al siglo XV,¹² aunque ya-
cía tan abandonada que bien pudo Espronceda haberla inventado. La rima es consonante exceptuando el quebrado y el sexto verso que riman en asonante agudo. El esquema es el siguiente: aéa:ccé.

La tradición lírica del romance fue transmitida al romanticismo por la poesía neoclásica. La revalorización de esta forma tradicional empieza en el caso de Espronceda por el sentimentalismo pastoril a lo Meléndez Valdés en el romance "A la noche" con rima u-a. Romance de naturaleza, donde aparecen enlazados el hombre y el mundo que lo circunda. Muy típico de la segunda mitad del siglo XVIII es el agorero buho cuyo graznar se escucha sobre las tumbas, todo alumbrado por la luz misteriosa y melancólica de la luna. Otro romance lírico de Espronceda está titulado "A la señora de Torrijos" con rima o-a.

La poesía romántica española vuelve los ojos al

¹²Méndez Bejarano, pág. 256.

pasado nacional y en lo que toca al romance se cultiva en asuntos de historia y de leyenda. Para la leyenda lo usa Espronceda en "Romance" con asonancia aguda. Este romance, de tipo narrativo, presenta cierta gracia de movimiento escénico en las descripciones. También se halla un romance de tipo narrativo en "El canto del cruzado" (Vs. 41-82) con rima a-a.

Los poetas que cultivaron el romance en el neoclasicismo continuaron las normas del Siglo de Oro de agrupar las unidades del mismo en cuartetos. Espronceda, en los que hasta aquí hemos citado, usa también la base cuaternaria.

La primera parte de la elegía "A la muerte de Joaquín de Pablo (Chapalangarra)" está escrita en versos romance con rima a-a, pero prescindiendo de la división en cuartetos. La Parte I de "El estudiante de Salamanca" la inicia con un romance de tipo narrativo con rima e-a (Vs. 1-4) y cambia la rima a la asonancia aguda (Vs. 41-48) en los últimos versos del mismo. Vuelve al romance otra vez con asonancia aguda (Vs. 64-75). Aparecen también romances de tipo narrativo en la Parte III. En todos estos prescinde de la base cuaternaria. La Parte II la inicia con un romance lírico con rima

y la división en cuartetos. Aparece también el romance con rima a-e en el cuadro II del Canto V de "El diablo mundo" en forma dialogada.

En conclusión, podemos decir que el verso de ocho sílabas de Espronceda huye de las formas poéticas más rígidas. A pesar de usar las formas prescritas no se encadena a ellas sino que las varía en búsqueda constante de originalidad y efectismo para alcanzar libertad en la expresión.

En cuanto al ritmo, utilizó de ordinario el octosílabo polirrítmico, aunque en la canción "A Matilde" usó invariablemente la modalidad trocaica. Estas cuartetos agudas fluyen armoniosas y melódicas por la utilización del sencillo recurso de la rima interna. De la variedad dactílica se sirvió

...para subrayar en la terminación de las frases la arrogancia de don Félix y el despecho de don Diego en el dramático diálogo de "El estudiante de Salamanca": Don Félix: "--A estar aquí la jugara-- a ella, al retrato y a mí". Don Diego: "--Bien, don Félix, cuadra en vos-- esa insolencia importuna". Don Félix: "--Tengala Dios en su gloria." Don Diego: "que toda su sangre apenas-- basta mi sed a calmar."¹³

El endecasílabo

El metro preferido de Espronceda fue el de once sílabas, ya que en él compuso la mayoría de las poesías suyas que conocemos. Su primer poema, "El Pelayo", lo

¹³Navarro Tomás, pág. 353.

escribe en este metro. De los 55 poemas que conocemos,¹⁴ 22 son endecasílabos y en casi todos donde aparece la polimetría, se hallan versos endecasílabos.

Espronceda se sirve de este metro de una manera análoga a su uso del octosílabo: introduciendo más libertad en las estrofas y mezclando sistemáticamente la asonancia con la consonancia.

Los sonetos son escasos entre las poesías de Espronceda. La despreocupación por el soneto fue característica del período romántico, huyéndole a las formas más rígidas. Encontramos sólo seis: "A ... dedicándole estas poesías", "Fresca, lozana, pura y olorosa", "A la muerte de Torrijos y sus compañeros", "A la noche", "A un ruiseñor" y "A Guardia". En todos mantuvo de manera uniforme el orden tradicional de las rimas.

"El Pelayo", de la mocedad de Espronceda, es un poema épico escrito en octavas reales. Las 128 octavas están repartidas en seis grupos inconexos, tienen la suavidad rítmica del siglo XVIII, rimas apagadas que se han hecho vulgares por el frecuente uso y no excitan la atención:

Allí con ojos lánguidos respira
Dulce placer beldad voluptuosa,
Y aroma exhala, si feliz suspira,
del puro labio de encarnada rosa:

¹⁴Estos son los que aparecen en la edición de la Biblioteca de autores españoles.

Rodrigo en ella codicioso mira
 La que a su amor se muestra desdeñosa,
 Que mas que todas es candida y linda,
 La dulce, bella, celestial Florinda.
 (Octava V, Fragmento I)

Todo es placer; de su mansión de rosa
 La primavera candida desciende,
 Y en el regazo de la tierra ansiosa
 El fuego animador de vida enciende.
 Templa del mar la furia procelosa,
 El viento con calma placido suspende,
 Y derrama la aurora en sus albores
 Luz regalada y regaladas flores.
 (Octava VII, Fragmento I)

También en el vocabulario aparecen huellas dieciochescas. Ensambla epítetos convencionales con nombres convencionales: "el rápido relámpago", "el trueno pavoroso", "el grito altisonante".

Esta fuerte influencia neoclásica es explicable pues Espronceda comenzó a escribir el poema en 1824, cuando contaba dieciséis años siendo todavía discípulo de Alberto Lista. Su maestro le había sugerido el asunto y trazado el vasto plan del poema, según noticias de Patriocio de la Escosura, que publicó el plan de Lista al editar (Madrid, 1884) las Obras poéticas de su amigo. Corrobora lo dicho por Escosura, José García de Villalta:

El Sr. Don Alberto Lista cuenta a Espronceda como a uno de sus más aventajados alumnos; y entre las octavas del Ensayo épico que se publican, hay algunas de aquel eminente profesor.¹⁵

A pesar de la corrección clásica de sus octavas

¹⁵José de Espronceda, Poesías, ed. José García de Villalta (Madrid, 1840), pag. IX.

reales, ya se advierten en Espronceda elementos románticos, como en la descripción del dolor del padre que ha perdido a su hijo:

"Triste en verdad estoy: mas ¡ay! no es leve
La causa de mis lágrimas: ¡dichoso
Tú mil veces, oh joven, que harto breve
Sera tu padecer y harto glorioso,
Por mas que en tí con ímpetu se cebe
La cólera del hado riguroso!
Tú no conoces mi dolor ¡ay triste!
Tú nunca el hijo de tu amor perdiste.
(Octava VI, Fragmento VI)

También en la descripción del serrallo, en la adjetivación del "Cuadro del hombre" y en algunas octavas de inspiración guerrera.

El "Canto a Teresa" está escrito en rotundas octavas reales. La elevada proporción de endecasílabos enfáticos, acentuados en primera y sexta, le da a esta composición una enérgica vehemencia en el ritmo mezclada con una melodía íntima, una suavidad exterior que se produce al alternar los endecasílabos enfáticos con la variedad melódica, tiempo marcado sobre la tercera sílaba, y el tipo trocaico o heroico, tiempo marcado sobre la segunda sílaba.

Y aún miro aquellos ojos que robaron
A los cielos su azul, y las rosadas
Tintas sobre la nieve, que envidiaron
Las de mayo serenas alboradas;
Y aquellas horas dulces que pasaron
Tan breves ¡ay! como después lloradas,
Horas de confianza y de delicias,
De abandono, y de amor, y de caricias.
(Vs. 1676-1683)

Estos contrastes que se producen en la acentuación son muestra indiscutible de la capacidad creadora de Espronceda. El "Canto a Teresa" es una de las composiciones más logradas de la métrica romántica española, según el unánime parecer de la crítica.

No solamente emplea la octava real en "Canto a Teresa", sino en muchos otros pasajes de "El diablo mundo", como cuando remeda el estilo neoclásico en las cinco primeras estrofas del Canto IV. Citaremos la primera:

Rizados copos de nevada espuma
 Forma el arroyo que jugando salta,
 Ricos países de vistosa pluma
 En campos de aire el pajarillo esmalta;
 Alzase lejos nebulosa bruma,
 De sombras rica, si de luces falta,
 Y el verde prado y el lejano monte
 Muro y término son del horizonte.
 (Vs. 3021-3028)

Una de las poesías más valiosas de la primera época esproncediana por su excelente concepción, el "Himno al sol", es una silva de 106 versos, de gran soltura en períodos y rima, de entonación grave y sostenida y proporcionado conjunto.

En "Oscar y Malvina", "A la degradación de Europa", "La entrada del invierno en Londres" y en partes de "El diablo mundo" utiliza la silva con rima consonante.

Combinaciones de endecasílabos y heptasílabos aparecen en dos estrofas de "Al dos de mayo". Este tipo de estrofa, fue usada desde el siglo XVI. Navarro Tomás

la llama cuarteto-lira, pero como la rima es AbAb quizá fuera más apropiado llamarla serventesio-lira:

¡Oh! ¡Levantad la frente carcomida,
Martires de la gloria,
Que aun arde en ella con eterna vida
La luz de la victoria! (p. 42)
.....
Tumba vosotros sois de nuestra gloria,
De la antigua hidalguía,
Del castellano honor, que en la memoria
Sólo nos queda hoy día. (p. 43)

En la elegía "A la patria" usa también el serventesio-lira pero de principio a fin de la composición. En esta elegía de corte dieciochesco se registran ecos de la aparatosa retórica de Quintana. El principio de la elegía recuerda el de la composición de Quintana "A España después de la revolución de marzo", pero lo que en Quintana es exaltada y elocuente interrogación:

¿Qué era, decidme la nación que un día
reina del mundo proclamó el destino
la que a todas las zonas extendía
su cetro de oro y su blasón divino?

en Espronceda se convierte en melancólico lamento:

¡Cuán solitaria la nación que un día
Poblara inmensa gente!
¡La nación cuyo imperio se extendía
Del ocaso al oriente! (p. 31)

La mayoría de sus composiciones en endecasílabos se componen de cuartetos y serventesios. Los serventesios predominan sobre los cuartetos. En "Guerra"

usa el serventesio tradicional. El poema "A una estrella" comienza con siete serventesios de pares agudos y termina con cinco, de los cuales, el primero y el tercero son llanos y los restantes agudos. El "Canto del cosaco" emplea el serventesio endecasílabo de rima consonante en los impares y aguda en los pares de principio a fin del poema, con excepción del estribillo, donde la rima es asonante en los impares y consonante aguda en los pares. En "A Jarifa en una orgía" vuelve a servirse de serventesios con rima aguda en los pares. Usa también serventesios endecasílabos en "El diablo mundo"; en éstos las rimas de los impares son siempre consonantes pero las de los versos pares son a veces asonantes:

¿Y el mar que allá a lo lejos se dilata,
 Imagen de la oscura eternidad,
 Y el horizonte azul bañado en plata,
 Rico dosel que desvanece el mar?

(Vs. 940-943)

La "Elegía a don Diego de Alvear" es una serie de tercetos encadenados. La serie de tercetos termina rimando los dos últimos versos entre sí, YZZ, en vez del acostumbrado serventesio final. Podríamos considerar las dos estrofas finales como un sexteto, a pesar de la separación en la escritura:

Y entre fúnebres pompas y marciales
 En la morada de la muerte augusta
 Las bóvedas retumban sepulcrales.

¡Ay! Para siempre ya la losa adusta,
 ¡Oh, caro Albino! le escondió a sus ojos;
 Mas no el bueno murió: la parca injusta

Roba tan sólo efímeros despojos,
 Y alta y triunfante la alcanzada gloria
 Guarda en eternos mármoles la historia. (p. 36)

El majestuoso romance heroico, reservado para los
 acentos trágicos, lo utilizó en "Despedida del patriota
 griego", traducción del inglés.

La estrofa sáfica la utilizó en "A la luna" res-
 petando la manera clásica, con los tres endecasílabos sá-
 ficos y el pentasílabo adónico; los cuatro sueltos:

Salve, tranquila, plateada luna
 que de la noche la grandeza ensalzas
 tus rayos ora derramando alegras
 mares y tierra. (p. 51)

El rasgo más sobresaliente del endecasílabo de
 Espronceda fue el uso sistemático de la rima aguda. Dice
 Méndez Bejarano que: "se profana la gravedad del endeca-
 sílabo encarneciéndolo con rimas agudas ni más ni menos
 que en la indecisión de sus primitivos sacerdotes".¹⁶
 Otros autores afirman que la rima aguda fue usada con
 bastante frecuencia por el Marqués de Santillana y que
 Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza la usaron también
 aunque muy contadas veces. Fue usada también en el neo-
 clasicismo. El verso agudo colocado en un lugar fijo de

¹⁶Méndez Bejarano, pág. 378.

la estrofa, característico de la poesía de Espronceda, contribuye a dar variedad rítmica y belleza a su poesía.

En cuanto a la acentuación, utiliza todas las modalidades rítmicas del endecasílabo.

En resumen, la renovación del endecasílabo es puramente en la rima.

El dodecasílabo

Pasando al dodecasílabo, en primer lugar apuntaremos que sólo aparece en pasajes de "El canto del cruzado", de "El verdugo", de "El estudiante de Salamanca" y de "El diablo mundo".

El famoso fabulista don Tomás de Iriarte, quien ante todo se empeñó en infundir variedad a sus composiciones, resucita este antiguo metro en la fábula que lleva por título "El retrato de la golilla". Iriarte carga el acento rítmico unas veces sobre la primera sílaba del hemistiquio, otras sobre la segunda y otras sobre la tercera, en vez de acentuar invariablemente la segunda, quinta y octava sílabas, como lo requería la preceptiva del siglo XV.¹⁷

Espronceda usa el dodecasílabo con los cambios de acentuación introducidos por Iriarte.

En "El estudiante de Salamanca", los dodecasílabos de tipo dactílico, como "Su forma gallarda dibuja en las sombras," representan el 61.8%; los trocaicos, como "Idos, caballero, no tentéis

¹⁷Joaquín Balaguer, Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana (Madrid, 1954), pags. 112-113.

a Dios," el 6.4% y los mezclados, como "Fugitiva vela de lejos curzar" y "También la esperanza blanca y vaporosa," el 31.8%.¹⁸

La única estrofa que usa es el serventesio con rima aguda consonante o asonante.

The use of the dodecasyllable in the peculiar form of the quatrain under discussion had not appeared, as far as the present writer is able to discover, before the time of Espronceda. A typical example from his works is the following:

que allá cuando hervía mi pecho valiente
Con ansia amorosa y ardor juvenil.
Recuerdo con pena que anubla mi frente,
Y aun hace a mi pecho turbado latir.¹⁹

El decasílabo

Aparece sólo en pasajes de "El verdugo", de "El estudiante de Salamanca" y de "El diablo mundo".

El decasílabo, por su monótona y un tanto empalagosa cadencia, apenas se usa en la poesía española... En España aparece desde muy antiguo en brotes aislados o en combinación con otros metros, generalmente dodecasílabos, mas no se presenta de un modo claramente intencional e integrando estrofas completas hasta el siglo XVI.²⁰

Respetó Espronceda la opinión de los preceptistas y no lo empleó nunca a lo largo de una composición.

En "El verdugo" riman los pares y los impares quedan sueltos, rima aguda aconsonantada:

¹⁸Navarro Tomás, pág. 362.

¹⁹Joseph A. Dreps, pág. 39

²⁰Méndez Bejarano, pág. 130.

Fiera a que arrojan un triste animal,
 Que ya entre sus dientes se siente crujir,
 Así a mí, instrumento del genio del mal,
 Me arrojan el hombre que traen a morir.
 (p. 27)²¹

Como en el endecasílabo y en el dodecasílabo,
 Esproncada prefiere la rima aguda y mezcla asonantes y
 consonantes en "El estudiante de Salamanca" y en "El
 diablo mundo";

"Salve, llama creadora del mundo,
 Lengua ardiente de eterno saber;
 Puro germen, principio fecundo
 Que encadenas la muerte a tus pies.
 (Vs. 1104-1107)

El eneasílabo

El verso eneasílabo, considerado por los preceptistas como algo áspero y cuya cadencia disuena al oído español, es de origen galaico-portugués. Fue usado por Juan de Timoneda mezclado con versos de ocho. Desaparece de la poesía culta castellana desde principios del siglo XIV, hasta el siglo XVIII en que fue usado por Iriarte en las Fábulas literarias. En la fábula "El manguito, el abanico y el quitasol" aparece este verso sin otro acento que el de la octava sílaba por lo que resulta durísimo al oído y nada cadencioso. En 1801 publicó Juan Fran-

²¹ Esta estrofa aparece siguiendo este orden, tanto en la edición de la Biblioteca de autores españoles, como en la edición de 1840. En la edición de Clásicos castellanos aparecen los dos primeros versos invertidos, lo que posiblemente es debido a una transposición de líneas.

cisoo Masdeu su Poética en la que indica una nueva especie de versos eneasílabos, que en su cadencia, presentan cierta analogía con el decasílabo usado en los himnos. Según Menéndez Pelayo:

Nadie recogió por entonces esta indicación; pero en la tercera década de nuestro siglo, Espronceda, que probablemente no había leído la Poética de Masdeu, empleó el eneasílabo por él apuntado.²²

Espronceda emplea el eneasílabo con acentos en segunda, quinta y octava; deja sueltos los versos pares y rima en agudo los impares:

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son,
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso zumbó.

(El estudiante de Salamanca Vs. 1450-1453)

Al eneasílabo usado en esta forma se le llamó desde entonces "esproncedaico".²³ A partir de Espronceda su uso se hizo más frecuente hasta alcanzar su máxima popularidad con la tendencia entre los poetas modernistas a imitar a los simbolistas franceses.

El heptasílabo

Emplea el heptasílabo en un romancillo, rima a-a, "Carta a Balbino Cortés" del que sólo se conserva un fragmento. En "El pescador", en octavillas agudas italianas, deja sueltos los versos primero y quinto,

²²Menéndez Pelayo, VI, págs. 421-422.

²³Ibid., pág. 422.

abbé: cddé y conserva el aire de cantata que le da un estilo atildado y una graciosa forma, reminiscencias del neoclasicismo.

También aparece el heptasílabo en una letrilla, por el contenido, "Las quejas de su amor", que consta de tres octavillas heptasílabas agudas que terminan con el estribillo: "Las quejas de su amor". Debido al uso de este estribillo, la consonancia de los versos cuarto y octavo de cada estrofa es la misma:

Bellísima parece
Al vástago prendida,
Gallarda y encendida
De Abril la linda flor;
Empero muy más bella
La virgen ruborosa
Se muestra al dar llorosa
Las quejas de su amor.

Süave es el acento
De dulce amante lira,
Si al blando son suspira
De noche el trovador;
Pero aun es más süave
La voz de la hermosura
Si dice con ternura
Las quejas de su amor.

Grato es en noche umbría
Al triste caminante
Del alma radiante
Mirar el resplandor
Empero es aún más grato
Al alma enamorada
Oír de su adorada
Las quejas de su amor. (p. 41)

En la poesía "¡Guerra!" incluye una serie de octavillas agudas en heptasílabos, todos trocaicos menos dos dactílicos: "Magia de libertad" y "Que el español

tremola".

El hexasílabo

Lo usó Espronceda principalmente en romancillos como los titulados "A Anfriso" y "A don José García Villalta", mezclando las variedades dactílica y trocaica.

Dice Navarro Tomás:

Por excepción, el trocaico, con apoyos en los impares, domina en un pasaje en silva libre de "El estudiante de Salamanca": "Cruzan tristes calles, -plazas solitarias, -arruinados muros," etc.²⁴

Utiliza también el hexasílabo en "Canción báquica" y en la Introducción de "El diablo mundo", en la primera estrofa compuesta de siete versos. Esta original forma de septina, muy viva y gallarda, la obtiene rimando en consonante el cuarto verso con el sexto: nieblas-tinieblas y el segundo con el séptimo en asonante aguda: empujad-mar. Los otros versos terminan en -s: boguemos-nubes-llamas. Esta -s se repite también en la primera mitad de los versos:

Boguemos, boguemos,
La barca empujad,
Que rompa las nubes,
Que rompa las nieblas,
Los aires, las llamas,
Las densas tinieblas,
Las olas del mar. (Vs. 1-7)

Con la repetición del sonido corto de la g produce una sensación de tumulto vibrante y ensordecedor.

²⁴Navarro Tomás, pág. 370.

Otras estrofas de versos de seis aparecen también en la Introducción de "El diablo mundo", entre ellas una de diez versos en que mezcla los agudos en asonancia con la rima consonante:

Feliz a quien meces,
Mentira, en tus sueños,
Tú sola halagüenos
Placeres nos das.
¡Ay! ¡Nunca busquemos
La triste verdad!
La mas escondida
Tal vez, ¿qué traerá?
¡Traera un desengaño!
¡Con él un pesar! (Vs. 184-193)

El pentasílabo

Figura regularmente en las escalas métricas, "El verdugo" y "El estudiante de Salamanca", con rima aguda y llana.

Música triste,
Languida y vaga,
Que a par lastima
Y el alma halaga;
Dulce armonía
Que inspira al pecho
Melancolía,
Como el murmullo
De algún recuerdo
De antiguo amor,
A un tiempo arrullo
Y amarga pena
Del corazón. (Vs. 1380-1393)

El tetrasílabo

Lo utilizó en octavillas agudas en la "Canción del pirata", en "El diablo mundo" y en "El mendigo". Usa

a veces sinalefa entre versos:

Y a la hoguera
Me hacen lado
Los pastores
Con amor
Y sin pena-
Y/descuidado
De su cena
Ceno yo (p. 24)

Y no hay playa
Sea cual quiera,
Ni bandera
De esplendor,
Que no sienta
Mi derecho
Y dé pecho
A/mi valor (p. 22)

Usa también en algunos casos la compensación de sílabas entre versos:

Densa niebla
Cubre el cielo
Y de espíri-tus
Se puebla (El diablo mundo, vs. 29-32)

Navarro Tomás quiere ver en el frecuente uso de estos recursos una indicación de que para Espronceda "la pareja de verso impar y par no estaba enteramente desligada de la idea del octosílabo".²⁵ Tanto la sinalefa entre versos como la compensación de sílabas se encuentran frecuentemente en metros de arte menor.

Como verso independiente, sin sinalefa ni compensación, aparece el tetrasílabo al final de la escala mé-

²⁵Navarro Tomás, pág. 371.

trica de "El estudiante de Salamanca":

Y vió luego
Una llama
Que se inflama
Y murió;
Y perdido,
Oyó el eco
De un gemido
Que expiró. (Vs. 1641-1643)

El trisílabo

Limitó Espronceda el uso del trisílabo al papel de auxiliar en las escalas métricas. En "El reo de muerte" lo utiliza en una estrofa de nueve versos, de los cuales los ocho primeros son trisílabos y el último hexasílabo:

Y en sueños
Confunde
La muerte,
La vida:
Recuerda
Y olvida,
Suspira,
Respira
Con horrible afán. (p. 26)

Aparece también en la escala métrica de "El estudiante de Salamanca". La estrofa usada fue la octavilla aguda, cuyo último verso rima en asonante con el cuarto:

Tal, dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Conciento
Del viento
La voz (Vs. 1649-1656)

El bisílabo

El bisílabo sólo lo utiliza como elemento complementario de la escala métrica de "El estudiante de Salamanca":

Leve
Breve
Son (Vs. 1657-1659)

Conclusiones

La introducción de la asonancia en versos agudos en estrofas, en las que siempre se había empleado la consonancia o rima perfecta, fue su más revolucionaria innovación. Dio más libertad a las estrofas de cuatro versos, sobre todo las endecasílabas, utilizando no sólo las rimas llanas sino combinándolas con las agudas; manteniendo generalmente llanos los versos pares y agudos los impares y mezclando sistemáticamente asonantes con consonantes. Esta innovación causó gran novedad en su tiempo, pues la asonancia, hasta entonces, se reservaba para el romance, los cantares y las seguidillas.²⁶

El serventesio es la estrofa más afectada por esta novel combinación de rimas. El serventesio, aún en su forma normal, fue una de las estrofas más favorecidas por Espronceda.

Las travesuras rítmicas de los románticos sacaron del olvido el cuarteto de pies quebrados.

²⁶Méndez Bejarano, pág. 219.

Espronceda y sus secuaces, desde Zorrilla al último melenudo de la quejumbrosa grey, y en fin, el viril y solemne Tassara, ese Castelar de la poesía, apuraron cuanto la combinación rítmica pudo dar de sí, hasta que agotada, volvió a la sombra del olvido.²⁷

Aseveración de Méndez Bejarano que corrobora el frecuente uso que hicieron los románticos de esta estrofa que no estaba relegada al olvido pero que sí había sido poco usada antes como estrofa autónoma. Tampoco puede aceptarse la afirmación de que ha vuelto agotada y exhausta a la sombra del olvido, pues se sigue empleando por los autores modernos.

Aunque, como hemos indicado, en los endecasílabos de los serventesios es donde con más frecuencia empleó Espronceda la asonancia, también aparece un considerable número de serventesios en dodecasílabos del mismo tipo.

El dodecasílabo, antiguamente llamado de arte mayor, recogió la herencia del monótono alejandrino y reinó en las altas esferas de nuestro parnaso, hasta hundirse destronado por el verso de once sílabas.²⁸

El dodecasílabo alcanzó su apogeo en los siglos XIV y XV, pero en el siglo XVI, debido a la influencia italiana que predominó en el Renacimiento,²⁹ fue completamente suplantado por el endecasílabo. Espronceda, con

²⁷Ibid., págs. 224-225.

²⁸Ibid., pág. 148.

²⁹Ibid., pág. 149.

sus ansias de renovación, da nueva vida a los versos dodecasílabos y los populariza, siguiendo la acentuación libre iniciada por Iriarte, en su afán por apurar la capacidad rítmica del idioma. Usa con el dodecasílabo la misma norma que con el endecasílabo, alterna sonidos graves y agudos.

Además del endecasílabo y el dodecasílabo, usó Espronceda el decasílabo, aunque con poca frecuencia. El uso de serventesios en decasílabos con rima llana y aguda es otra de las innovaciones de Espronceda.

Usa estrofas de cinco versos donde mezcla la asonancia y la consonancia y también versos de diferentes medidas:

¿Qué rumor
Lejos suena
Que el silencio
En la serena
Negra noche interrumpió?
(El diablo mundo, vs. 16-20)

Siguiendo el mismo modelo, construye una eneagésima, estrofa totalmente olvidada en la métrica castellana. La eneagésima, cuya estructura consistía en una redondilla más una quintilla o dos redondillas con pie quebrado en medio, la usa Espronceda en versos trasílabos, mezclando asonancias con consonancias y versos graves y agudos:

Flébil, blando,
 Cual quejido
 Dolorido
 Que del alma
 Se arrancó;
 Cual profundo
 ¡Ay! que exhala
 Moribundo
 Corazón (Vs. 1371-1379)

Resumiendo, podemos decir que sus experimentos métricos, además de la mezcla de asonantes y consonantes, se limitan a ataques contra la isometría de las estrofas y el isosilabismo sólo lo viola en aislados casos. El gran número de formas métricas que aparecen en sus poesías son todas de antiguas fuentes españolas. Espronceda rescató y rehabilitó gran número de olvidadas estrofas. Dispuso sus restauraciones en una estructura de mayor complicación que todas las imaginadas por los clásicistas. Dentro del "género llamado escala métrica"³⁰ rompió el tabú que para generaciones enteras habían sido las combinaciones de diversas formas de versificación.

³⁰Luis Alonso Schökel, Estética y estilística del ritmo poético (Barcelona, 1959), pag. 105.

CAPITULO III

ADECUACION DE LA METRICA A LA EXPRESION POETICA LA POLIMETRIA--LAS CANCIONES Y EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA

Una variada polimetría es el resultado del esfuerzo de Espronceda de querer dar a cada situación su expresión musical adecuada. El poeta utiliza tan pronto un ritmo como otro distinto, su poesía sube y baja de tono con una aparente dispersión y efervescencia, donde se nos entrega el ser moral y espiritual de su mente y corazón. Ese contacto directo lo establece a través de la versificación.

Tras los primeros tanteos neoclásicos, su poesía se ha afirmado, Espronceda ha encontrado el estilo más adecuado para la representación fluyente y sucesiva de emociones cambiantes y dispares. El ritmo ya es idóneo, ya posee esa fluencia. Como dice Ros de Olano en el prólogo a "El diablo mundo":

Antes la armonía imitativa estaba reducida a asimilar en uno o dos versos el galopar monótono de un caballo de guerra, por ejemplo, y hoy nuestro poeta expresa con los tonos en todo un poema, no sólo, lo que sus palabras retratan, sino hasta la fisonomía moral que caracteriza las imágenes, las situaciones y los objetos de que se ocupa. Esta es la armonía del sentimiento.¹

¹Cascales, pág. 144

Antes del romanticismo el poeta se esfuerza en hacer entrar su sentimiento en una forma rítmica dada, pero Espronceda hace exactamente lo contrario, expresa su sentimiento personal en la forma que cree más adecuada.

En una carta escrita cuando era muchacho, ya describe lo que será su credo poético. Hablando de Tasso, nos revela lo que él buscaba en la poesía:

Sus versos, llenos de fuerza y de armonía, se pliegan a los asuntos que trata con facilidad como la música de Rossini a los afectos que intenta conmover en el alma; y se les ve correr placidos y vigorosos, ya suavemente deslizarse, ya detener su carrera lentos y delicados.²

En la polimetría encuentra Espronceda ese plegar del ritmo al sentimiento para poder en un movimiento descendente o ascendente, de un fortísimo a un pianísimo, comunicar la exaltación y el desfallecimiento, la furia de la pasión o el cansancio de la desilusión. La polimetría impregna al ritmo ya un movimiento lento y majestuoso o rápido, acosante, volador.

La adecuación de las formas métricas, con respecto al tema a tratar, no disiente de las formas preceptivas, ya que alcanza con este ritmo móvil la perfección expresiva: la exacta equivalencia entre forma rítmica y contenido.

²Cascales, pág. 144.

Canto del cruzado

El "Canto del cruzado" es la primera de sus composiciones largas donde usa la polimetría. El poema quedó incompleto:

Incompleto, porque el autor no quiso o no pudo terminarlo; pero lo que hay es bueno y hace sentido, aunque faltan algunas palabras que van suplidas con puntos.³

La polimetría hace resaltar los elementos que componen la poesía. Para la narración emplea dodecasílabos en serventesios con los pares agudos. Para la descripción y los diálogos usa la misma estrofa. Para las canciones, que aparecen intercaladas, emplea: para la primera, un romance con rima a-a y un romancillo hexasílabo con los pares agudos; y para la última, una quintilla y una serie de redondillas.

La canción del pirata

Para la introducción usa dos octavillas italianas octosílabas. Las exquisitas cualidades musicales de esta estrofa le prestan a la imagen del velero fuerza, ligereza y rapidez, convirtiéndolo en un símbolo de la vida regida por el impulso y la inspiración. La segunda estrofa, ligera y armoniosa, le presta a la imagen un fondo luminoso de paisaje marino que empieza a sugerir movimiento y termina la estrofa con la vibrante aparición del pirata que domina al mundo desde la cubierta de

³Una nota de Patricio de la Escosura citada en la edición de Biblioteca de autores españoles, pag. 43.

su navío. Dada la injusticia permanente de la sociedad, es lógico alabar a quien salta sus reglas siguiendo los naturales impulsos.

A partir de la introducción el poema está basado en un triple esquema que se repite cinco veces: primero, una sextina de versos octosílabos menos el segundo que es quebrado; luego, una octavilla italiana tetrasílaba⁴ y por último, la estrofa que sirve de estribillo. Con el cambiante esquema se inicia el brioso canto a la libertad, que es el monólogo del capitán pirata.

En la primera sextina describe el pirata el movimiento dinámico del barco. La intercalación del quebrado en agudo, por su valor expresivo, le da movimiento y variedad al ritmo de la estrofa. La aceleración del movimiento rítmico prosigue al pasar a la siguiente estrofa: una octavilla de versos tetrasílabos. Los breves tetrasílabos se prestan a expresar los bruscos tonos del capitán pirata en cortas y tajantes líneas. Termina la primera parte del poema con la estrofa que sirve de estribillo, cuatro octosílabos, cuya rima deja libres los

⁴Allison Peers en su obra A History of the Romantic Movement in Spain (New York, 1964), pag. 317, hace mención al hecho de que sólo aparece la octavilla italiana al principio del poema. Parece no considerar la octavilla tetrasílaba como italiana. De acuerdo con las preceptivas, la octavilla llamada italiana es una octava de arte menor que lleva el primero y el quinto versos libres, el segundo rimado con el tercero, el sexto con el séptimo y el cuarto con el octavo.

versos impares y agudos en asonancia los pares. En el estribillo se presenta el leit-motif del poema en el primer verso: "Que es mi barco, mi tesoro". El "barco" es el propio poeta. Exaltación del hombre y su libertad como afirmación vital del individuo.

Los tres versos siguientes evidencian el anarquizante individualismo del poeta con la expresión del lema del romántico: Dios, Ley, Patria. La libertad es el Dios; la fuerza y el viento, la Ley; el mar, la Patria. El estribillo expresa el conflicto entre la sociedad y el individuo. El pirata manifiesta sus ansias de independencia y de liberación contra la sociedad que lo condena y el poeta se rebela contra la estrechez normativa que no le permite expresar su afectividad a su antojo. El estribillo marca una pausa perceptible después de cada esquema.

Repite los esquemas siguiendo el tema central, el belicoso individualismo del capitán pirata que le lleva a sentirse rey del mar y a gritar en magnífica antítesis:

¡Sentenciado estoy a muerte!
Yo me río (p. 22)

Estas dos nociones antitéticas, la muerte y la risa, las presenta por medio de un octosílabo seguido del corte brusco del quebrado para señalar la actitud de de-

saffo del pirata ante la muerte y la risa es un reto a la sociedad que le condena. La intercalación del pie quebrado, al interrumpir la uniformidad del ritmo, hace que la antítesis resulte aún más efectista.

La última octavilla tetrasílaba la inicia con versos en que imperan los sonidos r y o, que le dan fuerza a los versos. La rima es vibrante y va amortiguándose al llegar a la rima consonante en -ado, que suena apagada, para terminar en la asonancia final. El uso de estos recursos, junto con la sonoridad del verso corto, le dan a esta estrofa un comienzo violento para terminar arrullando al hombre con un aire de canción de cuna, con los violentos ruidos de una naturaleza en ebullición.

Las repeticiones del estribillo sostienen la unidad de sentimiento, alrededor de la cual, gira el triple esquema métrico, que diestramente varía al desarrollar el tema central. La polimetría es en este poema eco de la variedad constante de situaciones dentro de la misma unidad de sentimientos.

La "Canción del pirata" presenta un ritmo vigoroso y decidido porque existe una conciencia clara del esquema constante y sobre él el poeta teje el vario movimiento del ritmo. La variación de procedimientos es constante dentro del esquema rítmico, va del cambio de estrofa y metro al cambio de rima. La dicción poética está llena de vigor y nervio: "Estrépito", "bramidos",

"rugir", "son violento", "rebramar" son el acompañamiento a la fuerza emotiva de la rima. Por todas estas razones puede decirse que la "Canción del pirata" es una de esas raras composiciones acabadas, en que el poeta logra lo que ha querido realizar.

El mendigo

Vaciado en el mismo molde que la "Canción del pirata" en cuanto a la forma, es más bien una sátira. El poema está construido en un cuádruple esquema. Se inicia y termina con el estribillo, que es un serventesio endecasílabo con los versos impares libres y asonantes los pares. Este estribillo tiene la misma rima del de la "Canción del pirata", pero el de "El mendigo" es un serventesio endecasílabo y el de la "Canción del pirata" es una quarteta octosílabo. Este estribillo es de importancia capital para la estructuración del poema, ya que con su regular repetición al principio de cada esquema nos recuerda el espíritu satírico de la poesía. Repite que el mendigo es el hombre libre, sin necesidades, mientras a su alrededor todos se afanan y, con un insuperable cinismo, ablanda a todos pidiendo una limosna por amor de Dios. El mendigo se burla de la sociedad y de sus creencias. Pide, pero lo hace no por humildad, sino por el deseo de ser libre; convierte la mendicidad en un símbolo de libertad e independencia.

La estrofa de pie quebrado que le sigue, como en la "Canción del pirata", hace una declaración descriptiva. Esta estrofa, una sextina octosílaba, rima abcaac y el segundo verso es el quebrado. Esta estrofa declarativa le sirve para presentar, por medio de la antítesis, el mundo del mendigo.

En la primera de estas estrofas declarativas habla del palacio o la cabaña que le resguardan de las inclemencias del tiempo. En la segunda, la antítesis es entre villanos y señores a los que iguala en su desprecio. Más tarde la antítesis está entre sus harapos y aspecto asqueroso y el lujo del poderoso. Por último es la esencial temporalidad de la vida humana, la invencible angustia de sentir la vida como un problema insoluble. La antítesis entre mañana y ayer, bien y mal. Hasta llegar a la total indiferencia:

Me es igual para mañana
Un palacio, un hospital (Vs. 107-108)

A cada una de estas estrofas sigue una serie tetrasílaba que consta de 13 versos, menos la penúltima, que tiene 20. La rima es aguda, a veces consonante y a veces asonante, en los versos 4, 8, 12 y 13 en las tres series de 13 versos y en los versos 4, 10, 14 y 20 en la de 20. En estas estrofas desarrolla las antítesis utilizando la descripción. La primera habla de la pobre hoguera

y de la rica chimenea, de la cena de los pastores y el banquete suntuoso de su señor. La segunda habla de la riqueza, que es pecado, y de la pobreza, que es santidad. La tercera contrasta cien perfumes con su punzante mal olor, las fiestas y sus harapos. La última contrasta la actitud del pordiosero que pide limosna "por amor de Dios" con la actitud de los poderosos que la dan "por el miedo del castigo". Serpea fácil y esbelto el corto metro de una antítesis a otra como expresión de la aparente ligereza con que toca el mendigo temas tan profundos, pero no rompe la armonía del grupo rítmico porque la rima la mantiene dentro de la base octosilábica.

Forma tetrasílaba usada por Espronceda:

Y a la hoguera
Me hacen lado
Los pastores
Con amor.
Y sin pena
Y descuidado
De su cena
Ceno yo,
O en la rica
Chimenea,
Que recrea
Con su olor,
Me regalo
Codicioso
Del banquete
Suntuoso
Con las sobras
De un señor.

En octosílabos:

Y a la hoguera-me hacen lado
Los pastores-con amor.

Y sin pena-y descuidado
 De su cena-ceno yo,
 O en la rica-chimenea,
 Que recrea-con su olor,
 Me regalo-codicioso
 Del banquete-suntuoso
 Con las sobras-de un señor.

Termina cada unidad del esquema con una estrofa irregular en la que los dos primeros versos son octosílabos y los dos últimos endecasílabos, rimando el segundo y el cuarto, unas veces en asonancia y otras en consonancia.

La trabazón del poema está perfectamente lograda por la reiteración de las antítesis, que vinculan mundos al parecer tan separados. Esta vinculación la completa al final del poema al reducir al mendigo, al hombre libre, a "un cuerpo miserable", que como los demás irá a dar a un hoyo al expirar.

Termina el poema con la monótona cantilena del estribillo. Este uso de la antítesis es uno de los medios expresivos más característicos del romanticismo y se adapta a la estructura del poema, cuyos cambios de estrofa ya de por sí crean desconcierto. La antítesis y la polimetría producen el efecto buscado, al presentar los elementos discordantes que desgarran el alma romántica; el gozar y el padecer, la pena junto al placer, para al final alcanzar la liberación definitiva del hombre: la muerte.

El reo de muerte

Usa otra vez las octavillas italianas para comenzar un poema y esta vez son ocho en sucesión para describir la amargura y postración del condenado a muerte y la celda donde yace. Al final de las estrofas sexta y séptima añade dos versos octosílabos que anuncian el estribillo. El expresivo recurso de la antítesis es utilizado otra vez para contrastar la juventud del que va a morir con la senectud del fraile que le acompaña y que le habrá de sobrevivir. En la sexta estrofa comienza una segunda antítesis: cárcel y burdel. Gente, música, vocerío en estridente contraste con el fatídico grito del estribillo, que se oye por primera vez al finalizar esta estrofa:

¡Para hacer bien por el alma
Del que van a ajusticiar!

El estribillo en este poema guarda una estrecha relación con el contenido de la estrofa, concentrando la esencia de la estructura interna de ésta. El estribillo se confunde en la siguiente estrofa con las voces de los borrachos y el cantar de las ramerías, como lúgubre premonición de la mansión infernal. Al finalizar esta estrofa repite el alucinante estribillo.

En la última octavilla, conmovido el fondo demoníaco del reo, lanza un coro de maldiciones que elevan

hasta el máximo el tono del poema. Es un pasaje imprecatorio, de tono colérico. El efecto de ira se ve estimulado desde el principio por el uso de la palabra aguda "maldición" y termina la primera parte del poema con el condenado maldiciendo todo, su suerte, el mundo, la madre que a éste le trajo y por último la vida.

Bruscamente cambia el tono y va de la desesperación a la serenidad con cambio de metro. En una octavilla hexasílaba canta la calma y serenidad de la madrugada, cuando ya todos los ruidos se han apagado. Vuelve a la octavilla octosílaba para narrar la indiferencia de la sociedad ante el suplicio del hombre, que condenado por ella va a morir, y el horrible grito del estribillo vuelve a oírse, anunciado otra vez por dos octosílabos añadidos al final de la estrofa. Repite otra octavilla de ocho sílabas siguiendo el tema de la indiferencia de la sociedad representada ahora por el juez, el verdugo y el hombre que levanta el cadalso.

La próxima estrofa es un cuarteto de endecasílabos donde la postración del reo se convierte en desasosiego.

Una estrofa trisílaba con la excepción del último verso que es hexasílabo, cambia de nuevo el ritmo para describir los agitados sueños del reo en una antítesis presentada en forma de acumulación. Vuelve a la octavilla italiana con los dos octosílabos añadidos al fi-

nal de las estrofas primera y tercera al interrumpir el esquema rítmico el grito del estribillo que sigue resonando. Vive el reo su horrible desvarío, alucinado, se cree en libertad, corriendo en la primavera a alcanzar a su amada. Cuando la ilusión se desvanece se da cuenta de que sólo le espera la muerte. Y por última vez sonará el trágico estribillo como el eco de un lamento.

Los cambios de estrofa y de metro marcan los diferentes estados de espíritu por que va pasando el reo. Las primeras octavillas octosílabas corresponden a su postración, amargura y desesperación. Las octavillas hexasílabas sirven de contraste entre la serenidad y quietud de la noche con el problema humano de los versos precedentes. La irritación que produce al poeta la indiferencia de la sociedad se expresa en octavillas octosílabas. El desasosiego del reo, en una sola estrofa endecasílabo. Agitación del sueño en trisílabos y por último, desvarío y cruel despertar otra vez en octavillas octosílabas.

La repetición del estribillo no nos deja olvidar la triste situación del hombre que va a morir. La sociedad ya sólo permite que para él se implore piedad para el más allá.

El verdugo

La polimetría aparece en este poema más violenta que en los anteriores. Es un monólogo, pero el esquema

rítmico lo aleja del tono hablado. El protagonista exterioriza en amargos y violentos tonos la repulsa que le merece la sociedad que le utiliza y luego le maltrata por los servicios que le presta.

Se inicia el poema con un serventesio decasílabo de rima asonante aguda en los pares. La cesura divide al verso en dos grupos, uno de cuatro y otro de seis. Esta división le da aspereza a la estrofa. Le sigue una estrofa asimétrica de tres versos pentasílabos y un decasílabo, que riman en asonante agudo el primero y el tercer versos y en consonante llano los otros dos:

Y su rencor
Al poner en mi mano, me hicieron
Su vengador;
Y se dijeron: (p.27)

A continuación aparece un serventesio dodecasílabo, todos los versos en rima aguda asonante. Después, una estrofa asimétrica de ocho versos, dispuestos de la siguiente manera: los cinco primeros, pentasílabos; el sexto y el séptimo, decasílabos y el último, tetrasílabo. En cuanto a la rima, el primer verso queda libre, el segundo y el tercero riman en consonante llana, el cuarto y el octavo riman en consonante aguda y el quinto, sexto y séptimo, en consonante llana:

Sean la herencia
Que legue al hijo,
El que maldijo
La sociedad."

¡Y de mí huyeron,
De sus culpas el manto me echaron,
Y mi llanto y mi voz escucharon
Sin piedad!!! (p. 27)

Repite el esquema rítmico seis veces. Estas seis series de veinte versos componen la poesía, pero no se atiene fielmente al esquema rítmico, ya que en la última estrofa asimétrica cambia el número de sílabas del último verso; en vez de un verso tetrasílabo usa uno pentasílabo. En la serie cuarta presenta otra variación, los cinco primeros versos de la estrofa son pentasílabos.

La cesura en los decaesílabos, la frecuencia de las rimas agudas y la repetición de estrofas asimétricas le dan al poema un ritmo irregular y brusco. Esta impresión discordante es de gran efecto para lograr expresar el rencor del verdugo contra los hombres, de cuyo odio y desprecio se considera víctima.

El estudiante de Salamanca

Cuento fantástico, basado en una leyenda popular. Es la obra más lograda de la colección de 1840. El cuento, como lo llama Espronceda, no había aún adquirido caracteres definidos en su época como expresión literaria autónoma. "El estudiante de Salamanca" es, de acuerdo con la clasificación moderna, un poema narrativo.

Se distingue este largo poema, no sólo por la variedad de sus metros y estrofas, sino porque estos cambios ocurren en relación estrecha con las diversas situa-

ciones del relato como efectos de contraste entre pasajes líricos y pasajes narrativos y para fundir pasajes en moldes dramáticos.

"El estudiante de Salamanca" constituye un alarde de dominio técnico dentro del género llamado "escala métrica", difícil combinación rítmica que requiere virtuosismo y paciente trabajo. Recogiendo el ejemplo de Victor Hugo en "Les Djinns", los románticos españoles ensayaron dicho género, y uno de los primeros fue Espronceda, que usó la escala métrica en su versión ascendente-descendente con forma de rombo.

Está dividido el poema en cuatro partes. Con este poema fija Espronceda la estructura de la leyenda romántica. Zorrilla seguirá el mismo procedimiento. Dice Casaldüero:

Alejándose por completo del sentido de la proporción neoclásica, somete la construcción del poema a una aceleración progresiva. La primera parte es muy breve (179 versos), las dos siguientes son casi iguales y la última tiene unos mil versos.⁵

El hondo carácter romántico del poema se basa principalmente en la forma, de la que recibe un sentido de verticalidad para expresar las máximas aspiraciones, los anhelos y las pasiones tumultuosas.

Empieza el poema utilizando el romance, que el contar cosas, el relato en verso, es función del romance.

⁵Casaldüero, opus cit., pág. 177.

Esproncada no se limita a relatar; interioriza el verso y lo devuelve cargado de su sentir profundo. Este romance, de rima e-a, es una descripción de la noche, una noche pavorosa, hecha de tiempo y sonidos. La hora es la media noche, se oyen "temerosas voces", "tácitas pisadas huecas", aullidos de perros, campanas de arruinadas iglesias, silbidos lúgubres del viento. Conjunto crispante de sonidos que nos traen a la imaginación espectros mudos y aterradores, que hacen que el ánimo se sobrecoja. Lo fúnebre como ambiente y presagio.

Ya ha preparado el ambiente. El ritmo narrativo cambia ahora hacia lo dramático, cambio de rima que ahora pasa a ser aguda. Choque de espadas, un hombre cae muerto en duelo:

Súbito rumor de espadas
 Cruje y un ¡ay! se escuchó;
 Un ay moribundo, un ay
 Que penetra el corazón
 Que hasta los tuétanos hiela
 Y da al que lo oyó temblor.
 Un ¡ay! de alguno que al mundo
 Pronuncia el último adios. (Vs. 41-43)

Cambia bruscamente el metro, del romance pasa a una estrofa asimétrica de versos de tres y cuatro sílabas con rima aguda en los versos 2, 4, 9 y 15. Cesa el ruido, se hace el silencio. Un hombre, más que un hombre, una sombra se desliza junto al muro de una iglesia y desaparece en la sombra. La disposición rítmica de la es-

trofa es la siguiente: las rimas agudas interrumpen la lectura en los cuatro trisílabos y al llegar a los tetrasílabos el suave encabalgamiento une los versos, dándoles velocidad, cortándolos sólo dos veces con la rima aguda. Este juego de movimiento interrumpido capta maravillosamente el deslizarse del embozado en su huida, ocultándose en la sombra:

El ruido
Cesó,
Un hombre
Paso
Embozado,
Y el sombrero
Recatado
A los ojos
Se caló.
Se desliza
Y atraviesa
Junto al muro
De una iglesia
Y en la sombra
Se perdió. (Vs. 49-63)

Vuelve al romance, con rima asonante aguda en u, a contarnos cómo desaparece el matador enfilando una calle estrecha y alta, la calle del Ataúd, oscura, sólo alumbrada con la lámpara de una imagen de Jesús, cuya luz se refleja en la espada del embozado al pasar frente a ella.

El encuentro del embozado con el fantasma se cuenta en seis serventesios dodecasílabos con rima aguda en los pares. El ritmo ha dado un brusco giro; se ha serenado para adentrarnos en el misterio. Con un juego intermitente de luces y de sombras presenta al fantasma que es

todavía sólo una forma vaga que va a enfrentarse con la también desdibujada forma del enbozado, que avanza por la sombría callejuela espada en mano.

Sigue el retrato del protagonista. El cambio de ritmo y de metro a movidos octosílabos le sirve para trazar el arrogante y donjuanesco perfil de don Félix de Montemar con firmes rasgos:

Segundo don Juan Tenorio
Alma fiera e insolente (Vs. 100-101)

Se sirve de la octavilla italiana para dibujar este perfecto retrato de un héroe romántico, que merece el siguiente comentario de Antonio Machado:

Grande, muy grande poeta es Espronceda, y su don Félix de Montemar, la síntesis o mejor, la almen-
dra españolísima de todos los Don Juanes.⁶

Si perfecto es el retrato de don Félix en estrofas de octosílabos, no lo es menos el de Elvira, compendio de la mujer romántica. Con cinco octavas reales pone final a la primera parte. Empieza dibujando con pincel delicado sobre un fondo de musicales endecasílabos, la figura de la infeliz mujer. Elvira es toda pureza e inocencia, para pintarla hacen falta tintas suaves, dulces y apagadas. Sigue la descripción de su amor, su delirio, su muerte, en una melodía continuada y deliciosa.

La Parte Segunda comienza con un romance de rima

⁶Manuel y Antonio Machado, Obras completas (Madrid, 1957), pag. 1085.

a-a. Este romance, por la delicadeza de su ritmo, por la profundidad de sentimientos, deja de ser narrativo y entra de lleno en el campo del sentir lírico: noche, vergel, luna, sombra y figura de desvalida criatura, encaje de entreluces y aromas, misterios y melancolías. La abandonada cree oír la voz del que no volverá. Pero no es él:

Es el susurro del viento,
Es el murmullo del agua,
No es su voz, no es el sonido
Melancólico del arpa.

Son ilusiones que fueron:
Recuerdos ¡ay! que te engañan,
Sombras del bien que pasó...
Ya te olvidó el que tú amas. (Vs. 236-243)

Del romance pasa a una serie de quintillas, que son una digresión. La digresión en el romanticismo es completamente innecesaria para la inteligencia del poema.⁷ Estas quintillas son una meditación acerca de la mujer, ser delicado y puro, a la que compara con un fa-
nal que todo lo ilumina con su hermosura hasta que llega el hombre y rompe el cristal, destruyendo con su acción la ilusión, el misterio. Las quintillas terminan con una exaltación de la locura sobre la razón.

Terminada la digresión cambia al verso endecasílabo en serventesios, para contar la locura de Elvira, resultado de la seducción, y por último su muerte. Antes

⁷Casalduero, pág. 222.

de morir recobra la razón. Los endecasílabos están impregnados de grave melancolía y de un tono lírico intenso.

Se interrumpen los serventesios con seis octavas, en que está escrita la carta de adiós al amado ingrato deseándole dichas y amores y pidiéndole perdón si su recuerdo viene a enturbiar su memoria. El lenguaje elevado y el ritmo sosegado y dolorido de la epístola explican el cambio de estrofa.

"Voy a morir: perdona si mi acento
 Vuela importuno a molestar tu oído:
 Él es, don Félix, el postrer lamento
 De la mujer que tanto te ha querido.
 La mano helada de la muerte siento...
 Adiós: ni amor ni compasión te pido...
 Oye y perdona si al dejar el mundo,
 Arranca un ¡ay! su angustia al moribundo.
 (Vs. 371-378)

La artística disposición de la octava real, con su triple alternancia y su llamativo pareado final, no produce impresión de continuidad, el movimiento se detiene al terminar la estrofa. La octava real tiene un movimiento muy diferenciado que se adapta al espíritu de la despedida. Termina la epístola con unos versos balbucientes en que alía la gran intuición de la forma con el estremecimiento del contenido, con la muerte alesteando en las últimas palabras de la moribunda.

"Adiós por siempre, adiós: un breve instante
 Siento de vida, y en mi pecho el fuego
 Aun arde de mi amor; mi vida errante
 Vaga desvanecida... ¡calma luego,

Oh muerte, mi inquietud!... ¡Sola... expirante!...
 ¡Amame; no, perdona; ¡inútil ruego!
 ¡Adios! ¡adiós! ¡tu corazón perdí!
 -¡Todo acabó en el mundo para mí!" (Vs. 411-418)

Con cuatro serventesios termina la segunda parte. Elvira muere en brazos de su madre. En la última estrofa el endecasílabo pinta el sepulcro de Elvira con tal delicadeza de tonos que todo da sensación de paz, hasta el último rayo del sol que declina, dejando una sensación de estatismo, de inmovilidad lírica.

La Parte Tercera nos lleva a lo dramático: el cuadro de los jugadores, la llegada del hermano de Elvira y el desafío. La versificación está compuesta por octosílabos, ya continuados al modo de romance o agrupados en estrofas de exiguas dimensiones y fácil enlace como la redondilla. Esta parte está dividida en cuatro escenas y presenta, además de los personajes principales, a seis jugadores como soporte para el diálogo. En la escena III hace la presentación de don Diego en versos de once sílabas y uno de los parlamentos de don Diego y don Félix es una décima. La acción dramática es rápida y el octosílabo se pliega a todos los matices y gradaciones de la situación y del diálogo.

Moreno Villa hace el siguiente comentario a esta Parte Tercera:

El haber introducido en el poema narrativo un cuadro dramático puede no conciliarse con las

normas clásicas, como tampoco se concilia la constante mudanza de metros, pero, indudablemente, la lógica del cuento es rectilínea y clara.⁸

No intercala en la narración simples retazos de diálogo dramático, sino se limita a dar forma dramática a toda esta parte del poema. La forma dramática resulta así una artística transición entre el ambiente de la conmovedora muerte de Elvira y el de la nocturna casa de juego donde encontramos a su infame seductor. La forma dramática, reemplazando a la expositiva, aligera el peso de la narración y da al poema un máximo de variedad. Terminada la acción, nos devuelve a lo narrativo al empezar la Parte Cuarta.

La Parte Cuarta es la verdadera continuación de la Parte Primera. A partir de este momento es cuando la fantasía se apodera del poema. Con serventesios endecasílabos, de rima aguda en los pares algunos y otros de rima consonante llana en todos los versos, relata el encuentro de don Félix con el fantasma.

Serventesios decasílabos son ahora la estrofa y el verso escogido por Espronceda para narrar la alucinante persecución del fantasma. Interrumpe con siete estrofas octosílabas, alternando redondillas y cuartetos, para presentar un imposible diálogo con la dama, ya que no obtiene respuesta.

⁸José de Espronceda, Poesías, ed. J. Moreno Villa (Madrid, 1952), pag. XXVII.

Vuelve al dodecasílabo para intercalar una digresión que es un lamento lírico, recuerdo amargo en el que hermana a todo al que haya sufrido, al hombre romántico cuya vida es un vivir muriendo de dolor, de desesperanza, de desconsuelo. El tono sigue el ritmo romántico de crescendo y disminuyendo hasta irse diluyendo en un casi suspiro.

En dos quintillas de rima abaab repite sus preguntas al fantasma. En dos estrofas endecasílabas, la primera, un cuarteto, y la segunda un serventesio, describe la voz del fantasma que al fin se deja oír en un serventesio endecasílabo de rima aguda en los pares. Otra estrofa endecasílabo, un serventesio, reitera la impresión que la voz causa. Cambia para el dodecasílabo al entablar conversación con la dama y describir el pavoroso escenario en que tiene lugar la conversación.

Cambio brusco de metro: primero, versos hexasílabos y luego, versos octosílabos, cambios de rima, cambios de estrofas. El ritmo reproduce el vértigo en que la persecución se ha convertido. A la serie de versos hexasílabos le llama Navarro Tomás "silva libre"⁹ y riman en consonante el 2 con el 4, el 3 con el 5, el 9 con el 11, el 14 con el 16 y el 17 con el 19. El 6 y el 7 y el 12 y el 13 son pareados.

⁹Navarro Tomás, pág. 370.

Cruzan tristes calles,
 Plazas solitarias,
 Arruinados muros,
 Donde sus plegarias
 Y falsos conjuros,
 En la misteriosa
 Noche borrascosa,
 Maldecida bruja
 Con ronca voz canta,
 Y de los sepulcros
 Los muertos levanta,
 Y suenan los ecos
 De sus pasos huecos
 En la soledad;
 Mientras en silencio
 Yace la ciudad,
 Y en lúgubre son
 Arrulla su sueño
 Bramando Aquilón. (Vs. 923-941)

La serie de versos octosílabos es un romance de rima asonante aguda en a. Sigue una serie de quintillas; en las cuatro primeras don Félix imita los "apartes" del teatro, en la quinta se dirige a la desconocida y en la sexta vuelve al "aparte".

El encuentro con la extraña comitiva con luces y entonando cantos funerales está relatado en versos de doce sílabas. Don Félix pregunta quiénes son los muertos y con horror descubre que uno de los que llevan en el entierro es don Diego y el otro es él mismo. Siente un estremecimiento de terror, pero pronto se sobrepone y en quintillas octosílabas pregunta a quién llevan a enterrar, recobra su aire insolente para desmentir al que le responde.

Le sigue una estrofa de once sílabas para referir

como don Félix, después de lanzar una carcajada, habla de nuevo a la mujer en quintillas octosílabas. Esta advierte a su perseguidor que cada paso que da le acerca más a la muerte. En endecasílabos nos dice como don Félix tampoco se arredra esta vez pues la vida no tiene más que un término y el alma no tiene más que un paradero.

En octavas reales describe la mansión de la muerte. Logra con el tipo rítmico de la octava que la descripción tienda a dar impresión de extrañeza, de terror, de misterio y alucinación. La figura de don Félix se transforma, del seductor vulgar se convierte en el alma rebelde a quien el temor no detendrá nunca. Es el hombre que se alza ante Dios al querer romper la cárcel de la vida para descubrir el secreto de su inmensidad.

Cuatro quintillas bajan el tono elevado y grandioso que había adquirido el poema para llegar al final de la aventura que es la vida: la muerte. De gran efecto musical es la escala métrica que utiliza para este pasaje del poema. Una serie de estrofas en versos de medida gradualmente ascendente y descendente marcan el ritmo de la procesión de la muerte. Comienza con versos de dos y tres sílabas, pasa a los de cuatro, cinco y seis, aumentando gradualmente para dar la sensación de un estrépito cada vez mayor. Alargan los versos su medida hasta llegar a los de doce y empiezan a bajar de medida, según se

oye acercarse el estruendo de la procesión; once, diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres y termina con los de dos. Si no fuera porque en español no pueden existir versos monosilábicos, ya que la sílaba única ha de llevar por fuerza el acento y, siendo final, equivale a dos, hasta el monosilábico hubiera llegado:

Leve
Breve
Son.

El sonido y la vida se han extinguido.

La primera estrofa de la escala ascendente se compone de seis versos, los cuatro primeros bisílabos y los dos últimos trisílabos. El primero rima con el cuarto en asonancia; el segundo con el quinto, en consonante y el tercero con el sexto, en asonancia aguda:

Fúnebre
Llanto
De amor,
Oyese
En tanto
En son (Vs. 1365-1370)

La segunda estrofa se compone de nueve versos, todos tetrasílabos. El primero queda suelto, el segundo y el tercero riman en consonante; el cuarto y el séptimo en asonancia; el quinto y el noveno, en asonancia aguda y el sexto y el octavo, en consonante:

Flébil, blando,
 Cual quejido
 Dolorido
 Que del alma
 Se arrancó;
 Cual profundo
 ¡Ay! que exhala
 Moribundo
 Corazón. (Vs. 1371-1379)

La tercera estrofa se compone de quince versos, trece pentasílabos y los dos últimos hexasílabos. Esta estrofa puede considerarse una silva libre al igual que la siguiente, cuyos versos son todos heptasílabos.

La cuarta estrofa es una octavilla aguda que deja suelto el segundo verso. El esquema es abaé:cécé. La quinta es un romance octosílabo con rima e-o.

A continuación, una serie de enneasílabos dactílicos de rima aguda en los pares. Luego estrofas decasílabas también de rima aguda. Siguen cinco serventesios endecasílabos, la rima del primero es en consonante llana; la del segundo, rima consonante aguda en los pares; la del tercero, cuarto y quinto, asonante aguda en los pares.

Los versos más largos de la escala son los dodecasílabos. Son ocho serventesios, todos con rima asonante aguda en los pares.

Al empezar a bajar la medida de los versos usa la octava aguda, siguiendo el esquema ABBÉ:CDDÉ; en endecasílabos, en decasílabos y en enneasílabos. Mantiene el

mismo esquema y la misma estrofa al bajar a los octosílabos, heptasílabos y hexasílabos.

La estrofa pentasílaba se compone de doce versos. Rimán en consonante llana el segundo y el tercero y el octavo y el noveno; y en consonante aguda, el sexto y el duodécimo:

Y siente luego
Su pecho ahogado,
Y desmayado,
Turbios sus ojos,
Sus graves parpados,
Flojos caer:
La frente inclina
Sobre su pecho,
Y a su despecho,
Siente sus brazos
Languidos, débiles
Desfallecer. (Vs. 1630-1641)

La estrofa tetrasílaba se compone de ocho versos. Rimán en consonante el segundo y el tercero y el quinto y el séptimo; y en aguda, el cuarto y el octavo:

Y vió luego
Una llama
Que se inflama
Y murió;
Y perdido
Oyó el eco
De un gemido
Que expiró. (Vs. 1642-1649)

La estrofa trisílaba se compone también de ocho versos. Rimán en consonante el segundo y el tercero y el quinto, sexto y séptimo; y en asonante aguda, el cuarto y el octavo, o sea una octavilla italiana:

Tal, dulce
 Suspira
 La lira
 Que hirió
 En blanco
 Concento
 Del viento
 La voz, (Vs. 1650-1657)

La última, tres bisílabos; riman en consonante los dos primeros y el último es agudo.

Para el cierre usa la octava real. Los dos últimos versos los copia literalmente de las Elegías de Varones de Indias por Juan de Castellanos (Parte primera, elegía II, octava 14).¹⁰

Y si, lector, dijeres ser comento,
 Como me lo contaron, te lo cuento.
 (Vs. 1683-1684)

Rima y polimetría son las principales riquezas métricas de esta poesía. Sus rimas consonantes son selectas, llamativas y sonoras: "hermosos-candorosos-dudosos; ufana-temprana-mana; pureza-belleza-riqueza; perdida-vida-embebecida". La intercalación de las rimas agudas contribuye a la expresividad del verso.

La polimetría, que había venido practicando en sus poemas anteriores, la eleva al máximo. Emplea octavillas italianas de diferente longitud, cuartetos y ser-ventesios, romances, octavas reales, redondillas y quin-

¹⁰Mario Méndez Bejarano, Literatura española en el siglo XIX (Madrid, 1921), pag. 51.

tillas. Aparecen también los versos cortos dispuestos en estrofas que no se acomodan a los tipos corrientes. Por último, la escala métrica que responde al momento culminante de la narración, completa el cuadro polimétrico.

Por medio de la polimetría logra expresar multiplicidad de temas elevando o bajando el tono del poema, sin llegar a producir sensación de monotonía.

La adaptación de la métrica a los temas es muestra de su ingenio poético innovador que se revela también en el empleo inteligente y armonioso de los complementos rítmicos para subrayar el movimiento de la acción.

CAPITULO IV

ADECUACION DE LA METRICA A LA EXPRESION POETICA LA POLIMETRIA--EL DIABLO MUNDO

La obra más ambiciosa de Espronceda es "El diablo mundo". Poema muy extenso, consta de 5806 versos, que el autor dejó inacabado. Está compuesto de una introducción y seis cantos. Se publicaron además dos fragmentos como si hubieran sido escritos por el propio Espronceda. Estos fragmentos se incluyen en algunas ediciones de la obra como si formaran un Canto Séptimo; uno es obra de Miguel de los Santos Alvarez y otro de Patricio de la Escosura.

Dio a luz el primero de estos trozos D. Miguel de los Santos Alvarez en su continuación al poema de Espronceda; debemos el segundo a la bondad del Sr. Cueto, quien lo hubo de D. José de Zaragoza, en cuyo poder obraba el original autógrafo, escrito por el célebre poeta pocos días antes de morir. No es fácil adivinar el orden en que los habría colocado Espronceda.¹

Otro fragmento titulado "El angel y el poeta" aparece también en el mismo volumen de la Biblioteca de autores españoles con la siguiente nota:

Esta composición, escrita evidentemente para "El Diablo Mundo", se publicó en "El Iris" en el año 1841; la reprodujo el Sr. Laverde en sus "Páginas

¹Una nota de Patricio de la Escosura, que aparece en la edición de Biblioteca de autores españoles, pag. 147.

perdidas", y luego D. Patricio de la Escosura.²

El Canto Segundo es el célebre "Canto a Teresa".

Este Canto Segundo tiene una nota del poeta que dice:

Este canto es un desahogo de mi corazón; sáltele, el que no quiera leerlo, sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna con el poema. (N. del A.)³

Hay dos cosas pues que distinguir ante todo en "El diablo mundo"; primero, que es un poema no acabado. En la línea de composición se interrumpe y da la impresión de improvisación caprichosa y fragmentaria, como en la mayoría de los poemas largos románticos. Lo segundo es su estructuración desigual y digresiva, que le resta trabazón lógica al conjunto. Casaldüero explica bien ambas características:

La forma romántica es la forma de Fragmento--palabra que referida al Romanticismo debe ser utilizada en un sentido técnico--....La angustia del hombre romántico es saber que no sabe lo que va a decir, que la única manera de poner fin a la acción es suicidándose: presentar la vida como un fragmento.

Si la falta de finalidad impone el fragmento, la ausencia de dirección exige que la armazón lógica sea sustituida por la estructura sentimental, es decir por la digresión.⁴

Toda la estructuración del poema es sin duda producto de la creación personal. "El diablo mundo" es un poema eminentemente subjetivo, de carácter heterogéneo

²Ibid., pág. 143.

³Ibid., pág. 99.

⁴Casaldüero, págs. 221-222.

y fragmentario, que recibe cierta unidad a través de la visión del autor de la Humanidad, que va de una concepción general y caótica del Universo a la experiencia concreta del hombre y de la sociedad. La vastedad del asunto, por su variado y a veces descuidado tratamiento, resulta en un conjunto de fragmentos, no siempre bien enlazados. La perfección de los mismos no reside en el enlace sino en la mayor o menor belleza parcial y propia de cada uno. Por lo tanto, un poema de tanta envergadura y escrito a retazos y a veces sin premeditación, tenía que adolecer de defectos, como intentos fallidos y aspiración excesiva, de énfasis, retórica y divagación. Las palabras de Espronceda, donde explica como se fue gestando el poema, no pueden ser más terminantes:

Terco escribo, en mi loco desvarío
Sin ton ni son y para gusto mío.

(Vs. 754-755)

.....
Sin regla ni compás canta mi lira:
¡Solo mi ardiente corazón me inspira!

(Vs. 762-763)

Además, fue escribiendo el poema por entregas que, a medida que escribía, el editor Boix daba a la publicación:

Caro lector, al otro canto espera,
El qual sin falta seguirá; se entiende
Si este te gusta y la edición se vende.
(Vs. 1497-1499)

A pesar de todo esto, repetimos que es quizás su obra más curiosa y original, la que más se aleja de los moldes y espíritu de su tiempo, para ser exclusivamente creación personal. Como dice Díaz-Plaja:

Dejando aparte lo que debe la parte argumental a otros escritores, en la expresión poética de "El diablo mundo", es donde encontramos a Espronceda de cuerpo entero, plenamente. Su humor cambiante, que va del patetismo aparatoso al esguince sarcástico; su manera desdeñosa de convertir los mas dramaticos aspectos de la vida en una cruel caricatura; su zumba ironica mezclada a un singular desgano madrileño; el arte de encubrir con una mueca cínica el dolor real y el de descubrir la trama hipócrita con que la sociedad oculta la injusticia y el crimen, nos dan un Espronceda humanísimo, en el que conviven la pasión y la sátira en alternativas que debieron ser la real expresión de su sentir.⁵

Además de la variedad de temas que Espronceda plantea en "El diablo mundo" y de las numerosas digresiones, combina lo narrativo y novelesco con lo dramático y lo lírico, aunque es en definitiva lo lírico lo que se impone. Se mezclan también la meditación poética y la sátira; el exabrupto sarcástico y el grito de dolor; pensamientos profundos con el humor y la sensualidad; lo fantástico con cuadros realistas.

"El diablo mundo" es, según confesión de su propio autor:

Nada menos te ofrezco que un poema
Con lances raros y revuelto asunto,

⁵Díaz-Plaja, pág. 319.

De nuestro mundo y sociedad emblema,
 Que hemos de recorrer punto por punto:
 Si logro yo desenvolver mi tema,
 Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto
 De la vida del hombre y la quimera
 Tras de que va la Humanidad entera.
 (Vs. 1356-1363)

Explica también la forma y el estilo:

En varias formas, con diverso estilo,
 En diferentes géneros, calzando
 Ora el coturno trágico de Esquilo,
 Ora la trompa épica sonando,
 Ora cantando placido y tranquilo,
 Conforme esté mi humor, porque a él me ajusto,
 Y allá versos donde va mi gusto.
 (Vs. 1372-1379)

La Introducción, dedicada a Ros de Olano, es un trozo a grande orquesta. Cada forma métrica que emplea es como un instrumento musical que da la armoniosa nota indicada y todos unidos producen la melodía. Se inicia con un coro de demonios en dos estrofas, la primera de siete versos hexasílabos y la segunda de ocho versos; los dos primeros de seis sílabas y los restantes de ocho. La música es como un redoble de tambores y platillos que recuerda el canto desenfrenado de la canción báquica. Los demonios liberados dan una nota de estruendo. Logra este efecto con la variedad de la rima, ya en consonante, ya en asonante. Los sonidos mismos de las palabras usadas contribuyen a aquel aquelarre:

Que rompa las nubes,
 Que rompa las nieblas
 Los aires, las llamas,
 Las densas tinieblas,
 Las olas del mar. (Vs. 3-7)

Son las dos primeras estrofas verdaderos aciertos expresivos. Los agudos de la primera estrofa nos transmiten la sensación de una fuerza en erupción que cuaja en la segunda en un violento estruendo. La grandeza del fondo dramático mira también hacia la nitidez y justeza expresiva, hacia la correlación entre expresión y el ambiente a expresar.

Las dos primeras estrofas forman una unidad, detrás de la cual hay una pausa clara. La evolución del poema no avanza por un solo cauce. Se efectúa en dos planos: el del mundo exterior, representado por las fuerzas de la naturaleza en erupción y el del mundo interior, emocional, representado por el poeta. Como una flauta, en este juego centelleante de sonidos, se oye su voz en una estrofa asimétrica compuesta por cuatro versos tetrasílabos y uno octosílabo.

El movimiento de la orquesta sube al pasar a dos estrofas endecasílabas, en que el primero y el tercer versos riman en consonante y el segundo y el cuarto en asonante agudo. La repetición de determinados sonidos produce efectos onomatopéyicos: la acumulación de oclusivas sordas produce la sensación auditiva de un galope sonoro:

¡Es del caballo la veloz carrera,
Tendido en el escape volador,
(Vs. 21-22)

La sucesión de erres contribuye a sugerir el sonido que nos quiere hacer oír:

O el áspero rugir de hambrienta fiera,
(V. 23)

¡O el eco ronco de lejano trueno
que en las hondas cavernas retumbó,
(Vs. 24-25)

Estos rasgos estilísticos unidos a la expresividad de la rima aguda contribuyen a la aceleración del ritmo y le prestan al verso un diapasón de extrañas resonancias.

El movimiento orquestal se aquieta al pasar a una estrofa de breves tetrasílabos terminada por un decasílabo y un hexasílabo, y con graciosa ligereza y en ondulante movimiento se arremolinan los versos y se arremolinan las rimas al mezclar rimas consonantes con asonantes que casi suenan consonantes con la repetición de la terminación -an de los verbos. Termina alternando agudos . La rima presenta una total falta de uniformidad.

Continúa la irregularidad de la serie estrófica buscando la exacta equivalencia entre forma rítmica y contenido. Para poblar el cielo de espíritus vagabundos usa una estrofa en que el primer verso es decasílabo y los tres últimos dodecasílabos con rima asonante aguda en los pares:

Vago enjambre de vagos fantasmas,
De formas diversas, de vario color,

En cabras y sierpes montados y en cuervos,
Y en palos de escobas, con sordo rumor:
(Vs. 60-63)

Esproncada, que ya había combinado decasílabos con versos de doce sílabas en "El verdugo", los mezcla ahora en la misma estrofa.

Sigue una septina octosílaba de rima aabéddé. La fuerza de las palabras rimadas, "aullidos-chillidos; algarabía-armonía; escuadrón-confusión", simula traducir la sensación auditiva.

Emplea la medida octosilábica en una estrofa de catorce versos. Usa ahora palabras onomatopéyicas y la rima es consonante y asonante sin orden ni concierto.

Del toro ardiente al mujido
Responde en ronco graznar
La malhadada corneja,
Y al agorero cantar
De alguna hechicera vieja,
El gato bufa y maulla,
El lobo erizado aulla,
Ladra furioso el mastín;
Y ruidos, voces y acentos
Mil se mezclan y confunden
Y pavor y miedo infunden
Los bramidos de los vientos;
Que al mundo amagan su fin
En guerra los elementos.
(Vs. 71-84)

Sonidos duros y de consonantes acumuladas reproducen el fragor de la tempestad en una estrofa hexasílaba de siete versos. Las terminaciones esdrújulas en todos los versos de esta estrofa, menos el último que es agudo, producen el buscado efecto discordante. Singular

estrofa, en que los versos esdrújulos son muy eufónicos, sin necesidad de haber recurrido a la rima:

Relámpago rápido
Del cielo las bóvedas
Con luz rasga cárdena
Y encima descúbrese
Jinete fantástico,
Quizá el genio indómito
De la tempestad.
(Vs. 85-91)

Se inician las representaciones alegóricas con un cuarteto dodecasílabo de rima aguda asonante en el primer y quinto versos y consonante llana en el segundo y tercero, en el que salen los genios del miedo a aumentar el horror y el espanto.

El genio de la guerra aparece en medio del huracán en una estrofa octosílabo de diez versos. Los cinco primeros son esdrújulos, el sexto y el décimo agudos y los demás llanos. Otra vez mezcla las rimas.

Cambia para el romance pero manteniendo el ritmo movido y violento con el vocabulario y la rima aguda en a. Hasta aquí, con este brillante y movido conjunto de versos y estrofas hemos percibido la concepción del poeta del mundo exterior.

En la variadísima estructura del poema aparecen ahora coros y voces, una nueva intensificación. Primero, alternan tres coros y tres voces, luego se oyen ocho voces. El coro, elemento esencial de la tragedia clásica, era como un eco de la conciencia moral. Dentro del roman-

ticismo, ya Martínez de la Rosa había tratado de revivir el coro en su tragedia Edipo. Para los coros y las tres primeras voces utiliza estrofas de seis sílabas. Por medio de los coros expresa sus ideas filosóficas sobre la verdad y la mentira. Como en la tragedia clásica, alternando con el coro, aparecen las voces que con acento doloroso cantan la inmutabilidad del destino del hombre. Hay armonía y sentido de equilibrio en la presentación de los coros y las voces.

Las ocho voces siguientes cantan el destino del hombre que se siente insatisfecho y desengañado a causa de la eterna pugna que fatalmente surge entre él y su medio. El ritmo de las estrofas es deliberadamente caótico. La primera y la segunda se componen de cuatro versos octosílabos. La tercera consta de ocho versos octosílabos menos el tercero que es heptasílabo. La cuarta tiene cuatro versos hexasílabos. Para la quinta y la sexta utiliza cuatro versos endecasílabos. La séptima se compone de cuatro hexasílabos y la última consta de cuatro octosílabos.

Todo el desorden y lo que hay de inseguro en el hombre romántico está pintado con extraordinario lirismo en el cambiante movimiento de estas estrofas que sólo mantienen en común la rima aguda, unas veces asonante y otras consonante en los versos pares. La rima aguda le sirve para poner de relieve el ritmo intensivo con que

expresa la fuerza que impele al hombre romántico arras-
trado ya por la fuerza de sus pasiones, ya por sus an-
sias, y al final atormentado por sus recuerdos, conver-
tida su vida en clamor.

Cesan las voces, cesa el clamor, y en tres quin-
tillas en versos octosílabos, el poeta, en violentas in-
terrogaciones, trata de pintar su visión.

Pasa a la octavilla italiana para describir el
espantoso desconcierto que se produce en la Naturaleza
al aparecer el imponente gigante. Los versos cortos de
la octavilla se prestan para describir con impresionante
musicalidad la figura alegórica con que simboliza al ge-
nio del hombre, al genio del mal:

Y en medio negra figura
Levantada en pie se mece,
De oclosal estatura,
Y de imponente ademán.
Sierpes son su cabellera
Que sobre su frente silban,
Su boca espantosa y fiera,
Como el cráter de un volcán.
(Vs. 261-268)

Para captar la movilidad de los duendes y tras-
gos que forman el séquito del gigante, pasa al verso de
seis sílabas. Los versos hexasílabos van cargados de acen-
tos agudos y esdrújulos. Estas tres estrofas terminan con
cuatro versos octosílabos.

Pasa al endecasílabo que se encadena en serie con
rima consonante y asonante para hacernos sentir el silencio

y la inmovilidad que precede al soliloquio del gigante.

Entra en la octava real con un primer verso de división trimembre que utiliza con especial eficacia para destacar la voz:

Voz admirable, y vaga, y misteriosa
(V. 304)

Utiliza el recurso estilístico de la trimembración polisíndeton, para producir una detención meditativa. El verso quinto presenta una división bimembre que produce una antítesis:

Voz de amargo placer, voz dolorosa
(V. 308)

La antítesis es la siguiente: voz de placer en contraste con voz de dolor. Dentro de la antítesis principal existe una antítesis secundaria dentro de la primera parte del verso "amargo placer".

El elemento sensorial, la voz, es el eje de la estrofa. Termina con un riguroso verso octavo, exactamente bimembre, en que la emoción contenida se va arrastrando desde el verso anterior con el deleite lánguido de la melancolía que se goza con su pena, comunicándose y propagándose en el prolongarse doliente de la voz. El dolor se acendra aún más y estalla con la intensidad contrastada del último verso:

Voz que recuerda al alma conmovida,
El bien pasado y la ilusión perdida.
(Vs. 310-311)

La función de esta estrofa es prepararnos para la siguiente; ha impregnado nuestro ánimo de melancolía y aún permanece esta sensación en nuestro espíritu cuando oímos el primer ¡Ay! del lamento. Al doble lamento de esta estrofa le sigue una doble interrogación en el primer verso de la siguiente, que termina con un verso simétricamente bilateral que parece como si serenara la estrofa en su cabo:

Invisible doquier, doquier presente
(V. 327)

Repite dos veces más el recurso de la bimembración en el último verso de las estrofas sexta y octava, logrando llevar al ánimo una sensación de equilibrio:

Y paz les vuelve y bendición el cielo
(V. 343)
Ni vio su llanto ni escuchó su ruego
(V. 359)

El poeta busca, más o menos instintivamente, la variación estrófica. De vez en cuando una octava tiene un giro muy diferente y así termina la novena con una acumulación:

Alma, razón, entendimiento y vida
(V. 367)

La esencia de la serie de octavas es el hombre tratando de penetrar en el misterio que rodea a Dios, hacia el cual se vuelve en actitud de desafío. La última estrofa sigue interrogando si será la muerte la clave

de ese misterio. La muerte como término absoluto de la vida o como tránsito a otra vida.

El movimiento interrogativo reiterado por la rima consonante aparece a partir de la cuarta octava, breve al principio y terminando por apoderarse de toda la estrofa. La serie de preguntas que no esperan respuesta va subiendo el tono hasta llegar a un punto máximo de saturación emocional después del cual cae en una pausa. Después del silencio entra en el romance. La asonancia tras la asonancia produce un fuerte contraste debido a la contraposición de los dos ritmos. La asonancia en el romance es en o-e.

Termina el soliloquio de la colosal figura y en una estrofa de siete endecasílabos y un heptasílabo (el séptimo verso), se describe su actitud de desesperación y de tristeza rodeado de un profundo silencio. Silencio que domina sólo un momento, pues en seguida se llena el aire con el resonar de cien coros.

Los coros y voces esta vez cantan los lamentos de la Humanidad. El primer coro es como un atormentador estribillo de rima asonante aguda y va a repetirse una y otra vez. La primera voz canta en una quintilla en octosílabos de rima abaab el tormento de la desilusión. La segunda voz, el tormento de no distinguir entre la mentira y la verdad, cuatro versos octosílabos de rima asonante llana en el primero y tercero y aguda en el segundo

y cuarto. La tercera voz, una quintilla octosílaba de rima ababa, el tormento de la pérdida de la juventud y la hermosura. La cuarta voz, una sextilla octosílaba formada por un pareado y una redondilla, el tormento de la duda y el interés. La quinta, una estrofa asimétrica, el tormento de la avaricia. Aquí intercala el estribillo del primer coro. La sexta voz, ocho versos pentasílabos de rima aguda en los pares, el tormento de la esclavitud del oro. Repite el estribillo. La séptima voz, cuatro versos octosílabos de rima aguda en los pares, es la única que ofrece consuelo. Promesas que son inmediatamente deshechas por el coro. Termina repitiendo el estribillo.

En una serie de estrofas de cuatro versos decasílabos con rima aguda en los pares aparece de nuevo el poeta en su papel de narrador. Dodecasílabos con rima consonante en los versos impares, manteniendo la aguda en los pares, son los que ahora utiliza para describir el guerrero desfile de un escuadrón al son de trompetas y tambores.

Para describir la llegada de la mañana cambia del grave endecasílabo a la ligera quintilla octosílaba. La mañana trae luz, color y armonía. Pero en la última quintilla vuelve al estado de duda e incertidumbre y con una serie de interrogaciones termina la introducción dejándonos en suspenso. Toda la introducción tiene la fuerza de los terribles sueños de Quevedo o de un mural de Goya.

Canto primero

Comienza el poema en octavas reales. Las dos primeras estrofas son narrativas. La primera comienza con un hipérbaton, instrumento apto para dar flexibilidad y soltura a la lengua, haciendo resaltar el valor eufónico o colorista de las palabras al percibir su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad. Este empleo del hipérbaton sirve para darle lentitud al principio del poema. En cuanto al vocabulario, Moreno Villa dice analizando la estrofa:

. . . podemos notar que "pintado pino" sirve para establecer el color local, cosa muy romántica, nada clásica; que la luz ha de ser "melancólica", y el cuarto "ni lujoso ni mezquino" (antítesis, figura predilecta del romanticismo); el reflejo es "pálido", y el acto de leer "anhelante".⁶

Con el primer endecasílabo de la tercera estrofa se inicia el soliloquio del viejo:

¡Todo es mentira y vanidad, locura!
(V. 668)

Con la fuerte pausa después del acento poético de vanidad se sigue manifestando el deseo del poeta de mantener un ritmo lento. Este primer verso está seguido por siete versos descriptivos.

En las siguientes octavas continúa el soliloquio con ritmo caudaloso, empleando a veces una melodía de interrogaciones, exclamaciones, vibrantes gritos; el río

⁶José de Espronceda, El diablo mundo, ed. J. Moreno Villa (Madrid, 1955), pag. XXXI.

de las emociones se desborda libremente. El movimiento del ritmo avanza de continuo. Habla cada vez con mayor aliento y con mayor tensión, estallando en dos exclamaciones en la séptima octava:

¡Oh, si el hombre tal vez lograr pudiera
Ser para siempre joven e inmortal,
Y de la vida el sol le sonriera,
Eterno de la vida el manantial!
¡Oh, cómo entonces venturoso fuera;
Roto un cristal, alzarse otro cristal
De ilusiones sin fin contemplaría,
Claro y eterno sol de un bello día!...
(Vs. 700-707)

Lleva la tensión lírica a un punto máximo de saturación emocional:

Necio, dirán, tu espíritu altanero
¿Dónde te arrastra, que, insensato, quiere
En un mundo infeliz, perecedero,
Vivir eterno mientras todo muere?
¿Qué hay inmortal, ni aun firme y duradero?
¿Qué hay que la edad con su rigor no altere?
(Vs. 708-713)

Para terminar afirmando que la vida del hombre ha de trocarse en nada, Espronceda se ha servido de una gradación, uno de los más eficaces procedimientos poéticos. El poeta, desde el principio del soliloquio, ha mantenido una sola idea: que el hombre ha de cambiarse en nada. En cada uno de los términos graduales ha flotado un concepto común, lo insignificante de la vida humana. Este concepto de lo insignificante lo va reiterando en cada una de las octavas, hasta llegar a:

¿No ves que todo es humo, y polvo, y viento?
(V. 174)

El último verso, de exacta simetría bilateral, completa la reiteración:

¡Loco es tu afán, inútil tu lamento!
(V. 715)

El pareado final de esta octava es el resumen del pensamiento que el poeta ha venido desarrollando. Sin cambiar de verso ni de estrofa entra en la primera digresión. Cambia el vocabulario, cayendo en el prosaísmo, es decir, adapta el lenguaje a lo que corresponde a los lugares comunes, lo vulgar y ordinario. Lo que logra es ofrecernos un contraste con las estrofas anteriores. Esta desigualdad chocante que se produce en este poema de Espronceda, donde rompe cauces con intensidad diversa, está en conformidad con su idea de que el arte poético es desbordamiento del corazón. En la siguiente octava ironiza en los dos versos finales sobre la tiranía del consonante:

Quedóse en su profundo sueño, y luego
Una visión... -¡Visión! , frunciendo el labio,
Oigo que clama, de despecho ciego,
Un crítico feroz-. Perdonas, ¡oh sabio!
Sabio sublime, espérate, te ruego
Y yo te juro por mi honor, ¡oh Fabio!...
Si no es Fabio tu nombre, en este instante
A dartelo me obliga el consonante;
(Vs. 732-739)

Afirmando luego:

Sin regla ni compás canta mi lira:
¡Solo mi ardiente corazón me inspira!
(Vs. 62-63)

Termina la digresión y en la última octava vuelve a la exaltación al pasar del plano real al evocado:

Y como el polvo en nubes que levanta
 En remolinos rápido el viento,
 Formas sin forma, en confusión que espanta,
 Alza el sueño en su vértigo violento:
 Del vano reino el límite quebranta
 Vago escuadrón de imágenes sin cuento,
 Y otros mundos al viejo aparecían,
 Y esto los ojos de su mente vían.
 (Vs. 852-859)

Para anunciar la canción de la Muerte utiliza tres estrofas de doce sílabas con rima aguda. Dentro de un ritmo lento y sosegado se alza la figura de la Muerte. En ese ambiente de silencio se oye su voz como una melodía.

El monólogo de la Muerte utiliza octavillas de ocho sílabas:

Soy la virgen misteriosa
 De los últimos amores,
 Y ofrezco un lecho de flores
 Sin espinas ni dolor,
 Y amante doy mi cariño
 Sin vanidad ni falsía;
 No doy placer ni alegría:
 Mas es eterno mi amor.
 (Vs. 896-903)

Melódicas y arrulladoras octavillas que se adaptan a la intención del poeta de pintar la melancólica seducción con que se ofrece la muerte. Las poesías monologadas aparecen en las producciones líricas más antiguas con mucha frecuencia. La hipótesis de que el lirismo es, en su esencia, la verdadera expansión del alma del propio poeta, ha

motivado cierto abandono de las poesías monologadas a partir del romanticismo.

Pasa al serventesio endecasílabo, cuya rima en los versos pares es consonante, ya asonante, ora grave, ora aguda. El mundo externo nos lo entrega el poeta en estos versos a través de su aguda visión intuitiva; recrea el sentido emocional de las cosas, no las cosas mismas, en fugaz subjetividad liberada de lo meramente vivido. Ambiente translúcido de quimérica armonía donde mezcla el plano real con el evocado.

De pronto se oye resonar una voz en un canto de salutación a la Vida en estrofas de cuatro decasílabos con rima cruzada; los versos segundo y cuarto son agudos y, casi siempre, asonantes. Con gran riqueza acentual, sobresaliendo la acentuación dactílica, enumera los atractivos de la Vida. Estos versos aparecen cargados de energía rítmica por sus rimas vibrantes y sonoras. Característica de Espronceda, que se destaca en esta serie de estrofas, es el esfuerzo de pseudoconsonancia en sus asonantes, logrando así nuevos y fecundos cruces de palabras:

Hombre débil, levanta la frente,
 Pon tu labio en su eterno raudal,
 Tú serás como el sol en Oriente,
 Tú serás como el mundo inmortal.
 (Vs. 1164-1167)

El poeta pasa a serventesios endecasílabos con rima aguda en los versos pares en las seis primeras

estrofas, cuando la voz calla, siguiendo la música y el cántico. La rima cambia a consonante para cantar el tránsito de la muerte a la vida.

El monólogo de la Vida está escrito en quintillas. Emplea los esquemas ababa, abaab y abbab. Al recoger el coro el cantar de la Vida cambia para el romance con rima aguda en a y vuelve a la quintilla de rima ababa al oírse resonar en la lejanía, como un eco, la última promesa de la Vida.

En las octavas reales con que termina el Canto Primero hace una nueva digresión. La segunda octava señala los elementos que componen el poema: descripciones y reflexiones. Termina el Canto Primero presentando la vanidad de la Gloria, simbolizada en el conde de Toreno, su enemigo personal.

Canto Segundo

El Canto Segundo, dedicado a Teresa, forma un cuerpo independiente, a modo de segundo prólogo, dentro de la estructura general del poema. Por su temática del recuerdo amargo de la felicidad perdida es este grito de dolor una elegía, ya que la lamentación es lo suficientemente fuerte para predominar en el poema. Elegía lírica, porque expresa el sentimiento particular del poeta. El metro escogido para su doliente poema es el endecasílabo, que responde con su grave cadencia al ritmo melancólico del dolor amoroso. La única forma estrófica, la

octava real, "cuya forma métrica favorece en su ritmo constructivo paralelismos, anáforas y otros recursos de un lenguaje enfático cultivado y disciplinado".⁷

La intuición artística de las variedades del endecasílabo se manifiesta en los versos de las cuarenta y cuatro octavas que constituyen el poema. En las expresiones más exaltadas y dramáticas recurrió con mucha frecuencia al tipo enfático de este metro, acentuado en primera y sexta. La variedad melódica, con tiempo marcado sobre la tercera sílaba, alterna con el tipo trocaico o heroico, tiempo marcado sobre la segunda sílaba. Maneja los acentos rítmicos con tal destreza que van a caer precisamente sobre las voces de mayor expresividad conceptual o efectiva. Los vocablos realzan su representación estética al recibir la fuerza del acento aumentando su expresividad fonética.

En la primera estrofa existe un perfecto paralelismo de pensamiento y de lenguaje entre los cuatro primeros versos y los cuatro siguientes. Dividida la estrofa en dos partes, el pensamiento fluye paralelamente; la segunda parte amplía la primera:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido,
A aumentar la ansiedad y la agonía
De este desierto corazón herido?

⁷Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid, 1961), pag. 343.

¡Ay! que de aquellas horas de alegría
Le quedó al corazón sólo un gemido,
¡Y el llanto que al dolor los ojos niegan,
Lágrimas son de hiel que el alma anegan!

Vuelven a su memoria las horas de alegría, que son tristes recuerdos del placer perdido, de los que le quedó al corazón sólo un gemido. Para aumentar la ansiedad y la agonía que le niegan el llanto a los ojos, se anega el desierto corazón herido de lágrimas de hiel.

La segunda estrofa refuerza el esquema armónico de la primera: una pregunta que abarca los cuatro endecasílabos del comienzo, dejando que la segunda mitad de la estrofa forme una unidad. La melodía se repite, pero en una animada variación. A partir de la pausa el tiempo cambia. El lento dolor se transforma en coloreada luminosidad, hasta el último endecasílabo en que el ¡ay! repite el del primer verso.

El movimiento vibrante de la segunda estrofa penetra en la tercera. Versos de tipo colorista que suscitan en nosotros imágenes sensoriales.

La cuarta estrofa es de un movimiento gallardo, un ímpetu que le imprime desde el primer verso:

Mi vida entonces, cual guerrera nave
(V. 1524)

Este movimiento recorre toda la estrofa y se transmite a la quinta.

Las estrofas siguientes son de vibrante dinamismo hasta llegar al primer verso de la octava once, en que en un verso extraordinariamente melodioso, se aquiesce el endecasílabo para volver a la intimidad del poeta:

Hay una voz secreta, un dulce canto,
que el alma sólo recogida entiende
(Vs. 1580-1581)

Los versos se tiñen de dulzura, vaguedad, lejanía para llegar a la saturación sentimental y entrar en el tema de la mujer en la octava trece. El tema de la mujer llena seis octavas en una melodía suave, tierna, leve y soñadora.

En la octava diez y nueve el endecasílabo ataca con toda la fuerza que le imprimen las tres divisiones:

¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías
(V. 1644)

La octava veinte se inicia con un verso de gran densidad acentual debida al énfasis admirativo:

¡Oh, dichosos mil veces, sí, dichosos
(V. 1652)

Luego los versos se retuercen, se entrecortan, se desgarran:

Retuércese entre nudos dolorosos
Mi corazón, gimiendo de amargura...
También tu corazón hecho pavesa,
¡Ay! llegó a no llorar, ¡pobre Teresa!
(Vs. 1656-1659)

El ritmo de intensidad es factor capital en el vigor y

hondura de la impresividad de esta estrofa. La densidad acentual del primero y del último versos le da una particular energía expresiva.

En las siguientes octavas se van envolviendo los versos de una gran suavidad cuando se va acercando el momento de la separación:

Horas de confianza y de delicias,
De abandono, y de amor, y de caricias.
(Vs. 1682-1683)

Con una anáfora de gran eficacia emocional y lírica une las estrofas veinte y ocho y veinte y nueve:

Mas, ¡ay! huid: el corazón ardiente
Que el agua clara por beber se afana,
Lágrimas vertera de duelo eterno,
Que su raudal lo enveneno el infierno.

Huid, si no queréis que llegue un día
En que, enredado en retorcidos lazos
El corazón, con bárbara porfía
Luchéis por arrancároslo a pedazos;
(Vs. 1720-1727)

En la octava treinta, de tanto amor sólo ha quedado una tumba. Pasa ahora al tema del recuerdo del amor, que abarca de la octava treinta y uno a la treinta y seis. Van los endecasílabos enfáticos marcando el grado de exaltación que el dolor va alcanzando:

Hiela mi corazón punzante frío
(V. 1745)

Arido el corazón sin ilusiones
(V. 1757)

Unico desahogo en tu quebranto
(V. 1766)

Nave contra la roca quebrantada
(V. 1776)

En la estrofa treinta y siete lanza un grito de desesperación al llegar a su punto álgido el dolor del recuerdo:

¡Ay! al amor abrí tu alma temprana
(V. 1790)

Al terminar el recuento de la historia amorosa, empieza en la octava treinta y ocho con un asíndeton:

Y alegre, audaz, ansioso, enamorado,
En tus brazos en lánguido abandono,
De glorias y deleites rodeado,
Levantar para tí soñe un trono
(Vs. 1796-1799)

Una serie de adjetivos lanzados por delante que se precipitan, se amontonan en un rápido crescendo. El verso último de la estrofa resume la emoción y el sentido de la estrofa:

Ver como un sueño resbalar la vida
(V. 1803)

En las estrofas treinta y nueve, cuarenta y cuarenta y una, asistimos al dolor y la agonía de los últimos momentos de Teresa.

Las estrofas cuarenta y dos y cuarenta y tres, unidas por una anáfora: ¡Oh cruel! ¡Muy cruel! le sirven para contrastar el martirio de ella, que al fin ha terminado con la muerte, con el de él, que es más horrendo aún,

el martirio de seguir viviendo.

La última estrofa termina destilando amargura en un verso de gran lentitud:

Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!
(V. 1851)

Del Canto Segundo ha dicho Menéndez Pelayo: "No hay canto amoroso en castellano que iguale al Canto a Teresa".⁸ Desde el punto de vista de la métrica sus cualidades sobresalientes son: la destreza que ejercitó en la alternación acentual que da fluidez y facilidad al verso, haciendo resaltar sus cualidades expresivas. También, la mágica construcción de las estrofas, cuyo movimiento rítmico parece a veces detenerse al darle lentitud a los versos con la estudiada colocación de las pausas o cesuras; otras, parecen lanzarse en impetuoso movimiento una tras otra al unir las con repetidas anáforas. Así logra evitar la monotonía, a pesar de usar una sola forma métrica.

Canto Tercero

La primera parte de este canto está escrita en silvas consonantes. Suenan los endecasílabos y heptasílabos con un aire de desenfado e indiferencia. El primer movimiento, de ritmo digresivo, es un adiós a la juventud. Continúa en el mismo tono ligero describiendo la belleza masculina hasta llegar a lo que Casaldueiro llama

⁸Menéndez Pelayo, XII, pág. 275.

"la ventana romántica":

La ventana romántica es el medio por el cual se comunica el alma con el exterior y el mundo con el interior; comunicación desbordada que es una comunión. El mundo y el alma se unen o en el solmañanero de la esperanza y la ilusión o en la tempestad de la amargura y el decaimiento.⁹
(Vs. 2106-2145)

Continúa la combinación de endecasílabos y heptasílabos al caer en la sátira. Dibuja los tipos de la época a través de la confusión y el desconcierto que la aparición del joven desnudo produce. La ironía, el humorismo y el chiste son la afirmación de la pugna entre el poeta y el mundo exterior.

La rima consonante de periodicidad muy apretada por la abundancia de pareados y escasez de versos sueltos, le da velocidad a los versos. Agrupa los versos en períodos desiguales, más semejantes a párrafos poéticos que a legítimas estrofas. Estos recursos permiten la adecuación del tema al ritmo y contribuyen a la trabazón del relato.

En medio de todo el estrépito que ha creado, pasa el endecasílabo al cauce de la octava. No respeta la dignidad de la misma al usarla para describir el maremágnun que la aparición del joven ha provocado. Los versos aparecen llenos de crudezas, bufonerías y cinismos, en contraste con el lenguaje solemne característico de la estrofa que había llegado a ser "la forma favorita de la

⁹Casaldueño, pág. 94.

epopeya".¹⁰ Continúa con el uso ligero de la octava, utilizándola sólo como estrofa narrativa. Sube algo el tono de la octava al referir como empieza Adán a conocer el dolor de la existencia, pero todavía salpica los versos de prosaísmos.

Canto Cuarto

Las cinco primeras octavas son una parodia. En una imitación festiva de los versos dieciochescos satiriza el estilo "neoclasicobucólico". En la sexta octava explica la elaborada técnica del neoclasicismo:

Y resonando...etcétera; que creo
Basta para contar que ha amanecido,
Y tanta frase inútil y rodeo,
A mi corto entender no es más que ruido.
Pero también a mí me entra deseo
De echarla de poeta y el oído,
Palabra tras palabra colocada,
Con versos regalar sin decir nada.
(Vs. 3061-3068)

Aunque el poeta dice que al dar curso a sus sentimientos no posee los medios adecuados, no permitirá que estas limitaciones den una impresión falsa o equivocada de la sinceridad de su inspiración:

Mas yo, como escritor muy concienzudo,
Incapaz de forjar una mentira,
Confesaré al lector que mucho dudo
De la verdad del caso que le admira.
Contaré el cuento con mi estilo rudo
Al bronco son de mi cansada lira,
Y el hecho a otros afirmar les dejo.
De haberse el mozo convertido en viejo.
(Vs. 3109-3115)

¹⁰Wolfgang Kayser, pág. 114.

De manera directa, sencilla y natural resume la alegoría de Adán con conceptos definidos:

Que no es menor misterio este incesante
Flujo y reflujo de hombres, que aparecen
Con su cuerpo y su espíritu flotante,
Que se animan y nacen, hablan, crecen,
Se agitan con anhelo delirante,
Para siempre después desaparecen,
Ignorando de donde procedieron,
Y adonde luego para siempre fueron.
(Vs. 3125-3132)

Continúan las octavas contando como ya en la cárcel, símbolo de la sociedad con sus convenciones, el joven se encuentra con la mujer, Salada, toda pasión, energía y lujuria. Allí conoce también al tío Lucas, padre de la bella, criminal y viejo, que se convierte en su preceptor. El tío Lucas le ofrece sus consejos en redondillas. Vuelve a las octavas y al tono elevado para filosofar, a través de las reflexiones de Adán, sobre la tristeza de la vida. Otra vez, en redondillas, continúan los consejos del tío Lucas. Terminado el parlamento del tío Lucas, volvemos a las octavas. El verso se llena de pasión cuando Salada saca a Adán de la prisión para vivir con él en la embriaguez y éxtasis del amor.

Canto Quinto

En el Canto Quinto, utiliza la forma dialogada para presentar dos cuadros: uno de una taberna en el Avapiés y otro de la casa de Salada.

En el primer cuadro aparecen Adán y Salada sentados en un rincón; grupos de majos a un lado y un grupo de

manolos y manolas que danzan. Tipos tabernarios acaudillados por un sacerdote. Se inicia el diálogo en tres redondillas, donde incitan al cura a cantar una seguidilla, que intercalada en el diálogo, aparece cuatro veces en este cuadro en la forma compuesta de siete versos. La forma compuesta añade a la seguidilla simple una segunda parte de tres versos, 5-7-5, con asonancia en el primero y tercero, distinta de la correspondiente a la primera parte:

Tienes una boquirris
 Tan chiquitirris,
 Yo me la comeriba
 Con tomatirris

Y en tus ojillos,
 ¡Ay! se me baila el alma
 Que me derrito
 (Vs. 4131-4137)

Esta combinación métrica procede de la más rancia poesía hispánica. Ya en el siglo XII Judá Leví componía jarchyas que se valían de esta forma.

Varias jarchyas hacen reconocer el modelo de la seguidilla en sus modalidades antiguas de versos impares fluctuantes y pares de cinco o seis sílabas, modalidades con que tal estrofa había de persistir hasta hoy en la lírica popular.¹¹

Terminada la primera copla, continúa el diálogo en redondillas. Presenta entonces en un "aparte" un diálogo entre los amantes, entrecortado y ardiente, donde parece que están sólo pendientes de su propio corazón; está cargado de emoción y musicalidad. Este cuadro dramá-

¹¹Navarro Tomás, págs. 29-30

tico tiene como desenlace una riña de taberna con relampagueo de navajas. Cae muerto dramáticamente un antiguo amante de Salada al clavarle ésta un cuchillo en el corazón. Se aquieta el canto al desembocar el torrente de redondillas y seguidillas en seis octavas que separan este cuadro del siguiente. Seis octavas donde nos ofrece una serie de consideraciones filosóficas acerca del hombre, que como Adán, nace frente a un vacío, al cual cae imperceptiblemente por el engaño, sin saber el lugar de su propio desenlace y epílogo:

Y sigue, y allá va, y allá se lanza,
Y allá acomete, la región buscando,
Que la imaginación apenas alcanza
A pintarse, su vuelo remontado;
Y el allá va, y ardiente se abalanza,
Cayendo y despeñado, y tropezando,
A merced de su propia fantasía,
Tras la engañosa estrella que le guía.
(Vs. 4328-4335)

El cuadro siguiente se compone de dos escenas. La primera se inicia, solos ya Adán y Salada en la habitación de ésta, con romance con rima a-e. Continúa con una estrofa de cuatro endecasílabos y dos heptasílabos en la cual vemos a Salada contemplar el sueño de Adán, llena de ternura, temblorosa y conmovida.

Al despertar Adán, pasa el poeta al empleo de los serventesios, alternando las estrofas, ora en verso llano, ora en verso agudo, según el orden sentimental de lo que expresa.

La segunda escena, sin cambio de lugar, presenta los mismos personajes más el cura y seis hombres de mala catadura. Está toda escrita en romance con rima i-a.

Repite aquí el recurso ya empleado en "El estudiante de Salamanca": la intercalación de cuadros dramáticos. En contraste con el efecto de transición que logra en el poema anterior, resulta aquí demasiado brusco el viraje del lirismo reflejado en las octavas con que termina el Canto Cuarto con el tono de sainete en que degeneran los versos.

Canto Sexto

El Canto Sexto sólo usa dos tipos de estrofas. Empieza con serventesios endecasílabos, a veces consonantes en los pares y otras asonantes. Estrofas descriptivas, ricas en colores de rimas vibrantes y sonoras. Continúa el relato en el mismo verso y la misma estrofa al describir a la dormida condesa, el asombro de Adán, el diálogo de los bandidos y la defensa de la vida de la condesa. Se deslizan los versos con el mismo movimiento rítmico, sin variaciones y utilizando los mismos recursos, hasta llegar a convertirse en una monótona letanía. Parece como si Espronceda se hubiera aburrido de su poema y ya sólo repite las mismas rimas, que con tanta repetición van perdiendo su sonoridad.

Pasa a la silva de consonantes al pintar la huida de Adán, sin destino, por las calles de Madrid, refugián-

dose finalmente en una casa de prostitución. Dice Casaldueiro que aquí:

Aparece de nuevo la ventana. No es la ventana de la primavera-luz, color, aromas y brisas-; es la ventana que da a la tristeza amarillenta y solitaria de la muerte. A través de esa ventana se comunica con la muerte.¹² (Vs. 5427-5432)

Utiliza el mismo tipo de silva y recurre a los mismos recursos que empleó en la del Canto Tercero.

"El diablo mundo" no presenta la gran variedad métrica de que hace gala en "El estudiante de Salamanca", pero el cambio de metro sigue produciéndose a tono con el movimiento y ritmo con que se producen los sentimientos del poeta. Para prestar variedad a la narración, repite algunos de los recursos usados en "El estudiante de Salamanca". (Como ejemplo, el principio del Canto Cuarto).

Desde un punto de vista métrico, los primeros cantos son trozos de ejecución brillantísima. El lujo y derroche de galas poéticas y de estilo de que viste su poema al principio, que se aprecian principalmente en contrastes de tono, en grandiosos cuadros como la Introducción y en intermedios líricos, van decayendo visiblemente en los últimos cantos. Cae a veces en el prosaísmo, descuido de las frases y las digresiones llegan a convertirse en pura verborrea.

¹²Joaquín Casaldueiro, Forma y visión de "El diablo mundo" (Madrid, 1958), págs. 148-149.

Así, con Menéndez Pelayo: "Puede decirse que si en "El diablo mundo" la cabeza es de oro, los pies son de barro o de otra materia más ínfima".¹³

¹³Menéndez Pelayo, pág. 276.

CONCLUSIONES

Al estudiar la producción poética de José de Espronceda encontramos que la métrica es, de todos los aspectos de la obra del poeta, uno de los más interesantes, por lo que significó como revolución en su época y porque marca el momento en que se libera la poesía de las normas clásicas concernientes a la uniformidad métrica del poema.

En la presente tesis hemos tratado de dar a conocer mejor la métrica de Espronceda, primero, estudiando de una manera somera la de los poetas que le precedieron, y segundo, analizando exhaustivamente las formas métricas por él empleadas. Además, tratamos de demostrar que la forma de sus poemas es dependiente de los lances de las pasiones en lugar de someterla a demasiada regularidad, es decir, sumisión de la forma al fondo.

El neoclasicismo contribuyó más al desenvolvimiento de la métrica española de lo que generalmente se cree. La excesiva sujeción a las reglas de las preceptivas corta el vuelo lírico de los poetas de esta época, quienes, bajo su frialdad aparente, se preocupan, sin embargo, de la forma métrica y utilizan gran número de versos y estrofas, algunos de ellos poco usados por los poetas del Siglo de Oro. En las postrimerías del período neoclásico

debido quizás a los esfuerzos de la "escuela sevillana", la poesía española aparece enriquecida con formas métricas técnicamente perfectas.

Espronceda se aprovecha de esta rica herencia métrica añadiéndole vigor y frescura con la diversidad de metros y estrofas que aplica a cada uno de sus poemas, aunque a lo largo del período anterior ya se había empleado esta técnica por algunos poetas. Espronceda desarrolla esta práctica, aplicándola principalmente al género de cuentos y leyendas en "El estudiante de Salamanca" y en el largo poema "El diablo mundo".

Contribuye también Espronceda a la evolución del verso atenuando la rigidez de la preceptiva neoclásica pero aprovechándose de sus ejemplos. La rima aguda, tan favorecida por Espronceda, es herencia neoclásica, al igual que el uso del dodecasílabo.

El eneasílabo esproncedaico puede considerarse como la única forma de verso verdaderamente original.

En cuanto a su frecuente uso de los versos cortos de cuatro, tres y dos sílabas, tanto Navarro Tomás¹ como Vicuña Cifuentes² niegan la existencia de tales versos, afirmando que realmente están subordinados a la unidad octosilábica los tetrasílabos y bisílabos, y a la hexa-

¹Navarro Tomás, págs. 371-372.

²Julio Vicuña Cifuentes, Estudios de métrica española (Santiago, 1929), págs. 89-96.

silábica, los trisílabos. Vicuña Cifuentes estudia ampliamente los tetrasílabos, utilizando como ejemplos estos de la "Canción del pirata":

Y del trueno
Al son violento
Y del viento
Al rebramar

Y afirma que su existencia es sólo posible debido a las sinalefas entre el primero y el segundo versos y entre el tercero y el cuarto, y por lo tanto, no son verdaderamente versos sino hemistiquios del octosílabo:

Y del trueno al son violento
Y del viento al rebramar

Al igual que el uso de la rima aguda, fue el uso del asonante característica de Espronceda, lo que también puede considerarse como influjo del siglo XVIII. Según Eduardo de la Barra:

Se comenzó por admitir la asonancia en los finales agudos de estrofas consonantes, bajo el influjo del nombre de Espronceda, y se ha llegado con Eecquer casi al empleo exclusivo, o al menos predominante de esta rima.³

La estrofa fue la que más cambios sufrió en la poesía de Espronceda, en su afán de adaptarlas a sus cambiantes emociones por medio de la variedad métrica. Ejemplos de sus esfuerzos por adecuar la métrica al asunto

³Eduardo de la Barra, Elementos de métrica castellana (Santiago, 1887), pags. 99-100.

los encontramos en la "Canción del pirata" y en "El mendigo", donde usa el pie quebrado en agudo para elevar la expresividad de la estrofa. En "El reo de muerte" y en "El Verdugo", emplea gran variedad de estrofas para alcanzar el ritmo irregular y brusco que caracteriza a estos poemas. En "El estudiante de Salamanca" la variedad estrófica alcanza su clímax con el empleo de la escala métrica, que partiendo de versos bisílabos continúa con versos de tres sílabas, pasa a los de cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez y once, hasta llegar a los de doce, como culminación, y entonces, a medida que disminuye la violencia, va bajando la medida de los versos hasta terminar con el vocablo monosílabo "Son".

Espronceda rompe las normas neoclásicas de sujetar las estrofas a un patrón fijo. No sólo usa las estrofas empleadas en el período anterior, sino que también utiliza gran cantidad de estrofas asimétricas.

Su estrofa preferida fue la octava, que usó en todas sus variedades. La octava real, además de utilizarla en "Pelayo", aparece repetidas veces en pasajes de "El estudiante de Salamanca" y de "El diablo mundo". La octavilla italiana, de la que hizo un uso tan intenso, aparece siempre en el momento indicado, o séase cuando quiere darle agilidad o musicalidad al poema. De ella se sirve para imprimirle tono de canción a "La cautiva" y a la "Canción del pirata" o de lamento, como en "El reo de

muerte". El retrato de don Félix en "El estudiante de Salamanca" es también una briosa octavilla perfectamente adaptada al espíritu alegre y ligero y terriblemente egoísta de su protagonista.

El romance lo utiliza en asuntos de historia y de leyenda, aunque a veces lo impregna de un lirismo que rebasa lo narrativo y lo descriptivo. El romance de doña Elvira en "El estudiante de Salamanca" alcanza un matiz espiritual y lírico, en perfecta consonancia con la figura de la mujer víctima y doliente, prototipo femenino en el romanticismo.

La redondilla, aunque escasa en las poesías de Espronceda, la usa generalmente en los cuadros dramáticos. La quintilla la emplea para expresar emociones honradas, como en la digresión de la Parte Segunda de "El estudiante de Salamanca", donde hace una meditación acerca de la mujer.

La estrofa de pie quebrado aparece con frecuencia en sus composiciones. Sus adaptaciones del pie quebrado aparecen aplicadas a serenatas y también a otras situaciones como atestiguan las utilizadas en la "Canción del pirata" y "El mendigo".

Los cuartetos y los serventesios aparecen también con frecuencia en sus composiciones. Los aplica a toda clase de asuntos: líricos, narrativos, filosóficos en "El estudiante de Salamanca" y en "El diablo mundo". Hizo uso

de rimas agudas en los versos pares, ya consonantes, ya asonantes; no sólo en los de metro endecasílabo sino también en los dodecasílabos y decasílabos. El "Canto del cosaco" presenta estas características que son modelo de perfección y armonía.

La silva consonante, quizás debido a su gran flexibilidad, fue también muy usada por Espronceda para expresar fuertes emociones. En el "Himno al sol", una de sus primeras composiciones, utiliza la silva a través de todo el poema. Apartándose de la simetría neoclásica presenta una serie de ritmos contradictorios, que partiendo de la altura máxima del sentimiento admirativo, va bajando el tono hasta terminar con una cadencia lenta y apagada. También usa la silva en pasajes de "El diablo mundo". Una combinación de octosílabos que se halla en la Introducción de "El diablo mundo", es considerada también como silva por algunos preceptistas, como ya apuntamos.

En cuanto a la adecuación de las estrofas al asunto, sólo lo vemos romper con la tradición en "El diablo mundo", al rebajar la dignidad de la octava real y emplearla en la sátira con un lenguaje cargado de prosaísmos y bufonías.

La sumisión de la forma al fondo hace que la intensidad lírica se acentúe, más por el ímpetu arrollador de las emociones que por la forma cuidada. La unidad en sus poemas la logra más por el dinamismo que vibra en

sus estrofas que por la clásica cohesión de sus versos desiguales. Pero aún dentro de su aparente descuido, su poderosa intuición poética hace que escoja la estrofa que mejor le conviene a su asunto, manteniendo la adecuación entre la forma y el fondo.

Para terminar, podemos decir que si no fue Espronceda gran innovador de la métrica castellana, manejó casi todos los versos, estrofas y recursos estilísticos heredados con singular maestría y acierto, revitalizando la técnica del verso y llegando a alcanzar gran belleza en la forma.

BIBLIOGRAFIA

Ediciones

Poesías (Prólogo de José García de Villalta), Madrid, 1840.

Obras completas (Prólogo de Jorge Campos), Madrid, 1954.

Poesías y El estudiante de Salamanca (Prólogo de J. Moreno Villa), Madrid, 1955.

El diablo mundo (Prólogo de J. Moreno Villa), Madrid, 1955.

Estudios citados

Balaguer, Joaquín. Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana. Madrid, 1954.

Barra, Eduardo de la. Elementos de métrica castellana. Santiago, 1887.

Casaldüero, Joaquín. Espronceda. Madrid, 1961.

_____. Forma y visión de El diablo mundo. Madrid, 1951.

Cascales Muñoz, José. D. José de Espronceda: su época, su vida y sus obras. Madrid, 1914.

Díaz-Plaja, Guillermo. La poesía lírica española. Barcelona, 1937.

Dreps, Joseph A. "Was José de Espronceda an innovator in Metrics?" Philological Quarterly, XVIII (1939), 35-51.

Iriarte, Tomás de. Poesías. Madrid, 1955.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. Obras, ed. Cándido Nocedad. Madrid, 1951.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, 1961.

Luzán, Ignacio de. La poética o reglas de la poesía. 2 vols., Barcelona, 1956.

Machado, Manuel y Antonio. Obras completas. Madrid, 1957.

Méndez Bejarano, Mario. La ciencia del verso. Madrid, 1908.

_____. La literatura española del siglo XIX. Madrid, 1921.

Menéndez Pelayo, Marcelino. Obras completas. Santander, 1941.

Navarro, Tomás. Métrica española. New York, 1966.

Peers, Edgar Allison. A History of the romantic movement in Spain. Cambridge, 1940.

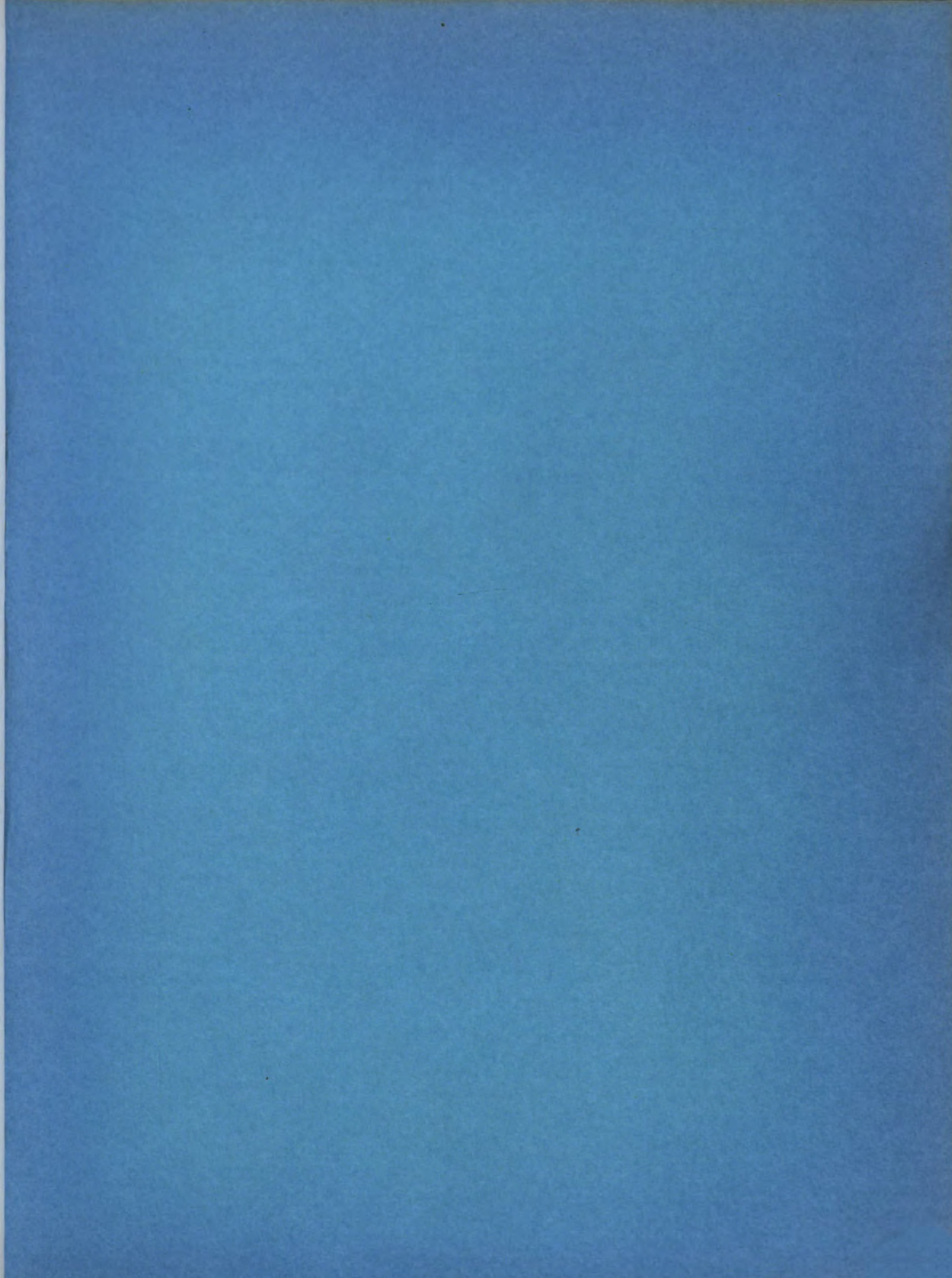
Pi Margall, F. y Pi y Arsuaga F. Historia de España en el siglo XIX, Barcelona, 1931.

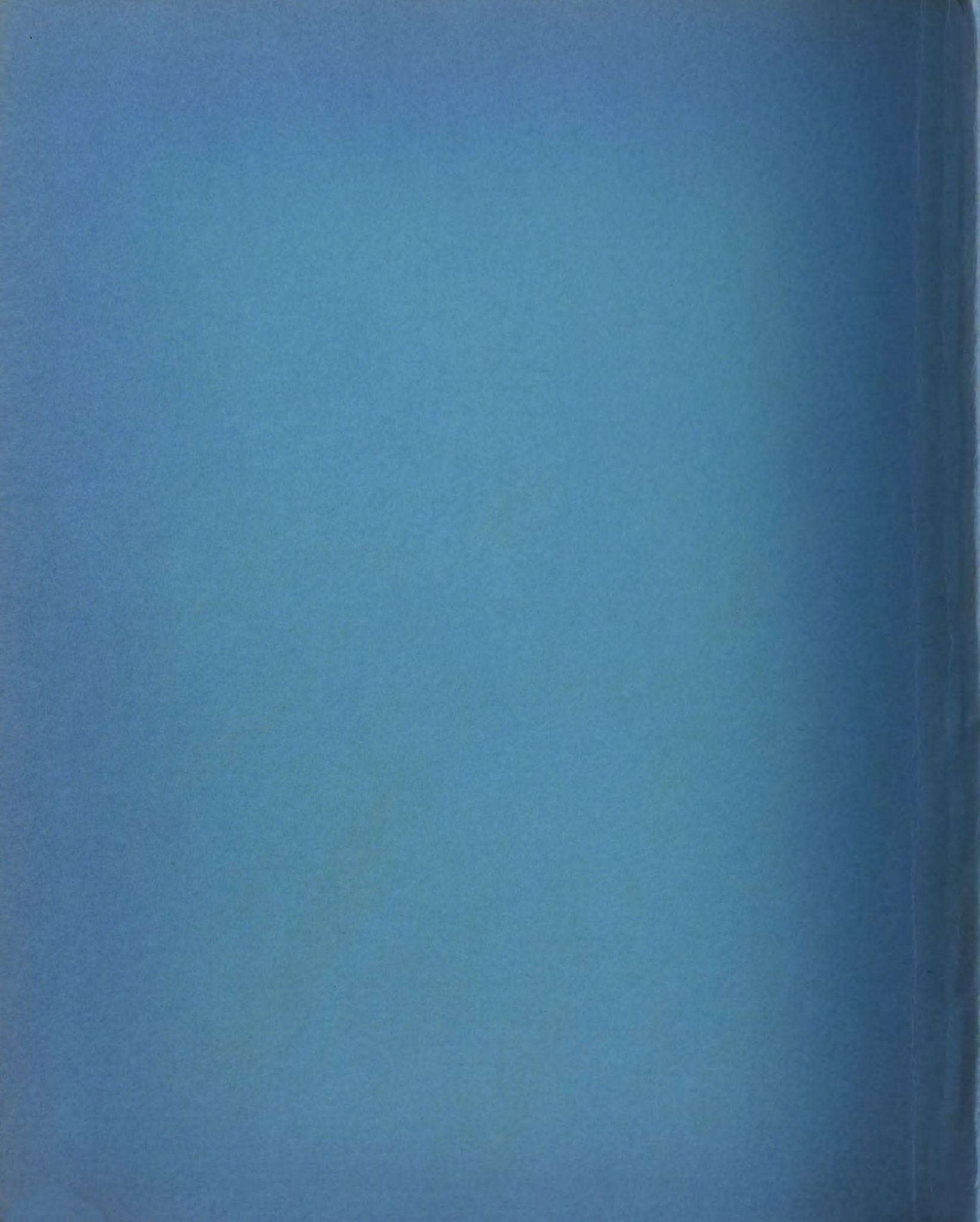
Río, Angel del. Historia de la literatura española. Tomo II, New York, 1963.

Rodríguez Solís, E. Espronceda: su tiempo, su vida y sus obras. Madrid, 1883.

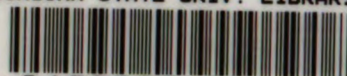
Schokel, Luis Alonso, S. I. Estética y estilística del ritmo poético. Barcelona, 1959.

Vicuña Cifuentes, Julio. Estudios de métrica española. Santiago, 1929.





MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293006279693