

Notas sobre la expresividad del material fónico en la «Epístola moral a Fabio»

Por Miguel GARCIA-POSADA (*)

La edición y estudio por Dámaso Alonso de la *Epístola moral a Fabio*, marca, sin duda, un hito en el conocimiento de nuestra poesía del Siglo de Oro (1). El gran maestro de la filología hispánica ha dado una muestra más de su extraordinario talento. Texto, estructura, estilo del poema, biografía de Andrés Fernández de Andrada, son abordados y examinados con rigor insuperable. Pero las obras cumbre —y la *Epístola* lo es— se caracterizan por su inagotable, casi infinita, virtualidad. Siempre ofrecen nuevos ángulos de enfoque, nuevos sentidos, renovadas sugerencias. Nos proponemos en este trabajo, siguiendo los surcos abiertos por el maestro, efectuar un análisis de la expresividad del material fónico (2). No es éste, naturalmente, aspecto que pase inadvertido a la penetrante indagación estilística de Dámaso Alonso, el cual señala, en este punto, la dificultad de «buscar en la *Epístola* rasgos positivos que caractericen a su estilo desde el punto de vista del significante» (3). En consecuencia, el material sonoro no presenta, según el ejemplar estilólogo, características en exceso destacables. Circunscribiendo su análisis a la aliteración, registra Dámaso Alonso un par de casos en /r/ (4), es decir, de la más vulgar, la más simple, como oportunamente precisa.

Creemos que la lista puede ser ampliada. Así trataremos de hacerlo, si bien extenderemos nuestra indagación a otros fenómenos tales como algunos tipos de rima o el ritmo acentual. Vaya por delante nuestra convicción de que la estilística del material fónico es delicada en grado extremo. En nuestra opinión, toda valoración estilística de la forma del significante ha de partir de un hecho básico: la semantización del material fónico que se produce en la lengua literaria, de modo especial en la poética. Esta semantización es muy compleja y el analista debe cerner los datos a su disposición con una escrupulosidad máxima, a fin de evitar el riesgo, siempre presente, de la impertinencia hermenéutica, que aquí lo acecha con todo su vigor. Sin embargo, la tarea es necesaria, ya que sólo así el análisis estilístico se hace plena y rigurosamente semiótico (5).

ALITERACIONES EN /r/

Alguna que cabe añadir a las señaladas por el maestro (6) carece de interés en sí misma. Pero no es desdeñable, aun-

que sólo sea por contraste contextual. Pregunta el poeta a Fabio si piensa que fue criado

el varón para el rayo de la guerra (V. 101)

Y sin embargo —éste es el milagro de la gran poesía—, el poeta, acaso consciente de lo gastado o trivial de la expresión, acumula la líquida lateral /l/ en el verso siguiente:

para su[car el pié]lago sa]lado

y nos parece percibir el avanzar de la débil embarcación de madera por la vasta, amenazante masa marítima. Las tres primeras *es* están emparejadas por su carácter átono y la cuarta sirve de refuerzo (7).

ALITERACIONES EN /s/

Un primer ejemplo:

Cese el ansia y la sed de los oficios (v. 55)

la recurrencia intensifica la representación del angustiado pretendiente. A tan claro efecto contribuye, además, la estratégica situación acentual del vocablo «sed». Y aunque el verso no sea una unidad esticomítica, su estructura aliterada lo hace, en cierto sentido, autónomo.

Otro caso:

antes que aquesta mies inútil siegue de la severa muérte dura mano

(vs. 85-86)

La lengua y la tradición tal vez imponían la asociación «mies» / «siegue» (8). Pero el poeta ha añadido un tercer fonema /s/, a más de la cohesión que aportan las *eses* iniciales (señaladas con un triángulo para indicar su menor valor funcional). El raro uso del hipérbato (9) se ve acompañado por el refuerzo iterativo. El zumbido de *eses* subraya la acción destructora de la muerte (10).

ALITERACIONES DE NASALES

Un único pero importante ejemplo:

ni el nombre de varón ha merecido

(V. 5)

(1) La «*Epístola moral a Fabio*», de Andrés Fernández de Andrada. Edición y estudio, Madrid, Gredos, 1978.

(2) «Expresividad del material fónico: tal es el título del capítulo VIII de la segunda parte (*La obra y la lengua*) del libro, ya clásico, de E. Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1973, págs. 139-49.

(3) Dámaso Alonso: *op. cit.*, pág. 58.

(4) *Ibid.*, págs. 55-56 y 57-58.

(5) Al manifestarnos así, estamos pensando tanto en el rigor de la escuela soviética, con Lotman a la cabeza, como en el uso y abuso del término tan frecuente en otras zonas.

(6) Naturalmente, no se han tenido en cuenta aquellos casos de neutralización fonológica de /r/, aunque con posible realización fonética —enfática— en [r̄].

(*) Catedrático de Lengua y Literatura del IB «Beatriz Galindo» de Madrid.

(7) S. R. Levin: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1974, págs. 67-68.

(8) Véase el ejemplo que de Medrano aduce Dámaso Alonso, *op. cit.*, pág. 187.

(9) *Ibid.*, págs. 51-53.

(10) Menos relevante el verso 72: «¿Será que de este sueño se acuerde», donde, pese a las cuatro *eses* —tal vez porque sólo hay un lexema autónomo—, no vemos claramente una motivación significadora.

La gravedad fónica del verso está dada por la recurrencia de las nasales y la inflexión del acento sobre las vocales velares. Tampoco, aunque sea más secundaria, hay que olvidar la correlación de labialidad /b/ y /m/. Esta gravedad fónica resulta perfectamente adecuada a la exaltación del varón virtuoso capaz de limar o romper las prisiones de las esperanzas cortesanas.

ALITERACIONES EN /p/

Los versos 46-47 ofrecen una notable recurrencia:

*Más quiere el ruiseñor su pobre nido
de pluma y leves pajas...*

Se registra un emparejamiento perfecto en las sílabas tónicas. La aliteración hace equivalentes así la cualidad modesta del nido y los materiales, asimismo ínfimos, de que está hecho. La celebrada comparación, maravillosa síntesis imaginativa de una de las grandes ideas centrales del poema —el menosprecio de corte—, queda así destacada y apoyada por el significante.

ALITERACIONES EN /x/

Se produce la primera en el verso 47, que acabamos de examinar parcialmente. Copiémoslo ahora entero:

de pluma y leves pajas, más sus quejas

El emparejamiento en las sílabas átonas es nítido, y su sentido debe verse en la línea que hemos señalado antes para la iteración de /p/. Lo más interesante, con todo, es que dos versos más abajo, en el verso 49, encadenado al 47, encontramos una nueva aliteración en idéntica posición silábica:

*que agradar lisonjero las orejas
de algún príncipe insigne...*

Junto a la aliteración, hay una relación paronomástica, a la que colaboran los fonemas líquidos, la conexión *li, la* y el vocalismo en /o/. Las figuras fónicas subrayan el desprecio que al poeta le merece el cortesano adulador.

ALITERACIONES EN /b/

Hemos detectado un solo caso, ininteresante por estar ligado a una derivación:

*¿Será que pueda ver que me desvío
de la vida, viviendo, y que está unida
la cauta muerte al simple vivir mío?*

(vs. 73-75)

La paradoja conceptual —vivir es morir— genera, pues, un haz muy rico de relaciones fónicas. Hasta «vida», lo percibido acústicamente es la aliteración (en posiciones tónicas), y a partir de ahí, lo es la derivación. Pero hay, además, una aliteración vocálica en /i/ —ligada asimismo a la derivación—, configurada por «desvío», «vida» —en relación paronomástica—, «unida», «simple», y el «mío» final. Aprender a morir es la respuesta a la solemne interrogación, que la proliferación de *es* intensifica de modo evidente.

LA ESTROFA FINAL

Los cuatro últimos versos del poema merecen un estudio aparte por su complejidad:

*Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé: rompí los lazos.*

*Ven y sabrás al grande fin que aspiro,
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.*

(vs. 202-205)

Varias observaciones se imponen. En primer lugar, la reiteración de /u/ en el verso 202, que se produce en posición tónica: «dulce» / huyo» (11). La reiteración es apoyada y realzada por la pausa obligatoria y el hiato subsiguiente que se registra tras de «amigo». A esto hay que añadir la rima doble (12), asonante, «amigo» / «retiro», muy nítida dada la pausa. Esta rima es parcialmente prolongada por la repetición de /i/ en los versos siguientes: «simple», «rompí» [203], «fin», además de «aspiro» [204] y «tiempo» [205]. Lo más notable es que, dejando a un lado las palabras en rima «normal», en el resto, a excepción de las conjunciones y la semivocal de «tiempo», los lexemas afectados contienen todos i tónica. Es decir, que el «amigo» del verso 202 ha encontrado un eco fónico en todo su contexto estrófico, mientras que el adjetivo ha hallado un eco aliterador, cuya incidencia en la textura fónica del verso [202] no es en absoluto desdoblable.

No hemos agotado aún el estudio del verso 202. Es manifiesto su encabalgamiento respecto al 203. Al margen de otras consideraciones que pudieran hacerse, el hecho es que la carencia de pausa versal aproxima mucho más los dos versos y, por consiguiente, su textura fónica. En este sentido, no creemos deba pasarse por alto la iteración «retiro» / «rompí». La vibrante múltiple está situada en posición silábica átona en ambas palabras. «La ruptura central del verso 203 —escribe Dámaso Alonso— refuerza el sentido de «rompí los lazos», ya casi un grito de victoria...» (13). Nosotros creemos que la equivalencia fónica de los dos términos, también contribuye a subrayar ese grito del espíritu que ha sabido vencer con la renuncia (14).

Por lo demás, esta clase de rima señalada en el verso 202, o similares, se manifiesta con cierta abundancia en el poema. Un pasaje especialmente llamativo es el de los versos 31-35:

*Ven y reposa en el materno seno
de la antigua Romúlea, cuyo clima
te será más humano y más sereno;
adonde, por lo menos, cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra...*

Hay una rima doble en el verso 31 y una especie de rima al mezo, o eco rimado, entre 33 y 34, ésta casi consonante, aquélla asonante. (Aún podría señalarse el vocalismo *é-o* del comienzo del verso 35, aunque su efecto fónico sea mínimo, dado el cambio de rima de 34, el encabalgamiento, la naturaleza átona del posesivo, etcétera.) Sin embargo, de acuerdo con nuestros planteamientos iniciales, nos vedaremos el extraer conclusiones estilísticas de las estrofas citadas. Más seguro, más controlable, es ver en este tipo de procedimientos un rasgo de escuela, que en ocasiones puede alcanzar una funcionalidad estilística; pero no como hecho aislado, sino en virtud de la concurrencia y convergencia de otros procedimientos, tal como ocurre en 202. En tanto que rasgo de escuela, piénsese, por ejemplo, en Fray

(11) Dámaso Alonso: *op. cit.*, pág. 57-58, señala también repetición de /u/ en el verso 163.

(12) Utilizamos el término de acuerdo con Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968³, pág. 353.

(13) *Op. cit.*, pág. 229.

(14) La pausa interna de 203 puede hacer más lejana la equivalencia; en modo alguno, anularla.

Luis de León, autor nada lejano a Fernández de Andrada (15).

En fin, si el verso 204 parece difícil extraer conclusiones estilísticas — no pasemos por alto, de todos modos, la reiteración de /b/ y la relación entre los grupos de oclusiva más líquida /r/ -, el último, y tan celebrado verso debe ser analizado con suma atención. Sin duda que la grandeza de la configuración imaginativa en él contenida es la clave central de su atractivo; la grandeza de la imagen y la exactísima condensación de significados. Pero el estrato fónico aporta también elementos dignos de ser subrayados. Los dos términos notionalmente temporales: «antes...» (16) / «tiempo», están, además, cohesionados por la común dental /t/, que reaparece en «nuestros», donde la dental agrupada con líquida anticipa la bilabial, en igual coyuntura, de «brazos». No es esto todo. Si el verso puede dividirse gramaticalmente en dos partes: sujeto (precedido de la partícula conjuntiva) y predicado, desde el punto de vista fónico hay asimismo una clara oposición: la expresada por la reiteración del diptongo [we] —«muera», «nuestros»— frente al único [je] —«tiempo»—. Aún más, y acaso rondando ya la confusión entre la lingüístico y lo estilístico, la transición entre ambas unidades se efectúa mediante la contigüidad de dos fonemas pertenecientes al mismo orden labial: «tiempo» / «muerta».

(15) El concepto de «rima al mezzo» lo tomamos de Fernando Lázaro Carreter, *Op. cit.*, pág. 353, y se utiliza naturalmente en un sentido traslativo, razón por la cual se agrega la disyuntiva matizadora de «eco rimado».

Otros casos de rimas dobles o «ecos rimados», en la *Epístola*, no susceptibles, por su contexto fónico, de interpretaciones estilísticas — se omiten algunos pasajes muy difusos —: «*Fabio, las esperanzas cortasanas*, 1; «*el corazón entero y generoso / al caso adverso...*», 10-11; «*con su temida espada y su balanza*», 27; «*Que si acortas y ciñes tu deseo, / dirás: "Lo que desprecie he conseguido..."*», 43-44; «*el ídolo a quien haces sacrificios*», 57; «*Casi no tienes ni una sombra vana / de nuestra grande Itálica...*», 61-62; «*Las enseñanzas grecianas, las banderas / del senado y romana monarquía...*», 64-65; «*¿Qué es nuestra vida más que un breve día, / do apenas sale el sol cuando se pierde...?*», 67-68; «*¿Qué más que el heno, a la mañana verde / , seco a la tarde? ¡Oh ciego desvario! / ¿Será que de este sueño se recuerde?*», 70-72; «*¡Oh si acabase, viendo como muero...*!», 82; «*aquel forzoso término postrero*», 84; «*Temamos al Señor, que nos envía / las espigas del año...*», 94-95; «*un libro y un amigo...*», 128; «*En el plebeyo barro mal tostado*», 175; «*como en el vaso murrino preciado*», 177; «*Así, Fabio, me muestra descubierta / su esencia la verdad...*», 187-188.

(16) Al margen ahora de que su significación sea gramatical frente a la semántica del lexema.

La habilísima manipulación que Fernández de Andrada realiza del material fónico ha quedado, nos parece, claramente puesta de relieve. Lo dicho no invalida en absoluto la tesis de Dámaso Alonso, para quien la clave del estilo de la *Epístola* reside en el moldeamiento exacto que el terceto realiza del significado, en la «adecuación de materia de sentido y de molde estrófico» (17). Los artificios sonoros, de tipo aliterativo, distan mucho de alcanzar en Fernández de Andrada la importancia que poseen en Garcilaso, Fray Luis, San Juan o Herrera, por citar a los grades maestros que habían precedido al autor de la *Epístola*. Acaso lo exigiera así el género poético al que se acoge el lírico excelso. En cualquier caso, es evidente el rango secundario que estos artificios tiene en él: un ejemplo rotundo lo ofrecen los versos 184-186. Se refiere el poeta a la muerte silenciosa en versos maravillosos, justamente destacados por Dámaso Alonso («... ¡Oh muerte!, ven callada / como sueles venir en la saeta.»), y añade:

*no en la tonante máquina preñada
de fuego y de rumor, que no es mi puerta
de doblados metales fabricados.*

En un poeta amante de esos artificios, el concepto expresado en el verso 184 y en la primera parte del siguiente, hubiera sido la ocasión ideal para haber desplegado la artillería sonora. Nuestro poeta se veda ascéticamente tal despliegue (18). Si acaso, pero es en el verso 183, podría repararse en la reiteración, muy simple, de *eses*, tal vez imagen acústica del silencio (19), que se registra en el citado verso. Es significativo respecto a tal ascesis estilística que en nuestro análisis no hayamos encontrado ningún caso de onomatopeya.

En suma, sin ser dominantes en Fernández de Andrada los recursos de orden fónico, resulta indiscutible la extraordinaria pericia con que el autor sabe utilizarlos en las contadas ocasiones en que se lo propone. Los sonidos están agazapados en la tectura del verso, cumpliendo, con absoluta eficacia, su función significadora.

(17) *Op. cit.*, pág. 68.

(18) La rima doble del verso 184 («máquina preñada») no es pertinente a este respecto, como es obvio.

(19) De ser así, no sería la única. *Vid.* pgs. 57-58 de la tantas veces citada obra de Dámaso Alonso.