

## EL ARTE DE UNAMUNO EN EL «ROSARIO DE SONETOS LIRICOS»<sup>1</sup>

*Dedico este trabajo a DON MARCELO BATAILLÓN, Administrador del Colegio de Francia, merittimo Maestro de maestros de hispanidades, con todo respeto y admiración.*

Siempre que se ha hablado de la poesía de don Miguel de Unamuno, ha sido para alabar la profundidad del concepto, la riqueza de la idea, como si todo fuese en él conceptos e ideas. Su poesía es, en efecto, rica en ideas, pero también en sentimientos, en imágenes sugestivas que, en virtud de la metáfora, pueden despertar en el lector pensamientos, sensaciones y sentimientos análogos a los que el autor tuvo o dejó de tener. La imagen poética, el ritmo, la colocación de términos nominales y adjetivales, la armonía, en suma, del verso, son susceptibles de excitar en cada ser sensaciones distintas de las que agitaron el alma del poeta, lo que no quiere decir, ni con mucho, que no puedan ser las mismas.

Para el Sr. Marías (*Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, 1943, Madrid), Unamuno "pretende dar a sus versos algo sustancial, más suyo, más hondo que sus mismos hechos" (Pág. 130). Son éstas, efectivamente, las ideas lógicas que sugiere la lectura de la poesía prólogo que encabeza la *Antología poética*, publicada por la Colección Austral.

Tiene Unamuno la aspiración, al componer sus poemas, de "llevar al que lo lee o lo oye a la misma situación en que estuvo el poeta cuando escribió" (pág. 131). Deseo natural, aspiración que, en el fondo, en nada difiere de la que anima a tantos otros artistas.

La poesía, por ser creación, debe ser también poder de su-

---

<sup>1</sup> Cf. MANUEL GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954, págs. 125 y sgts., donde se indica la génesis del "Rosario".

gestión perenne y de rica sugerencia. Quien siente bien, comunica bien sus propias impresiones. Ya lo dijo el poeta latino, al escribir: *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*.

No olvidemos, por otra parte, que nuestro San Juan de la Cruz, poeta a lo divino, creía firmemente que sus versos habían sido inspirados por la Divinidad —divinamente— y que cada uno de ellos encerraba en sí mismo múltiples significaciones. Tal vez Unamuno creyera, si no en la inspiración divina, a lo menos en la certidumbre de que sus versos, encerraban el alma de su alma, el hondón más hondo del alma de su alma. Por ello escribe en verso lo que muy bien pudo decir —lo había dicho ya a veces— en suprema prosa. No lo hace, a lo que parece, por simple pasatiempo, sino por creer que el verso era el medio más adecuado para encerrar de modo definitivo y plenamente sus inquietudes y experiencias.

Tal vez sea esto lo que animó al Sr. Marías (*Ibidem*, 138) a afirmar que “el espíritu queda preso en formas permanentes, materiales, que se transmiten y perduran sin alteración”.

En efecto, Unamuno aspiró a pervivir en el alma de sus lectores mediante fórmulas poéticas expresivas e inmutables, ya que cada verso constituye una unidad fija, que no está sometida a cambio y se transmite de boca en boca, si no de escrito en escrito, en su forma plena.

Es posible que las ideas expuestas sean exactas si se aplican al conjunto de la obra poética de Unamuno. Creo, no obstante, que, en lo que concierne al *Rosario*, hay que tener en cuenta que si el poeta lo compuso en sonetos, no a la manera modernista, ya que fue enemigo de todo modernismo, sino en sonetos de factura clásica, lo hizo por oposición precisamente al modernismo y a los modernistas, esto es, que se trata de un retorno al barroquismo renacentista. No se trata de los sonetos de Juan Ramón Jiménez ni de la poesía de los Machado, sino de Unamuno, poeta barroco, que busca intencionadamente la expresión barroca que, en ciertas ocasiones, como veremos, en nada se diferencia de la de Góngora y Quevedo.

No puedo creer, por lo tanto, en lo que se dice de espontaneidad y de naturalidad al hablar de don Miguel.

Si el artificio no existe en la intención —el verso es ya elemento artificioso— es bien visible en la forma, que reviste, en ocasiones, galas de preciosidad. Si Unamuno hizo versos, fue porque sintió la necesidad íntima de expresar y condensar en metáforas sus más nobles ideas, la esencia de su alma; mas

seamos prudentes y no abusemos de hipérboles. Si nuestro autor escribió versos por necesidad íntima, los hizo también por mostrar que era poeta y no de los menguados. Si otros hicieron versos, ¿por qué no habría de hacerlos él, que se sentía poeta nato? Era manía en Unamuno, tanto como deseo de distinguirse como vate. Es, a no dudarlo, poeta de corazón, aunque no siempre fácil versificador, ya que como él mismo confiesa, no pocos versos siguieron el camino del olvido antes de tomar el de la vida:

¡Cuántos murieron sin haber nacido,  
dejando, como embrión, un solo verso!  
¡Cuántos en el primer vagido endeble  
faltos de aire, de ritmo, se murieron! (A. P. 19)<sup>2</sup>

No lo creo, pues, ni espontáneo ni natural. Un estudio atento de su *Rosario* nos lo probará cumplidamente. Nuestro autor, pese a su "Credo poético", comentado sabrosamente por el Sr. Marías (*Ib.* 130), ha usado y abusado de los procedimientos técnicos de la estilística, corrientes entre los autores clásicos, desde Garcilaso a Herrera y Fray Luis de León y desde Góngora a Quevedo. Si Unamuno no hizo versos superiores a los de Góngora, no es porque no lo intentara, sino porque sus vuelos poéticos no se lo permitieron<sup>3</sup>.

Atengámonos ahora a los procedimientos estilísticos empleados por nuestro desconcertante autor.

#### A) *El encabalgamiento: procedimiento general.*

El encabalgamiento, empleado con arte y medida, puede ser motivo de belleza no escasa y de armonía singular en cualquier obra poética (Cf. *Dámaso Alonso, Poesía española*, Madrid, 1950, págs. 65 y ss.); pero el abuso puede ser fuente de monotonía y aun de fatiga y cansancio para el espíritu que, por el exceso de pausas, llega a distraerse sobrado y a no hallar placer en la lectura o en la audición. El corte brusco altera el ritmo y la atención del lector o auditor decae necesariamente. Unamuno, en general, ha sabido salvar los escollos con

<sup>2</sup> *Antología poética*, Austral, 1946.

<sup>3</sup> Cf. M. GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, 1954, págs. 172 y 174.

raro arte y sus frecuentes encabalgamientos en los sonetos, los cortes bruscos del verso, aun siendo numerosos, no engendran desagrado ni fastidio. He aquí un soneto unamuniano rico en cortes y encabalgamientos:

EN UNA CALLEJA

Media noche. / La luna a la calleja  
 enjalbega. / La tapia de un convento  
 de una vera. / Sobre ella, un monumento  
 de soledá, / un ciprés lanza a una reja  
 su sombra, / en la que envuelta una pareja  
 consumiéndose. / El mozo está sediento  
 y ella siente en los hierros el violento  
 batir del corazón. / Cruza una queja  
 alada el aire / y quiebra el embeleso  
 de los amantes. / Vuela en roto giro  
 un murciélago. / "¡No, me tienes preso!"  
 "¡Pues bien, adiós, mi Dios, ya me retiro!"  
 Rompe el silencio un redoblado beso;  
 luego unos pasos lentos y un suspiro. (CIV)

Cuando Dámaso Alonso (*Ibidem*, 67), habla de Giovanni de la Casa, contemporáneo de Garcilaso, se extraña del número de versos "rotos" que entran en un soneto del autor italiano. Esos versos rotos no pasan de cuatro. Unamuno, como puede observarse, llega a ocho. No creo que quepa hablar de espontaneidad. Tenemos ante nuestros ojos un cuadro pictórico paciente y sabiamente elaborado.

Al comenzar la lectura del soneto, se tiene la impresión de que un autor dramático describe el escenario sobre el que van a actuar los personajes, así como los objetos que lo componen.

En primer lugar, *el momento*, el eterno momento psicológico: la hora precisa, que es hora de encanto, de misterio, ya que la superstición la ha convertido en símbolo de lo sobrenatural y fantástico: la hora de los genios, tragos y apariciones fantasmales. Es también la hora de los amantes:

*Media noche.* (1.º)

Todo es silencio, quietud. Todo duerme mientras los enamorados velan. Todo no, pues la luna, romántica alcahueta, eterna celestina, vela también:

*La luna a la calleja* (1.º)  
*enjalbega* (2.º).

Una callejuela blanca, con blancas casitas enjalbegadas. El marco descrito conviene al amor: es íntimo, familiar, limpio. Hasta ahora, sólo tenemos dos pinceladas rápidas. Son suficientes para describir el ambiente y crear la atmósfera. El escenario está dispuesto. Es decir, faltan aún ciertos adornos:

*La tapia de un convento* (2.º)  
*de una vera. Sobre ella un monumento* (3.º)  
*de soledá, un ciprés lanza a una reja* (4.º)  
*su sombra, en la que oculta una pareja* (5.º)  
*consumiéndose.* (6.º)

Sobre el escenario, protegido por tapias conventuales —todo silencio y recogido misterio— la sombra de un ciprés, planta romántica y triste, envuelve a los amantes que se abrasan. He aquí los protagonistas. No se nos dice cómo son, ni quiénes son, pero los vemos, los imaginamos bien. Las palabras sugieren lo que el artista no expresa: sugerencia obtenida por el ritmo mismo de las palabras. La pareja, los dos, se consumen, pero

*el mozo está sediento* (6.º)  
*y ella siente en los hierros el violento* (7.º)  
*batir del corazón.* (8.º)

Los encabalgamientos, los cortes y pausas, que coinciden con el fin de la idea, de la imagen expresada, se suceden sin brusquedad. El fin del encabalgamiento indica siempre situación distinta:

*Cruza una queja* (8.º)  
*alada el aire y quiebra el embeleso* (9.º)  
*de los amantes* (10.º).

¿Estamos en Andalucía? Es igual. Pudiéramos estar lo mismo en la Mancha, donde los mozos van a la reja y cantan como pájaros en celo.

Esa *queja* añade color local al cuadro unamuniano. Es una *queja alada* que, pese a su levedad, es capaz de *quebrar* el *embeleso* de los enamorados. Un elemento extraño viene a añadirse al cuadro:

*Vuela en roto giro* (10.º)  
*un murciélago.* (11.º)

Nueva pincelada, heraldo de novedad. El vuelo del murciélago, esto es, sus giros, son *rotos*, porque no vuela siguiendo una dirección fija y determinada. Se trata, pues, de "giro roto". Este epíteto, sobre el que recae el acento de intensidad de la octava sílaba es motivo de precisión y llega a creación idiomática.

Después, el enamorado, el hombre, habla:

*"¡No, me tienes preso!"* (11.º)

Expresión natural, mil veces repetida entre amadores, vieja como el mundo. Campoamor viene aquí a mi memoria. La despedida se impone:

*"Pues bien, adiós, mi Dios, ya me retiro"* (12.º)

Nótese la aliteración *adiós, mi Dios*. Nada de encabalgamientos al fin. Tres pinceladas que cierran el soneto como el pintor da al cuadro el toque definitivo:

*Rompe el silencio un redoblado beso* (13.º)  
*luego unos pasos lentos y un suspiro* (14.º)

*Besos redoblados*: ansia de fusión imposible en uno. No se dice, pero se imagina. Unos *pasos lentos*, tan lentos que no quisieran apartarse de la reja ni vivir a larga distancia de ella. Un *suspiro*: la nostalgia de una ausencia, del fin momentáneo de un placer que se desearía eterno. La calleja, a partir de este instante, se convierte en campo de soledad.

El encabalgamiento es, pues, en el soneto estudiado motivo de belleza artística, pero al mismo tiempo (cf. CXXIV) prueba irrefutable de arte rebuscado, no de espontaneidad o de naturalidad.

El autor ve la escena, se representa después cada una de sus partes y, a la manera de hábil pintor, la reproduce con exactitud.

Al leer el soneto que acabo de citar, se tiene la impresión de que Unamuno, valiéndose de diferentes piezas sueltas, se ha entretenido en ajustarlas estrechamente hasta llenar un molde determinado, esto es, que, a la manera del muchacho que

adapta distintos elementos para hacer construcciones, ha adaptado él las piezas en verso que componen el cuadro amable que nos ha hecho contemplar.

La visión de Unamuno, sin duda clara y precisa, se ha plasmado en versos desiguales en cuanto a la dimensión —el verso admite dimensiones y está sujeto a cifras matemáticas— y la obra, la creación poética, ha quedado realizada definitivamente.

El encabalgamiento, los cortes del verso, los versos que se podrían llamar *rotos* o *cortados* —no quebrados—, son elemento esencial en el *Rosario de sonetos líricos*.

No distinguiré en los versos de Unamuno entre encabalgamiento *suave* y *abrupto*, como lo hace Dámaso Alonso (*Poesía española*, 71) a propósito de Garcilaso, porque creo que, si se hace tal distinción, un tanto imprecisa y un mucho subjetiva, no hay nada que impida la división del encabalgamiento en tres categorías distintas:

- a) encabalgamiento adjetival
- b) encabalgamiento nominal
- c) encabalgamiento verbal

según sea el nombre, el adjetivo o el verbo, el término encabalgado.

He aquí algunos ejemplos:

- a) encabalgamiento adjetival:

..... *vacío*  
 va en sus manos *el vaso* que atesora  
 de la vida el secreto... (CII)

- b) encabalgamiento nominal:

..... Cruza una *queja*  
*alada* el aire... (CIV)

- c) encabalgamiento verbal:

sin que se sepa qué es lo que Dios *quiso*  
 al crearlas *decir*. (XXXV)

Hablemos, pues, de encabalgamiento a secas, sin hacer distinción alguna.

## I) EL ENCABALGAMIENTO EN EL PRIMER CUARTETO

Hállanse encabalgamientos en los sonetos unamunianos desde el segundo verso del primer cuarteto hasta el verso trece y penúltimo.

## 1) Encabalgamiento en segundo verso:

No se puede pensar, que es correr riesgo  
de pecar sin saberlo... (LXX)

Pues lo único que el hombre cumple en serio  
es nacer. (LXXVII)

## 2) Encabalgamiento en el tercer verso:

"No serviré", grito no bien naciera  
una conciencia de sí misma, lumbre  
de las tinieblas del no ser... (CXXII)

La edición de 1911 dice, en el segundo verso, "una conciencia de sí misma, lumbre... etc.". La de 1951, publicada por Afrodisio Aguado, Madrid, (ediciones "Más Allá"), trae: "una conciencia de mí misma, lumbre... etc.". Se trata, sin duda de una errata.

Estos encabalgamientos, que constituyen verdaderos hipérbatos, son poco frecuentes. En cambio, los encabalgamientos en el cuarto verso son muy numerosos:

## 3) Encabalgamiento en cuarto verso:

o, si no mírame, que en el reflejo  
te verás de mi cara... (VI)

Cf. todavía: XXXVIII, XXXIX, XLII, XLV, LX, LXI, LXIX, LXXII, LXXVII, LXXX, XCI, XCIX, XVI, CXXIV, CXXVI.

Unamuno encabalga, con frecuencia, el cuarto verso del primer cuarteto con el primero del segundo cuarteto. Es un procedimiento casi constante. Cuando este fenómeno tiene lugar, hállase la pausa en el primer hemistiquio del cuarto verso.

..... Es el conjuro  
de un amor todavía en el oscuro  
rincón del nido... (VI)

..... no rompe el seto  
que cierra su recinto, me someto  
de mi vida al misterio. (XI)

..... los susurros pasajeros  
del mar del infinito... (XIV)

Cf. VI, XI, XIV, XVI, XX, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, XXVIII,  
XXXVI, XXXVII, XXXIX, XLI, XLII, XLVII, L, LVII, LX, LXI,  
LXII, LIV, LXVI, LXXIV, LXXVII, LXXVIII, LXXX, LXXXI,  
LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVIII, XC, XCI, XCII,  
XCIV, XCVI, XCVII, CI, CII, CIII, CIV, CV, CVII, CVIII, CXI, CXII,  
CXIV, CXX, CXX (2), CXXIII, CXXIV, CXXVI, CXXVII, CXXVIII.

## 2) EL ENCABALGAMIENTO EN EL SEGUNDO CUARTETO

No es muy frecuente, aunque los ejemplos no faltan:

De un amor todavía en el oscuro  
rincón del nido. (VI)

Cf. XLI, XLIII, LIX, LXXVIII, LXXXVIII, LXXXIX, XCVI,  
XCVII, CIV, CVI, CXIV, CXXI, CXXIII, CXXIV, CXXVII.

El encabalgamiento en el séptimo verso del soneto es aún  
menos frecuente:

ve en sus manos el vaso que atesora  
de la vida el secreto, y de él el río  
de los males brotar... (7.º) (CII)

Cf. XXXV, XXXVIII y LXII.

El encabalgamiento en el cuarto verso del segundo cuarte-  
to coincide con la pausa.

se apagaron igual que una centella  
de hoguera... (VI)

Cf. IV, VII, VIII, X, XVII, XXV, XXIX, XXI, LI, LIII, LV, LXI,  
LXV, LXXX, XCI, XCIII, CI, CIV, CXXIII.

## 3) ENCABALGAMIENTO EN LOS TERCETOS

Unamuno encabalgaba frecuentemente los dos tercetos, lo que constituye una alteración del ritmo, por no decir que produce cierta fatiga en el ánimo del lector. He aquí algunos ejemplos:

Ojos en que malicia no escudriña  
 secreto alguno, en la secreta vena,  
 claros y abiertos como la campiña  
 sin sierpe... (X)

..... allá en la cima (*fin del primer terceto*)  
 brilla el sol... (*comienzo del 2.º terceto*)  
 (XI)

Cf. XII, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLV, XLVI, XLVII, XLIX, L, LII, LIII, LIV, LV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXVI, LXVII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVII, LXXVIII, LXXXI, LXXXII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XCI, XCIII, XCV, XCVII, XCVIII, XCIX, CI, CII, CIII, CV, CVI, CVII, CVIII, CXII, CXIII, CXIV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXX, CXXIII, CXXIV, CXXVI, CXXVII.

En suma, los sonetos unamunianos han sido compuestos, en general, a base de encabalgamientos, lo que no implica espontaneidad, como algunos quieren, sino aplicación diligente y no poco esfuerzo en la composición. Se trata, como veremos más adelante al estudiar otros sonetos, de construcciones simétricas, formadas de pensamientos varios, que tienden a distraer la mente del lector hasta que llegue al último verso que, de ordinario, es un lema o encierra el pensamiento básico del soneto.

Al leer los sonetos unamunianos, imagino un pensamiento que vibra, no de manera sostenida y regular, sino con intermitencias, como si el autor se distrajera en el camino y, por ello, no veo sino ideas en zigzag, como puede verse en el gráfico que copio:



B) *El hipérbaton:*

El hipérbaton es elemento esencial, no ya de la poesía, sino de la prosa castellana de todo tiempo. Si Góngora y los clásicos españoles usaron y abusaron del hipérbaton —no por imitación latina, sino por tendencia natural de la lengua—, justo es decir que los autores modernos, aunque en menor medida, son ricos en frases hiperbatadas. Dámaso Alonso da notas muy interesantes sobre el hipérbaton en sus obras (*La lengua poética de Góngora*, 177 y *Poesía española*, 52 y sigs.); pero el estudio definitivo del hipérbaton está por hacer.

Unamuno, hábil hablista y profundo conocedor de la lengua castellana, sabe servirse de todos los recursos que la retórica le ofrece. El hipérbaton abunda en sus escritos, no ya poéticos, sino también en prosa. Si quitáramos a la frase poética castellana el elemento hiperbatado, ¿qué le quedaría en la mayoría de los casos? Seguro estoy de que muchos versos, reputados famosos, perderían todo atractivo concebidos y expresados en prosa lisa y llana. El hipérbaton imprime en la frase un balanceamiento de términos que, si no se exagera la nota, son causa de cadencia, de armonía y sonoridad:

..... la sima en que se suma  
de la clepsidra el agua (IV)

..... perdiéndose entre penas  
de vanidad de anhelo nuestro grito (XXXVII)

contempla al cielo de simunes cálido (Ibid.)

Nótese que, en este verso, el acento recae sobre los términos *cielo* y *cálido*, esto es, en las sílabas cuarta y octava que son objeto de hipérbaton, a la manera de Góngora.

..... Los senderos  
que van rompiendo de la luz la niebla. (XLI)

..... y entona luego con su lira  
aquél de eterno amor dulce estribillo (Ibid.)

La colocación del demostrativo *aquel* ofrece semejanza extraordinaria con los versos gongorinos que, a no dudar, conocía bien el autor vasco.

Del atlántico mar en las orillas  
 despeinada y descalza una matrona  
 se sienta al pie de sierra que corona  
 triste pinar... (XLV)

y con el pecho de onda amarga lleno  
 en él se mezclará a vuestra alegría  
 cierto pesar... (XLIII)

nocturno el río de las horas fluye  
 (LXXXVIII)

Este verso, así como otros muchos de Unamuno, nos recuerdan los de Góngora y de los poetas barrocos renacentistas. Unamuno, como puede observarse, ha estudiado la poesía de esos autores y la reproduce sin dificultad, tal vez a pesar suyo.

Cuando salga mi luna no he de verla  
 blanca brillar sobre mi negra ruta  
 del anillo del dedo de Dios perla. (XCII)

El segundo verso citado ofrece un balanceamiento perfecto:

blanca brillar... negra ruta

Los acentos, colocados en las sílabas cuarta y octava, recaen precisamente sobre los términos que se quieren poner en evidencia. La palabra *perla*, aposición a *luna*, se corre hacia el fin del verso, no sin elegancia y tal vez por exigencias de la rima.

Los ejemplos son numerosísimos. Con frecuencia muy bellos, dignos de nuestros clásicos. El hipérbaton, en los versos que cito, es siempre elemento de mayor belleza y armonía, motivo cierto de rica sugestión. No obstante, como ya he afirmado, no se trata de composición espontánea y natural, sino de búsqueda acabada, calculada, metódica y paciente, nacida de la lectura de los mejores autores españoles clásicos y, sobre todo, de Góngora, el más hábil de nuestros poetas en el empleo del hipérbaton. En él, no se trata de violencia de la lengua, sino de necesidad natural. El hipérbaton es consustancial a Góngora, como el conceptismo lo es a Quevedo y a Gracián.

#### *Armonía resultante del hipérbaton*

Unamuno, pese a todas las apariencias, busca el ritmo, la imagen, la palabra sugestiva. Lo que sucede es que, cuando

hay litigio entre el ritmo y la idea, prefiere él que sufra el ritmo menoscabo antes que la idea que quiere expresar.

Si decimos *el alma envuelta en el luto cristiano*, expresamos una idea que, aunque bella, no tiene la armonía y la cadencia sugestiva que se obtiene al invertir el orden de elementos nominales que la componen:

envuelta el alma en el cristiano luto...  
¡mientras florece perfumado el vicio! (III)

El nombre regido precede al regente y esta construcción hiperbatada aumenta la armonía y elegancia del verso. Nótese además que la intensidad acentual recae sobre los adjetivos: *cristiano*, *perfumado*, esto es, en las sílabas cuarta y octava, a la manera gongorina.

y de la cruz al pie rendido el fardo  
de su dolor dejó, piadosa ofrenda (V)  
del viento al albedrío tornadizo (VIII)

Esta construcción es constante en la poesía unamuniana. ¿Sólo en la unamuniana? No, ya que se halla en todos los poetas de nuestro tiempo. Quiere ello decir que el hipébaton es consustancial a la poesía española, ya que nuestra lengua permite libertades de construcción que serían inadmisibles en moldes tan estrechos como los que rigen la lengua francesa moderna.

Cf. todavía: IV, 9; XI, 9, 10; XI, 4, 5, 9; XX, 10; XXIX, 6; XLIX, 8; LIII, 1; LXI, 5; LXV, 2; LXXV, 6; LXXXI, 8; LXXXII, 2; XCII, 10; XCIV, 12, 13; XCIX, 3, 11; CII, 6, 7; CIX, 9, 11; CXII, 4, 10, 14; CXIII, 6; CXXIV, 14.

### *Balanceamiento de frases, paradojas y antítesis*

¿Cabe pensar en la espontaneidad o en la naturalidad cuando se halla uno en presencia de frases simétricas, rigurosamente medidas y calculadas? No lo creo. Dámaso Alonso tiene razón sobrada al hablar de procedimientos artificiosos. Si este crítico quiere ignorar que Garcilaso conociera tales procedimientos, yo estoy convencido de que Unamuno, que sabía tantas cosas, no los ignoraba y los empleó adrede y muy a sabiendas. He aquí algunos ejemplos:

su sueño eterno bajo eterna luna (V)

El verso consta de dos hemistiquios de cinco y siete sílabas y el adjetivo, que es el mismo, cambia de posición en el verso porque el poeta quiere acrecentar la armonía. El balanceamiento de la frase es agradable al oído y el paralelismo es perfecto:

sueño eterno = eterna luna

Es precisamente el adjetivo el que lleva el acento de intensidad en las sílabas cuarta y octava.

El acento intensivo no recae siempre sobre los adjetivos. Hay ocasiones en que, en el segundo término, es el nombre el que lleva acento intensivo en vez del adjetivo. No hay duda de que el autor quiere poner en evidencia ese nombre. Pero domina el adjetivo:

al azar *clá*ro del *destí*no ciego (XXV)  
 Al fulgor *dú*lce de la *clá*ra luna (XIII)  
 la del *inviér*no negro *blán*ca noche (LI)  
 de leves *nú*bes de *purpú*reo raso (XXVI)

Notemos que la división de sílabas en los dos hemistiquios es siempre la misma.

Por otra parte, observamos los colores y las sensaciones:

noche *blanca* en que el agua *crystalina*  
 duerme *queda* en el lecho de *laguna* (LXXI)

La gradación es curiosa:

noche *blanca*: *color*  
 agua *crystalina*: *transparencia del color*  
 duerme *queda*: *sensación de silencio, reposo, inmovilidad.*  
 Cuando salga mi luna no he de verla  
*blanca* brillar sobre mi *negra noche* (XCII)

Las antítesis de colores son evidentes:

luna... *blanca*  
 noche... *negra*

Como ejemplo de antítesis, véase el soneto XXV entero. Pueden verse aún: CIX, 1, 3, 5, 8; CXII, 5; CXVII, 5; CXXIV, 3; CXX, 7.

Las paradojas saltan aquí y allí con claridad perfecta :

pues *desesperación* es el escaño  
de *la esperanza* que el objeto crea. (XCIX, 13, 14)  
Campanas que al *pasado* que *no pasa*  
le dáis lengua de bronce (CXXVI, 1-2)

Hay ocasiones en que la antítesis es sostenida y violenta :

este *morir*, que es el *vivir* desnudo,  
¿no es acaso *la vida* de *la muerte*? (IV,13-14)

Sabido es que Unamuno era en extremo aficionado a estos juegos de espíritu. ¿Unamuno sólo? No; hay una tendencia general en los autores españoles a la profusión, a la paradoja, a la antítesis, al juego del pensamiento que, en ocasiones, lleva demasiado lejos de la idea original que el autor empezó a desarrollar. Este juego, que no deja de tener atractivo para la mentalidad hispana, va desde Quevedo y Gracián a nuestro Antonio Machado. Un estudio completo de tal tendencia pondría de manifiesto que se trata de algo inherente a nuestro espíritu y que parte de una época anterior al Renacimiento.

#### *Colocación de adjetivos.*

Una prueba más del arte estudiado de Unamuno, arte barroco, que se desliga completamente de toda técnica modernista, nos la ofrece la colocación del adjetivo epíteto. Podemos establecer cuatro categorías:

- a) adjetivo + nombre
- b) nombre + adjetivo
- c) adj. + adj. + nombre
- d) adj. + nombre + adjetivo

El adjetivo calificativo se emplea, en general, en los sonetos unamunianos ante el nombre. Este grupo nominal, constituido por adjetivo más nombre, se encuentra representado por unos 150 ejemplos, esto es, tres veces más numerosos que los del segundo caso. Los otros dos grupos ofrecen una docena de ejemplos únicamente.

#### a) *Adjetivo + nombre*

El adjetivo antepuesto al nombre da al verso, a no dudarlo,

una resonancia particular, un tono armonioso muy propio de la poesía renacentista. Si decimos la *cuna refulgente*, no expresamos, de hecho, idea distinta de la contenida en *refulgente cuna*; pero esta construcción es más poética, más sonora y significativa por lo que de sugerente encierra. El adjetivo *refulgente*, en el primer caso, tiene *valor atributivo*; en el segundo se trata de una *calificación determinativa* del sentido del nombre. En el primer caso, se pone en evidencia el objeto; en el segundo, la cualidad del objeto.

Estas opiniones no están enteramente de acuerdo con las emitidas por el Sr. Alonso en su libro *Poesía española*, ya citado, en que habla (página 319) del empleo del adjetivo en San Juan de la Cruz. Había redactado mis notas cuando llegó a mis manos el libro del Sr. Alonso. Creo que, en el fondo, no debo modificar mis afirmaciones, aunque pienso que la opinión de nuestro ilustre crítico y poeta es, sin duda, digna de estudio atentísimo.

Hay sonetos en que se leen hasta seis y siete grupos nominales de adjetivo + nombre, lo que indica que Unamuno puso especial cuidado en agruparlos de la manera que lo hace, esto es, que hay en su intención artificio y no espontaneidad, ya que se ha buscado contra viento y marea, si no a trancas y barrancas, un efecto poético determinado. Nótese que, en general, el acento intensivo recae sobre el adjetivo. Unamuno, que construye no pocos versos, que pueden llamarse bímembres, tiene el prurito de construir la primera parte, es decir, el primer miembro, con adjetivo + nombre, y el segundo con nombre + adjetivo. Ello quiere decir que si en el primer miembro lleva el acento el adjetivo, en el segundo recae continuamente sobre el nombre. He aquí algunos ejemplos:

Tiéndele tu mirada, *blanca mano* (1)  
sollozando alzará del *duro lecho* (3)  
Del yermo que su *triste planta* pisa (9)  
fior a que meza la *celeste brisa* (11)  
de la *humana hermandad*, que no se asombre (12)  
de que le miren con *hostil requisita* (13) (XII)

*Suave lumbre* de *argéteos destellos* (3)  
que entre las sombras *blancos surcos* ara (4)  
Al fulgor dulce de la luna clara (5)  
de tus ojos parecen tus cabellos (6)  
sobre tu frente *misteriosos sellos* (7)  
Y allá más dentro en el *cerrado limbo* (9)

del corazón un *encendido brote* (10)  
de flor de infinitud, *rojo corimbo* (11)

Cito el verso cinco del soneto XIII, que estudiamos, porque presenta el caso curioso de construir los dos miembros del verso con nombre+adjetivo. Notemos, sin embargo, que los acentos recaen sobre el adjetivo *dulce* y sobre el nombre *luna*, esto es, en las sílabas cuarta y octava.

Cf. aún I: 1, 13; II: 1, 11; III: 3; IV: 4; V: 2, 4, 10, 14; VII: 1, 2, 4, 13; VIII: 5, 6, 8, 12; X: 5, 10; XI: 9, 10, 11, 12; XII: 1, 3, 9, 11, 12, 13; XIII: 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11; XIV: 6, 10, 11; XV: 4, 11; XVI: 4, 8, 9; XVII: 4, 7; XVIII: 14; XIX: 1, 4, 5, 9, 13; XX: 4, 6, 10; XXI: 2, 3, 4, 9, 10, 11; XXIII: 1, 2, 5, 12, 13; XXIV: 3, 5, 7, 8, 11, 13; XXVI: 4, 8, 9; XXVIII: 2, 3, 4, 5, 6, 9, 14; XXXII: 9, 10; XXXIV: 10, 12, 13; XXXV: 9, 10; XXXVI: 5, 6, 11; XLI: 1, 2, 14; XLII: 2, 3, 10; XLV: 1, 6, 9, 11, 12, 13; LIII: 1, 5, 10, 11; LXIV: 12, 13; LXV: 5; LXIX: 1, 4, 7; LXXXI: 1, 2, 3; LXXXVI: 4, 5, 6, 7; XCI: 9; XCII: 1, 10, 12.

#### b) *nombre + adjetivo*

Los ejemplos no faltan, pero son menos abundantes, como dicho queda, que en el primer caso. Sólo existe un soneto que presenta una serie de seis ejemplos por sí solo. En los demás sonetos la proporción es de uno a tres ejemplos.

Tu pecho de *esplendor dórico-jónico*, (1)  
del rezo lento del *amor canónico* (4)  
Lleva tu cara de *perfil armónico* (5)  
y tu boca, de *corte lapidario* (7)  
una sonrisa de *vigor irónico* (8)  
de la *virtud carnal* eres ejemplo (11)

Creo que la colocación del adjetivo, en la mayoría de los casos citados obedece a exigencias de la rima. Nótese además que los ejemplos que ese soneto XXXIV nos brinda, están constituidos por términos esdrújulos, cosa poco corriente en poesía.

Cf. IV: 10, 13; V: 7, 13; VI: 10; VIII: 7, 9; IX: 7; X: 12; XI: 8; XII: 4, 7; XIII: 2, 5; XIV: 4, 7; XV: 12, 13; XVII: 4, 8; XIX: 1; XX: 4, 5, 11; XXII: 10; XXIV: 2, 4, 6; XXVI: 2, 13; XXVIII: 1, 6, 11, 12; XXXII: 11; XXXIV: 1, 4, 5, 7, 8, 11; XXXVI: 1; XLI: 2; XLII: 9, 13; L: 1, 4, 5, 8; LXIV: 10.

c) *adjetivo + adjetivo + nombre*

Los ejemplos son escasos y, en honor de la verdad, debo decir que no me estraña, ya que el grupo nominal así constituido, resulta demasiado pesado y poco armónico. Es mejor, para satisfacción del oído, encuadrar el nombre con adjetivos. Encuentro una media docena de ejemplos, lo que me prueba que Unamuno no tenía tal construcción en olor de santidad.

Noche blanca en que el agua cristalina  
 duerme queda en su lecho de laguna,  
 sobre la cual *redonda llena* luna  
 que ejército de estrellas encamina... (LXXI)  
 el *dulce silencioso* pensamiento (CIV)  
 Y es mi *único constante* compañero (LXXXVI)

Cuando se emplean posesivos o demostrativos se anteponen siempre al nombre y aun a los adjetivos:

d) *Adjetivo + nombre + adjetivo*

He aquí la construcción poética más empleada cuando existen dos adjetivos en la frase. Es la manera clásica, que reproduce a lo que parece, ciertas construcciones hiperbatadas latinas. Los ejemplos llegan a la docena en el *Rosario de sonetos líricos*.

su *oscura* vida *errática* a acabar (XXXV, 14)  
*Pobre* alma *triste* que caminas sola... (LXXXII, 1)  
 con el *terrible* olvido *soterraño*... (CXV, 8).  
*nuestra* España *inmortal* cuya es la empresa...

Notemos que, en ciertos casos, el segundo adjetivo se halla encabalgado:

susurrando cual *huecos* caracoles  
*marinos* los susurros pasajeros... (XIV, 3-4)  
 ..... después la *dura* saña  
*banderiza* el verdor fresco que baña  
 Ibaizábal, con férreos mandobles  
 enrojeció... (XX, 4-7)  
 Llevando a cuevas *solitarias*  
 penas *oscuras*... (LXXXII, 3-4)  
 ..... el *pobre* anacoreta  
*rendido*, al alba, encuéntrase en la cama...  
 (CXVII, 2-3)

En otros casos, el primer adjetivo se halla separado del nombre por el artículo, lo que es motivo de mayor elegancia y armonía:

Como *piadoso* el sol ahí no escalda  
 los montes... (I)  
*envuelta* el alma en el cristiano luto...  
 mientras florece *perfumado* el vicio. (III, 11-14)

*La composición de los sonetos: combinaciones métricas.*

He dicho que Unamuno carece de espontaneidad y de naturalidad al componer sus sonetos. Afirmando que, al escribirlos, hasta ha buscado introducir nuevas combinaciones métricas en lo que a rimas se refiere, sobre todo, en los tercetos. ¿Ha introducido nuevas combinaciones? Sin duda. Ya tendremos ocasión de verlo más lejos y, precisamente este deseo de novedad, es una prueba más de esfuerzo voluntario, no de espontaneidad, en lo que concierne a la creación del "Rosario".

Unamuno reproduce todas las fórmulas conocidas y añade otras que, en mi opinión, no son más armónicas ni más agradables al oído que las tradicionales. Nuestro autor, tan poco artificioso en sus arranques íntimos, recurre al artificio poético sin que le duelan prendas o, tal vez, como queda dicho, sin darse cuenta o por oposición a todo lo modernista.

En general, domina en sus sonetos la factura tradicional de nuestros mejores poetas, que se puede resumir en la fórmula:

ABBA — ABBA — CDC — DCD

El número de sonetos que se adaptan a este esquema es de 104 sobre 128 que componen el "Rosario".

Quiere decirse que existen otros 24 sonetos en los que Unamuno utiliza las fórmulas más variadas. Los versos, excepto en los sonetos XLIX, LVI, LXIV, LXV, LXXXVII, que tienen trece sílabas, son endecasílabos.

Hay nueve sonetos (XXXV, XXXVII, XLIV, XLV, LXVII, LXXX, LXXXII, CXXI y CXXVIII) en los que se reproduce la fórmula clásica:

ABBA — ABBA — CDE — CDE

No obstante, los sonetos XXX, XXXV y XXXVII presentan la particularidad de tener cada uno de los tercetos (to-

talmente o en parte) en versos agudos, a la manera de los de Santillana y de Boscán.

XXX: CDE — CDE (los versos E son agudos).  
 XXXVII: CDE — CDE (los versos E son agudos)

He aquí algunas de las fórmulas empleadas por Unamuno que, en cierto sentido, no dejan de tener novedad en los tercetos:

- |            |                           |                     |
|------------|---------------------------|---------------------|
| 1) CXIII:  | ABBA — ABBA — CCD — EED   | (romántico y moder- |
| 2) CIX:    | ABBA — ABBA — CCD — EDE   | [no]                |
| 3) CXXI:   | ABAB — BABA — CDE — CDE   |                     |
| 4) CXXIII: | ABAB — BABA — CDC — DCD   |                     |
| 5) CVIII:  | ABAB — ABAB — CDC — DCD   |                     |
| 6) CXIX:   | ABAB — ABAB — CDC — DCD   |                     |
| 7) CXX     | } ABAB — ABAB — CCD — CEE |                     |
| CXX(2)     |                           |                     |
| 8) CXXIV   | } ABAB — ABAB — CDE — CDE |                     |
| 9) CXXV    |                           |                     |
| 10) CXXVI  |                           |                     |
| 11) CXXVII |                           |                     |

A la vista de estas fórmulas poéticas que componen los sonetos, fuerza me es afirmar que Unamuno ha buscado el artificio y se ha entretenido en componer sonetos según un plan preconcebido, cosa chocante en él que decía: "¡nada de plan, que no eres edificio!".

Se mezclan, pues, en los sonetos unamunianos construcciones clásicas con otras de tipo romántico y modernista.

Los sonetos XLIX, LVI, LXIV, LXV, LXXXVII y CXXIII, contruidos en verso alejandrino, revelan no poco esfuerzo. Se leen con dificultad no escasa. Creo que ese metro ofrecía poca resistencia a nuestro autor. Por ello se explica que el número de composiciones en versos de trece sílabas sea tan restringido. Es verdad que este metro, tan del gusto de la Avellaneda, no ha estado nunca en nuestro Parnaso en olor de santidad.

#### *Empleo de términos esdrújulos.*

El empleo de términos esdrújulos en el verso endecasílabo,

no es cosa nueva. Me viene a la memoria la famosa composición en esdrújulos de don Eugenio de Tapia en su *Teatro*. Góngora, como bien lo prueba Dámaso Alonso<sup>4</sup>, lo emplea con éxito en ciertos casos, y ese término esdrújulo, oportunamente colocado, contribuye a dar mayor realce al verso.

Unamuno no abusa del esdrújulo, pero tal elemento no podía faltar en sus sonetos. Se halla pocas veces en los cuartetos y nunca en toda la estrofa. Los encontramos, de ordinario, en los versos A de cada cuarteto y, cosa curiosa, son siempre términos adjetivales:

El negro lirio del jardín *monástico* (1)  
 ni de tu frente el sudor *escolástico* (4)  
 ni el llanto de tus ojos *eclesiástico* (5)  
 aquel cordón que hiciste tan *elástico* (8) (L)

Comprobemos que el esdrújulo, empleado aquí, podría serlo por simple exigencia de rima. En general, como queda dicho, los esdrújulos van en los tercetos:

contempla al cielo de simunes *cálido* (10)  
 muerto de sed y sobre el pecho *inválido* (13)  
 ve a la muerte trayendo libertad. (XXXVII)

Nótese que si se cambiara de lugar el término esdrújulo, el acento intensivo sufriría menoscabo, esto es, la armonía desaparecería. Cf. LVI: 9,11,13; LXXII: 10,12,14.

Hay un soneto, que analizo más lejos, que ofrece la particularidad de presentar dos tercetos completos en esdrújulos:

Los pasos del teatro siendo *míticos*  
 henchidos suelen ir de efectos *mágicos*  
 y por tristes razones *económicas*  
 los dos momentos de la vida *críticos*,  
 los nacimientos casi siempre *trágicos*  
 y son las muertes casi siempre *cómicas*. (LXXVII)

### *El acento en el verso.*

Dicen los hispanistas extranjeros, sobre todo Meřimée, que no es cosa fácil hallar versos perfectos en lengua castellana.

<sup>4</sup> *La Lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950.

La afirmación es, sin duda alguna, un tanto hiperbólica, pero lo cierto es que los autores españoles no son demasiado escrupulosos en lo que a colocación de acento intensivo se refiere. Salta éste, sin diques ni barreras que lo contengan de una sílaba a la otra, de verso a verso, en virtud de la licencia que la preceptiva concede a los vates o de la libertad que ellos mismos se toman. No es, pues, fácil hallar una larga tirada de versos endecasílabos en la que el acento se mantenga, de modo regular y constante, en la misma sílaba. Creo que ello, más que defecto, es mérito, ya que la armonía no sufre menoscabo, sino al contrario, gana no poco.

Si San Juan de la Cruz ofrece largas tiradas de versos acentuados en la sexta sílaba (Cf. Dámaso Alonso, *Op. cit.* pág. 293), Garcilaso nos presenta, en una misma égloga, cuatro clases de verso (Cf. Martín Riquer, *Resumen de versificación española*, pág. 53):

- A) El dulce lamentár de dos pastores... (6.<sup>a</sup> sílaba)
- B) Con la memoria de mi desventura... (4.<sup>a</sup> sílaba)
- C) Cuyas ovéjas al cantár sabroso... (4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas)
- D) Tus claros ojos ¿a quién los volviste? (4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas.)

Estos tipos de verso han sido, en realidad, calcados de la métrica italiana. Hallo en nuestro autor tal variedad de acento que, en algunos casos, llego a pensar si Unamuno no leía sus versos a la manera latina, donde el acento tónico de la palabra, no coincidía siempre con el rítmico: Al leer, por ejemplo,

La ballésta de inquietúd afoja... (CVI, 14)

hallo dos acentos: uno en la tercera sílaba, otro en la octava. Este tipo de verso no existe en nuestras preceptivas. ¿Hay que leer en vez de *ballésta*, con acento en la *e* medial, *balles-tá*? Si así lo hacemos, el acento recae automáticamente sobre las sílabas cuarta y octava. En caso contrario, fuerza es decir que el número de versos defectuosos es abundante en Unamuno: LII, 12; LVII, 2; LXXII, 4, 10; LXXV, 8; XCVII, 1; XCVIII, 4; XCIX, 2; C, 4; CVI, 14; CVII, 2, 14; CVIII, 7.

Emplea nuestro autor los cuatro tipos de verso indicados; pero se hallan en él otros tipos distintos a causa del acento:

1) *Acento en 2.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas:*

Rendímos a desgána el sacrificio (III, 12)  
 sin lánza y por lo tánto sin escudo (IV, 11)  
 el ánimo saciádo en puro inerte (IV, 10)

2) *Acento en 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas:*

Mas el provecho por el goce olvida  
 la mujér, y abusádo de inocencia... (III, 5-6)  
 al repóso. Si allá en las horas leves... (XVII, 8)  
 arrastrádo a las véces una miga (XVIII, 4)

3) *Acento en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas:*

De fruta henchído el árbol de la vida (III, 1)  
 flor de sabér que a más saber convida (III, 8)  
 Para hipócrita no háy como la hormiga (XVIII, 1)

*Licencias poéticas.*

No son abundantes las licencias poéticas en el "Rosario". Hay, sin embargo, ciertas particularidades que conviene indicar.

a) *Sinalefa.*

Unamuno no hace, en ocasiones, la sinalefa. De hacerla, el verso sería faltoso:

Le decía a Sor Juana del martirio  
 de salir limpia de huesa de lodo (LI, 3-4)

Hay que leer, separadamente *de huesa*, sin hacer la sinalefa. Cf. X, 7; LXV, 8; CVI, 5; CXII, 9 y XC, 11.

b) *Apócope.*

Hállase un apócope particular que consiste en no escribir la *-d* final de algunas palabras terminadas en *-dad*, como *piEDAD*, *bondad*. No se trata, a lo que se me alcanza, de verdadera licencia poética, sino más bien de un hecho intencionado. Unamuno escribe *soledá*, porque así pronuncia corrientemente esta palabra el pueblo llano, lo mismo que dice *reló* (ya se

escribe así) aunque se conserve la ortografía *reloj* para formar el plural *relojes*, no *relós*.

hoy descubres la ley que nos afige  
 de gravedad, a tu *primer* arruga (XVII, 11)  
 tu *soledá* amparó mis soledades (XIX, 3)  
 desde esa cumbre vio secular haya  
 con *terqueddá* en el valle férrea laya  
 mover y remover la ingrata tierra. (XXI, 2-4)  
 Hay que buscar la *libertá* en el rito (LVII, 7)  
 ... Sobre un monumento  
 de *soledá*, un ciprés lanza a una reja  
 su sombra... (CIV, 3-5)  
*Mientra* en rezago el peregrino enfermo  
 muere de sed... (XXXVIII, 2-3)

Observo que la colección "Más allá" dice *mientras*, lo que es contrario al número de sílabas, así como también *regazo* en vez de *rezago*. No me extraña, la gente no comprende a Unamuno. Por ello, esa misma colección, ha cambiado el adjetivo-participio *regazadas*, del soneto IX, por *rezagadas*, que trae la edición de 1911. No creo que Unamuno dijese *rezagadas*, sino *regazadas*, de *regazar*, formado sobre *regazo* y no sobre *rezago*. El término *mientra* por *mientras* se emplea en otro lugar:

breza a sus muertos *mientra* el no maduro  
 fruto de su dolor rinde la frente. (CVIII, 13-14)

c) *Paragoge*.

Una *e* final se añade al adjetivo *infeliz*. No hay otros ejemplos:

..... no hay quien lo cotice  
 en su justo valor, y al *infelice*  
 con líos de palabras los filólogos  
 se le vienen encima. (LXIX, 6-9)  
 ..... Mas no se escapa al *infelice*  
 que aún quien al cabo su licor enceta  
 jamás lo apura. (LXXXIV, 7-9)

d) *Repetición del mismo término*.

La repetición del mismo término en la rima supone negli-

gencia del versificador. Unamuno nos ofrece un ejemplo y no más; el término *lirio* se encuentra en los dos cuartetos:

del jardín del convento negro *lirio*  
y a cuyos pies su mocedad cual *lirio*  
votivo ardió... (LI, 2, 7-8)

Justo es reconocer que el número de licencias (cf. *ruina* en los sonetos XX, 12 y XXVII, 1) es bastante restringido en comparación del gran número de sonetos que integran el "Rosario".

e) *El estrambote.*

¿Ha compuesto Unamuno sonetos con estrambote? No. Se trata de una especie de estrambote particular que comienza, esto es, que se pone antes del primer verso del soneto. No conozco algo semejante en otros poetas y me extraña que Dámaso Alonso no cite algo parecido. Es verdad que el hecho, en sí mismo, no reviste grande importancia. En el soneto que se titula "Amor prematuro", nuestro autor lo encabeza diciendo:

Y dijo:

"¿Tiemblas?" ¿Por qué, si aún no está maduro?  
Cálmate, niña, te traeré el espejo  
o, si no, mírame, que en el reflejo  
te verás de mi cara. (VI, 1-4)

*La aliteración.*

La aliteración, que es frecuente en la prosa unamuniana, es rara en el verso. Es verdad que su poesía ofrece ejemplos típicos de armonía perfecta sin que sea necesario recurrir al empleo de la aliteración. Hay versos, como queda dicho de belleza plástica sin falla, sugestiva, que nada tienen que envidiar a los mejores de nuestros clásicos. Así, en el soneto CIV, que analizo al principio, existen dos versos que nos dan sensaciones, no ya auditivas, sino también imaginativas:

rompe el silencio un redoblado beso;  
luego unos pasos lentos y un suspiro.

Los términos *romper* y *redoblado*, en el silencio del cuadro, son ricos en sensaciones auditivas. El alma cree notar algo que se desgarrar y se quiebra. La sensación auditiva se mantiene despierta por esos *pasos lentos*, que se alejan, sin querer alejar, y el *suspiro* que se oye detrás, a nuestra espalda.

La armonía lograda con la aliteración discreta, se produce por el empleo de consonantes líquidas y fricativas: r-c-s:

y era el del río el susurrar del dalle  
de la muerte segando en la ribera. (IX, 13-14)  
..... en la adusta  
cima la tierra ciñe el negro manto. (LXXXVII, 6-7)

He aquí unos versos nobles, sonoros, perfectos en lo que al acento toca. ¡Lástima que Unamuno enturbie a veces la belleza y claridad con expresiones poco poéticas!

zapamisterios por si al paso un zopo  
polluelo te saliera y te lo zampas. (XLVIII, 3-4)  
horro de cuita y quito está de antojo (CX, 4)  
pues la vida no pasa al paso de un nublado (LXV, 13)  
..... cruza y roza  
los riscos del barranco. (CV)  
pues sé que cual bichero así mi chuzo  
soldado llevo el gancho junto al pincho.  
(CXXVIII, 13-14)

### *Notas gongorinas.*

He tenido ocasión de observar, al hablar del conceptismo de Unamuno, sobre el que insistiré más adelante, que hay ciertos versos en su *Cristo de Velázquez*, que se dirían calcados de los sonoros y preciosos de nuestro Góngora. La nota gongorina salta aquí y allí en los versos unamunianos con caracteres tan claros, que no es posible negar la evidencia. ¿Recojo yo aquí todas esas notas? Ni con mucho; cualquier lector, medianamente instruido en la literatura clásica, sacará tantas o más notas que yo, si se pone a estudiar atentamente los sonetos de Unamuno. Señalo algunas, las más características, las que encandilan los ojos y, por ello, no es posible dejar de verlas.

Esas notas se observan no sólo en el balanceamiento del verso, como cuando dice:

*Frescas rosas en campo de esmeralda* (I, 4)  
*Su sueño eterno bajo eterna luna* (V, 14)

sino también en la construcción, notada por Dámaso Alonso en su estudio sobre Góngora, con *que no, sino, si, no*, así como también el empleo de *ser* con sentido de *servir*. Veamos algunos ejemplos.

1) *no, sino, etc.*

vuela en torno tu espíritu aguileño  
 en torno *no* del sacrosanto leño,  
 que con su yugo el corazón magulla  
*sino* del solio. (XXVIII, 6-8)

En la historia del hombre los rastreos  
 quedan así, *no* de sus vuelos traza. (XXXI, 13-14)

Mas *no* Roma civil, la que en la mano  
 del corazón llevaba su derecho  
*si* en la diestra la espada. (LXXXI, 9-11)

..... de la tierra  
*no* la tierra, las nubes de que se halla  
 ceñida hacen la cerca que te encierra  
 en el estrecho campo de batalla. (XCI, 11-14)

Las notas gongorinas, como puede apreciarse, no afectan a las ideas, que son muy de Unamuno, sino estrictamente a la forma exterior, esto es, a la sintaxis poética.

2) *ser = servir.*

..... pasaron, y la lumbre  
 del sol, desenvainada, pesadumbre  
 para su frente  *fue*. (IX, 4-6)

Como en el buey en tí ya no es el cuerno  
 sino atadero para la correa  
 del yugo; cuando llegue la pelea  
 estorbo te  *será*. (LXI, 1-4)

Ve sembrándote al paso y con tu propio arado  
 sin volver la vista que es volverla a la muerte,  
 y no a lo por andar  *sea* peso lo andado. (LXV, 9-11)

Pordiosero en besana de rastrojo  
 a la mejor de Dios mata la siesta,  
 el día, como todos, le  *es* de fiesta... (CX, 1-4)

*Notas conceptistas.*

Sabido es que don Miguel fue conceptista en prosa y que jamás propendió a la claridad, esto es, a ponerse al alcance de toda clase de lectores. Los ejemplos conceptistas, como observo en otro lugar, abundan en el *Cristo de Velázquez*. En los sonetos, la nota conceptista tiene rica vena y son numerosas las frases que responden a esta idea. Unamuno es conceptuoso y conceptista. Digamos, por vía de descargo, que el conceptismo de don Miguel, muy suyo, no tiene el peso, la consistencia natural del que adorna la expresión quevedesca, sin que esto quiera ser punzada que mengüe el mérito unamuniano.

Sabemos que no buscó la imitación y, mucho menos, el retruécano quevediano. El mismo nos dice que el abuso de retruécanos en el autor clásico, le hizo siempre mirarlo con malos ojos, sin llegar a congraciarse plenamente con él, aunque también sin dejar de admirarlo. Muchos siglos han transcurrido desde la época de Quevedo a la de Unamuno. Sin embargo, ¿quién no se acordará de nuestro satírico-moralista genial, del hombre de pasiones hondas y avasalladoras, al leer los versos que cito a continuación? Ciego hay que estar para no verlo o ignorar la poesía quevediana.

Oír llover no más, sentirme vivo ;  
 el universo convertido en bruma  
 y encima mi conciencia como espuma  
 Veía en lo alto palpar la tienda  
 Veía en lo alto palpar la tienda  
 en donde clava el sol su primer dardo,  
 y el último y en donde el cielo pardo  
 baja en niebla sin lluvia que la ofenda. (V, 5-8)  
 Para ser la verdad no hay mejor lumbre  
 que la lumbre que sube del ocaso,  
 y que luego el verdor trueca en herrumbre ;  
 lanzadera fatal urde el acaso  
 de la vida en la trama la costumbre... (XCIV, 9-13)  
 y ese ensueño es la estrella en que está escrita  
 la cifra en que se encierra tu destino. (XCVI, 13-14)

¿Es esto todo? Las expresiones y construcciones quevedianas, que pueden entresacarse de los versos de Unamuno, son legión. Los sonetos XL, LX, LXXXIII, XCIX y CX por sí solos, serían prueba irrefutable de lo que nuestro autor debe a Quevedo. Al leerlos, por otra parte, cabe preguntarse: ¿Dón-

de termina la intención satírica y comienza la moralizante? Tan juntas van, que no es tarea fácil separarlas.

*La expresión idiomática.*

Cuando de creación idiomática se trata, la recia originalidad de Unamuno se acusa con caracteres inconfundibles. Si el empleo de diminutivos fue la firma personal de Catulo, el más tierno de los poetas latinos, la creación de frases idiomáticas, a la manera de Quevedo, es nota típica de los escritos unamunianos, tanto en prosa como en verso.

Háblase del murciélago, ese animalejo crepuscular que vuela sin dirección fija, como si no supiera a donde va, y don Miguel nos dice:

Vuela en giro roto un murciélago (XCIV)  
 marcando a vuelo roto sobre el paso  
 la vaga sombra... (XXXV)

Se trata, en efecto, de *vuelo roto*, no de vuelo sostenido y continuo. El elemento idiomático hace su aparición.

Dícese corrientemente *marchar a paso de tortuga*. Unamuno, al hablar de los años, que se van rápidos, sin que nada logre detener el paso del tiempo, nos dirá:

..... Si allá en las horas leves  
 de mocedad *marchaban en tortuga*,  
 hoy descubres la ley que nos affige  
 de gravedad, de tu primer arruga. (XVII, 8-11)

No conocía la expresión "caer en la pizarra". Unamuno se encarga de enseñármela:

un día cae el presumido sano,  
*en la pizarra se le ve* y resulta  
 que no era su salud sino ignorancia. (LXXX, 12-14)

Cae la nieve silenciosa, lentamente, como sin prisas. La nieve cae *a copo lento*:

..... Lo recordaba todo:  
 la del invierno negro blanca noche  
 en que mientras *nevaba a copo lento*  
 su madre se murió... (LI, 8-11)

y la muchacha infeliz, al verse sola con un padre vicioso y degenerado, y una querida depravada, corrió a encerrarse en el acogedor convento.

La expresión "a copo lento" vale bien "gota a gota", esto es, "lentamente", "dulcemente", "poco a poco":

..... De tus labios  
*flula gota a gota* una sonrisa. (XVI, 9-10)  
 y gozas, libertado del trabajo,  
 rincón en que *morirte gota a gota*. (LV, 13-14)

La sensación material del líquido que se vierte "gota a gota", con suave tintineo, se transforma en imagen intelectual—espiritual mejor— y nada pierde la expresión en la transposición metafórica.

La expresión idiomática unamunesca no tiene la reciedumbre que se observa en la de Quevedo; pero nadie le llega a las calzas, en este aspecto, entre los autores de nuestros días.

Nótese la intención satírica y maligna de don Miguel al hablar del mal de pensar:

No se puede pensar; que es correr riesgo  
 de pecar sin saberlo; el Enemigo  
 malo nos ronda y suele *entrar de sesgo*  
 en el alma, que no lleva el abrigo  
 de *una fe de cordón y escapulario*... (LXX, 1-5)

Nadie, antes que él, ha tenido la idea de expresar algo semejante. Ni aun el mismo Quevedo.

Dícese comúnmente en español "dormir al (a) cielo raso". Esta expresión se transforma, en manos de don Miguel, en otra más recia y no menos significativa:

Oh alma sin hogar, alma andariega  
 que duermes al hostigo, *a ciervo raso*... (CXVI, 1-2)

Aun la frase adverbial *al hostigo* tiene valor único. No expuesto al viento, sino *al hostigo* del viento, con toda la fuerza que da la libre exposición. Unamuno siente particular predilección por esta locución idiomática.

Las apelaciones unamunianas son precisas. Una pincelada y resulta el esbozo de una figura fácil de reconocer. No vale la pena de pronunciar el nombre de Teresa de Avila, genio sin segundo, si se dice:

..... *Quijotesa a lo divino* (CXVII)

¿Qué otra mujer podía ser Quijote único en su especie? Fue, en efecto, nuestra Santa, Quijotesa a lo divino, que buscó la inmortalidad en el pensamiento divino, como el héroe la busca en el pensamiento de los hombres.

Nuestro autor jugará con las expresiones consagradas por el uso y las modificará a su antojo, sin que sufran menoscabo. Se dice: "a la buena de Dios", "a la pata a la llana". Unamuno, sin pararse en barras, creará otras nuevas, no menos significativas:

*a la mejor de Dios mata la siesta* (CX, 2)

Basten las expresiones que aduzco para probar el poder creador de Unamuno en lo que concierne a expresiones idiomáticas.

#### *Empleo de locuciones y términos populares.*

Las locuciones y términos populares corrientes y molientes empleados por el pueblo en la conversación de cada día, ¿pueden adquirir nobleza y dignidad al ser empleados en verso? ¡Ya lo creo! Nuestros poetas clásicos (Fray Luis, Herrera y otros) los proscribieron, pero Góngora los emplea con galanura sin igual y Quevedo, creador sin rival de elementos idiomáticos, los enriquece en gran manera.

Aunque no se trate de palabras ni de locuciones grandilocuentes, su sentido es preciso, su significado eterno, ya que el tiempo no los ha modificado. Piedras de granito son a las que nada hace mella. ¡Lástima que nuestros autores modernos, algunos bastante hueros y chirles, no las empleen con discreción en sus obras en vez de dejarlas en olvido o tal vez de ignorarlas! Si se quiere remozar la lengua y darle nueva vida, fuerza será buscar expresiones en el rico acervo popular, no en lenguas extranjeras.

Esos elementos populares existen. Saquémoslos a relucir y pongámoslos bien en evidencia. Todavía mejor: aprendámoslos primero y, después de habernos impregnado de su sentido, tratemos de emplearlos con oportunidad. He aquí algunas locuciones:

Recogí este verano *a troche y moche*  
frescas rosas en campo de esmeralda. (I, 3-4)

La expresión *a troche y moche*, pese a su origen popular, no desdice del resto del soneto. La rima, justo es decirlo, se enriquece.

Se habla de la hormiga, ese animalejo que,

... doquiera busca *sacar raja*  
y que deja cantando entre la paja  
a la cigarra y que *se va a la espiga*. (XVIII, 6-8)

¡Sabrosas expresiones! Me admira no leer "sacar tajada". El soneto XLVI es pródigo en locuciones y términos castizos. ¿Puede decirse que acusan plebeyez? No lo creo, es decir, veámoslo en las palabras y locuciones que subrayo:

Vuelve a erupir aquel volcán de cieno  
que guarda en su cogollo nuestra Europa,  
y sobre España vierte de su copa  
las heces bien yeldadas con veneno.

A fuerza *nos las mete con barreno*  
sabiendo bien que aquello con que topa  
no se limpia después ni *con garlopa*  
que en su rasgar nos desgarrara el seno.

Guisa la historia *cual le viene en gana*  
pues ella *tiene la sartén del mango*  
y a quien a *lagotearla* no se allana

le *echa la mugre*, de su ciencia el fango,  
que en estos *tiempos de plomada y llana*  
no hay como ser nación de primer rango. (XLVI)

Decimos "se me da una higa" o "me importa un comino". Entre "higa" e "higo", nuestro autor se queda con el higo y no le guardamos rencor:

de todo eso de honor *dásele un higo* (CX, 12)

Si se discute del Mercurio cristiano, las locuciones populares no faltarán a la cita, así como tampoco los términos castizos:

*el de tira y afloja* sutil metro  
rige a la tierra...  
Tú que en heroicos tiempos *de alcahuete*

a los dioses serviste...  
 te hiciste bautizar bajo perjurio  
 y hecho cristiano así, *en un periquete*,  
 sobre ellos reinas hoy... (LXXXIX, 5-14)

Las expresiones son gráficas y sabrosas. Mercurio, dios del comercio, dios de ladrones y gente taimada, que sabe "tirar y aflojar", que se hace cristiano por conveniencia, esto es, sin convicción y "en un periquete". ¡Qué bien responde la locución popular a la idea del autor! "Alcahuete" un día de los dioses olímpicos, hoy rey indiscutible de religiones donde todo se vende y se compra. Satírica es la idea, aguda la intención, pero no carece de visos moralizadores.

Al dirigirse a Nietzsche, creador del superhombre —el sobrehombre— hallamos un término, nada elegante en sí mismo que, al ser empleado en el verso, adquiere particular realce y dignidad:

Hambre de eternidad fue todo *el hipo*  
 de tu pobre alma hasta la muerte triste. (C, 3-4)

El patriota exaltado, el hombre que ama a su país, es ferviente, entusiasta y hasta exagerado. Nuestro autor nos va a hablar de un patriota ponderado, cuya alma

..... con *patriótica cachaza*  
*resuella* alguna vez, mas *no delira*. (LIX, 13-14)

Para nuestro autor, sabido es que paz, inacción, es sinónimo de muerte. Por ello, no sentimos desazón cuando escribe:

*la modorra* que el sosiego crea (XX, 13)

Añado, en fin, un grupo nominal, caro a nuestro autor. Por eso lo repite cuantas veces puede:

*solo y señero*, que este es mi castigo (XCVII, 9)  
*solo y señero*, y pongo por testigo  
 a Dios... (Ibid. 11)  
 El día en que le toque el postrer sorbo  
 apurar de mi negra sangre quiero  
 que me dejéis con él *solo y señero*... (LXXXVI, 5-7)

El soneto XLVIII entero es muestra galana de la inten-

ción satírica de Unamuno. Se trata de una composición que Quevedo no hubiera desdeñado firmar:

Eres un zorro que escapó de trampas  
aunque te vistes con la piel del topo,  
*zapa-misterios* por si al paso un zopo  
polluelo te saliera y te lo *zampas*.

Trepas de la piedad las crespas rampas  
bajo la cruz que es de ahuecado chopo,  
borrando vas tus huellas con el *jopo*;  
nadie sabe de noche donde acampas.

Quieres entrar al cielo con el cerdo  
de San Antón, el perro de San Roque,  
con el cuervo de Elías, no eres lerdo  
y sabes bien las mañas del *azoque*.

Que ellos teniendo su patrón, el tuyo  
no ha de faltar, del santoral arguyo.

No hallo nada semejante en Machado ni en Juan Ramón Jiménez, autor que, en numerosas ocasiones, carece de energía y de precisión en lo que concierne a la perfección del endecasílabo, que no parece dominar, ya que en sus *Sonetos espirituales* son abundantes los versos defectuosos. Creo que, en punto a clasicismo, es Unamuno el que más se acerca a los clásicos en la forma.

### *Los neologismos.*

Dedico a los neologismos unamunianos una buena centena de páginas en otro lugar. Como no incluyo entre ellos los contenidos en el *Rosario*, voy a darlos aquí, ya que la ocasión es excelente, como prueba irrefutable de que no sólo es nuestro autor el más prolífico creador de términos nuevos, sino también el más cuidadoso resucitador de vocablos de pura cepa popular, que andan por España en lengua de las gentes. Esos términos, a lo que pienso, llevan al verso un gusto castizo, que nada tiene de melindroso y, mucho menos de chabacano. Examinémoslos en detalle.

¿Pero como sabiendo que es engaño  
vivir de su virtud? Por la pelea  
de que huye aquel de cerda vil rebaño  
que bajo tierra su ideal *hocea*. (XCIX, 9-12)

Conocíamos el verbo *hozar*. El término *hocear*, de pura cepa popular, muy fonético, no es menos expresivo y significativo.

Los clásicos españoles han dicho *hidedeputa*, como nosotros decimos todavía *hidalgo*. Digamos, sin tapujos, que el nombre que Unamuno aplica al mendigo o vagabundo es digno de elogio, no ya por su elegancia, sino también por la sabrosidad de su significado:

*hidetodo, de Dios, este mendigo* (CX, 14)

Nótese que el verso permite el neologismo *hidediós*, ya que la colocación de términos así parece exigirlo.

Estamos acostumbrados a las *esencias que embalsaman*, *esencias fragantes* y otras frases por el estilo. ¡Cuánta mayor elegancia y riqueza de sentido existe en las expresiones neológicas de nuestro don Miguel!

lleno de flores de *aromosa* esencia (III, 3)

Paso por alto el término *ex-futuro*, que sirve de título al soneto CXV, cuya significación es evidente y cito el verbo *readunar*, de fácil explicación etimológica y en extremo preciso:

... Ese sueño es mística laguna  
que en eterno bautismo de riego abrileno  
con su hermana la muerte la vida *readuna*.  
(XLIX, 12-14)

Los términos más comunes, como dije, cobran dignidad y no chocan al oído si se emplean con moderación y oportunidad. Por ello, los nombres *cachiporra* y *camorra*, que salen en el soneto LII, no nos hieren ni ofenden.

La intención satírica del autor, al emplear tales voces, hace al mismo tiempo visible su indignación personal; ésta es la razón por la que tal vez las aceptamos sin vacilar, pese a su carencia de aptitud para la expresión lírica, ya que se trata de voces más a propósito para aturdir el oído que para sugerir ideas o sentimientos delicados. Habla nuestro autor de una manifestación antiliberal. Se pregunta: ¿quién la promueve? ¿Quién engancha a la gente?

ya no es la paloma, es una *zorra* (LII, 4)

¿Zorra o zorro? Tal vez zorra, pues, si no me engaño, nada es más fanático que la zorra incrédula que siente pujos de piedad cristiana.

¿No es posible convencer a las gentes de la verdad evangélica con argumentos serios? ¿No quieren que Cristo penetre en sus mentes? Preciso es conquistarlos, sea como sea, ya que toda guerra es buena contra los incrédulos. ¡Animo, pues, que

la gloria es conquistarlos a *crístazos*! (LII, 14)

Nótese el valor del término *crístazos*. Se gana el cielo abriendo la cabeza de los demás *a crístazos*, metiéndoles el pesado crucifijo en la cabeza. Si la gracia espiritual no penetra, al menos penetrará el símbolo material de ella. ¡A qué extremos puede llevar el fanatismo religioso o político!

El verbo *azocar* existe en el Diccionario. Se emplea en marinería. Unamuno saca de él un nombre verbal que aplica a alguien que pudiéramos llamar zorro, de quien se dice:

y sabes bien las mañas del *azoque* (XLVIII, 12)

La figura que se describe en el citado soneto corresponde, punto por punto, al Tartufo, el zorro.

Los nombres compuestos, tan del gusto de nuestro Quevedo, salen con frecuencia a luz:

*zapamisterios* por si al paso un zopo  
polluelo te saliera y te lo zampas. (Ibid., 3-4)

Nótese el término de germanía *zamparse*, que se ha hecho familiar, y que viene aquí al pelo, dado el tono general del soneto.

El verbo *yeldar*, de donde sale *yeldado*, no existe en el Diccionario. Unamuno habla de *lleudo* y *lludo*, que salen de *levitu*; pero los manchegos (Calzada de Calatrava) dicen *leudar* y *leudo*. Este verbo significa *alzar*, *levantarse*, ya que la levadura hace *alzar* al pan. Unamuno se había equivocado en su

primera etimología, ya que traía este término de *gelidu*. Es verdad que *gelidu* podría dar, fonéticamente, *yeldo*.

Las heces bien *yeldadas* con veneno (XLVI, 4)

Si la voz *riza* vale estrago y trastorno, el término *rizada* no puede ser menos que ellos, ya que indica más. ¿Se trata de un nombre derivado de *rizo* o de *riza*? Creo que se trata más bien de un derivado de *rizo*, ya que el sentido del soneto así lo exige, pues se habla de *quieta laguna*. Es verdad que, podría ser interpretado, cosa a que no me opongo, como derivado de *riza*, esto es, que se trataría de una laguna incapaz de producir trastorno alguno:

..... se espeja una redonda encina  
en el espejo sin *rizada* alguna. (LXXI, 5-6)

No insisto sobre el término *autadeia*, que sale en el soneto XCVIII, explicado por Unamuno mismo diciendo que se trata de una voz *intraductible* (nótese el nuevo término) que viene a significar "complacencia que uno tiene en sí mismo y en sus obras".

El nombre remudo, que vale tanto como "acción de mudar" o cambiar de ropa (cf. *muda*), lo emplea nuestro autor cuando las mujeres de los pastores vienen a traerles la ropa "y a algo más", según testimonio del autor:

corre al son de aquel canto de *remudo* (CV, 14)

La voz *abrullo*, según declara Unamuno, indica el mugido de la vaca al llamar a su ternero:

..... el dulce *abrullo*  
de nuestra madre tierra, ya cansada. (CVIII, 7-8)

El verbo *empardecer*, que no cita la Academia, es elegante y armonioso:

se *empardece* el verdor de la colina (CIX, 4)

*Notas gramaticales*

I. VALOR ADVERBIAL DEL ADJETIVO

Los ejemplos del empleo del adjetivo con valor adverbial son numerosos en el *Rosario*. No se trata de una novedad, ya que el castellano no pone trabas a tal construcción, de origen latino, que es fácil de hallar en todas las lenguas romances. En general, se trata, en Unamuno, de un verdadero atributo adverbial:

.....y es el momento  
 en que el combate trábase *más rudo* (II. 5-6)  
 rodando a tumbo suelto *peregrino* (VII. 4)  
 Se van los años cada vez *más breves* (XVII. 1)  
 Con que guardan *avaros* la memoria (XXVI. 12)  
 ..... Maese Luzbel, que con astucia  
 de su saber nos tiene el alma en rehenes,  
 sobre esta España, que *avariento* acucia,  
 vuelca el volcán de los dudosos bienes. XXVII. 11-14)

Cf. todavía: XXX, 11; XXXVII, 10-11; XLI, 11; L, 13-14; LXV, 2; LXXI, 2; LXXXIV, 1, 11; LXXXVI, 2; LXXXVII, 3-5; XCII, 9-10; XCIII, 13; CI, 10; CX, 9; CXVII, 5; C, 8-9.

II. LOS GALICISMOS

No son frecuentes los galicismos en Unamuno y, si alguno se le escapa, ocurre que ha sido ya admitido desde hace largo tiempo por la Academia. Ello, es verdad, no justifica el galicismo ni deja de ser por tal razón construcción impropia del castellano.

Cuando nuestro autor dice:

La envidia de morder nunca se sacia,  
 pues no come; *por eso es que no engorda* (LXXV. 1-2)

la frase que subrayo constituye un galicismo evidente, ya que responde a la construcción francesa *c'est pour cela que*. Decimos en castellano: *es por eso por lo que, por ello, por eso, etc.*

## III. APOSICIÓN

Dos casos nos ofrece nuestro autor de una aposición que no es frecuente en castellano. De ordinario, la aposición de esta naturaleza, va precedida de *como*, *a modo de*, *a manera de*:

Fue *flor* que el árbol arrancó al granizo  
y luego en tierra el sol *la* vio, *despojo*. (VIII. 1-2)  
..... otorgóme este derroche  
de *sonetos*; los cierro con el broche  
de este ofertorio y te *los* doy, *guirnalda*. (I. 5-6)

## IV. ELEMENTOS HOMÓNIMOS

En las notas gramaticales sobre Unamuno recojo abundantísimos ejemplos de esta construcción. Cito, no obstante, aquí los que he hallado al paso:

Al fulgor dulce de la luna clara  
de tus ojos parecen tus cabellos  
sobre tu frente misteriosos *sellos*  
que *sellan* el secreto que te ampara. (XIII. 5-8)

Mira que van los días volanderos  
y con ellos las lunas y los soles,  
*susurrando* cual huecos caracoles  
marinos los *susurros* pasajeros. (XIV. 1-4)

Noche blanca en que el agua cristalina  
duerme queda en su lecho de laguna,  
sobre la cual redonda llena luna  
que ejército de estrellas encamina  
vela, y se *espeja* una redonda encina  
en el *espejo* sin rizada alguna... (LXXXI. 1-6)

Cuando, Señor, nos *besas* con tu *beso*  
que nos quita el aliento... (LXXXVI. 1-2)

J. CHICHARRO DE LEÓN