

JOSEPH SZERTICS

# TIEMPO Y VERBO EN EL ROMANCERO VIEJO

SEGUNDA EDICIÓN

PQ  
6090  
.S9  
1974



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS

MADRID

JOSEPH SZERTICS

TIEMPO Y VERBO EN EL  
ROMANCERO VIEJO

En el sonar de los romances y entre sus múltiples sugerencias choca de pronto a todo lector el uso de algún tiempo verbal insólito. Por ejemplo, «armara» en «Tres Cortes armara el rey, todas tres a una sazón». Tiempo que sacude nuestra sensibilidad lingüística e imprime al verso cierto tinte de gustosa novedad. La anomalía ocurre con frecuencia dentro del género romanesco; no cabe, pues, considerarla como algo fortuito. En el presente libro se somete a estudio esa cambiante perspectiva temporal del Romancero Viejo (contraste de formas verbales, aspecto, etc.) para definir las varias impresiones que puede suscitar. Ya se comprende cuánta finura y matización habrá de ponerse en el empeño. Con mano diestra ha pulsado Joseph Szertics las teclas o claves de su instrumento interpretativo. Más que mundo de abstracciones es el analizado un mundo de atractivos y brillantes colores.


Lo primero que se pregunta el investigador tiene que ser: ¿Obedecerá el juego de formas temporales, con sus rápidas traslaciones, con sus primeros planos, con sus tonos de contraste, a un capricho del poeta, o quizá a un cómodo recurso para encontrar rimas?

*(Pasa a la solapa siguiente)*

NC COGNOSCO EX PARTE



MAS J. BATA LIBRARY  
RENT UNIVERSITY



Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation



TIEMPO Y VERBO EN EL  
ROMANCERO VIEJO

# BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 97

JOSEPH SZERTICS

TIEMPO Y VERBO EN EL  
ROMANCERO VIEJO



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS

MADRID

PO 6090 . Eg. 1999

© JOSEPH SZERTICS, 1974.

**EDITORIAL GREDOS, S. A.**

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 4520-1974.

ISBN 84-249-0539-3. Rústica.

ISBN 84-249-0540-7. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1974. — 4142.

## PRÓLOGO

El uso singular de los tiempos verbales en el Romancero y sobre todo su alternancia en el mismo plano temporal despertó el interés de grandes filólogos, entre los cuales sobresale Leo Spitzer por ser el primero en haber llamado la atención sobre un rasgo tan típico del estilo romancesco. Karl Vossler, por su parte, estudió el imperfecto en el famoso romance de *Abená-mar*, lo que dio origen a una polémica entre él y Spitzer. La forma en -ra, ha sido igualmente objeto de estudios de parte de Becker y Wright en sendos libros dedicados al uso de este tiempo en castellano. Finalmente, M. Pidal, al estudiar los tiempos en el *Cantar de Mio Cid*, hace constante alusión a sus usos en el Romancero<sup>1</sup>.

A pesar de los trabajos referidos, hacía falta un estudio de conjunto y esto es lo que pretendemos llevar a cabo aquí. En nuestras investigaciones trataremos casi exclusivamente de los principales tiempos de indicativo por ser éstos más usados y mucho más expresivos que los de subjuntivo. Dedicaremos ade-

---

<sup>1</sup> Véase Leo Spitzer, «Stilistisch-syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen», *ZrPh*, 1911, págs. 257-308; K. Vossler, «Carta española a Hugo von Hofmannsthal», en *Algunos caracteres de la cultura española*, Col. A., Buenos Aires, 1943; O. Becker, *Die Entwicklung des lateinischen Plusquamperfekt-Indikativs im Spanischen*, Leipzig, 1928; L. O. Wright, *The -ra Verb Form in Spain*, Berkeley, U. of California, 1932; y Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, Gramática, I, págs. 354-362.

más atención especial a la alternancia de los tiempos y a otras particularidades temporales que difieren de la práctica actual y constituyen en nuestra opinión una nota característica de los Romances Viejos. Nuestras indagaciones se centrarán, ante todo, en los aspectos estilísticos de los tiempos verbales, pero nos detendremos también en la parte introductoria, en las relaciones del tiempo verbal con el aspecto y el tiempo propiamente dicho; por último examinaremos la mezcla de los tiempos como fenómeno típico de la épica medieval.

Nos interesa asimismo el arte del juglar, cuyo mayor afán estaba en conmover a sus oyentes. El público, a su vez, lejos de quedar pasivo, participaba activamente en los sucesos contados, lo mismo que hace hoy en los bailes populares y en las corridas de toros. La intensidad afectiva de su colaboración dependía, no obstante, del arte del juglar, que no había de descuidar ningún artificio estilístico para lograr el fin deseado. Uno de estos medios expresivos más poderosos era, según creemos, la mezcla de los tiempos verbales, ya que cada cambio de tiempo significativo, subrayado debidamente por la entonación y acompañado de un gesto o la mímica del juglar, debía de servir para provocar el entusiasmo del público<sup>2</sup>.

Según avanzábamos con nuestro tema, nos íbamos percatando de lo difícil que era para un extranjero compenetrarse con los finos matices temporales, sintácticos y estilísticos encerrados en la poesía del Romancero, el que, en las palabras de Hegel, constituye un collar de perlas de belleza incomparable. Un Leo Spitzer, por ejemplo, se vio obligado a rectificar

---

<sup>2</sup> El arte del juglar ha sido estudiado particularmente por Jean Richner, *Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955. Véase además D. Alonso, «Estilo y Creación en el Poema del Cid» en *Ensayos sobre poesía española*, Rev. de Occidente, Argentina, 1946; y D. R. Sutherland, «On the use of tenses in Old and Middle French», in *Studies in French Language and Mediaeval Literature Presented to Prof. Mildred K. Pope*, 1939, págs. 329-337.

varias veces su interpretación acerca del imperfecto, sin que diese, a nuestro modo de ver, con la solución deseada. Pese a los escollos tan visibles, nos hemos empeñado en seguir adelante con nuestro estudio fascinante, confiados en la generosa ayuda prestada por don Rafael Lapesa, a quien expresamos aquí nuestro más sincero agradecimiento. Somos deudores también de Stephen Gilman, de A. Granville-Hatcher y de Ulrike Sprenger, quienes por sus obras y artículos respectivos nos han confirmado en la idea de que el uso particular de los tiempos y su alternancia representa un recurso de primera magnitud en la poesía épica de carácter oral<sup>3</sup>.

Como libro de texto hemos utilizado la *Primavera y Flor de Romances* de Wolf y Hofmann reimpressa en el tomo VIII de la *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, de Menéndez Pelayo y los dos primeros tomos del *Romancero Tradicional* de Menéndez Pidal que comprenden los Romanceros del Rey Rodrigo, de Bernardo del Carpio, de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara<sup>4</sup>. En las citas el primer número se refiere al del romance, y el segundo al de la página en la *Primavera y Flor* y también en el *Romancero Tradicional*. A fin de distinguir entre las dos colecciones añadiremos las iniciales R. T. a las citas procedentes del *Romancero Tradicional*. Para la nomenclatura de los tiempos, emplearemos la establecida por la *Gramática de la Real Academia Española* en su edición de 1959.

---

<sup>3</sup> Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»*, B. R. H., Gredos, Madrid, 1961 y «The imperfect tense in the Poema del Cid», Reprinted from *Comparative Literature*, 1965 (Fall); A. Granville-Hatcher, «Tense Usage in the Roland», *Studies in Phil.*, 1942 y «Epic Patterns in Old French», *Word*, 1946; y Ulrike Sprenger, *Praesens historicum und Praeteritum in der altisländischen Saga*, Basel, 1950.

<sup>4</sup> Hemos consultado también para las variantes de los romances viejos *Las Fuentes del Romancero General*, compiladas por Rodríguez-Moñino y publicadas por la Real Ac., Madrid, 1957; el *Romancero General*, ed., pról. e índices de A. González Palencia, CSIC, Madrid, 1947; y el *Romancero del Cid*, ed. de Carolina Michaëlis, Leipzig, Brockhaus, 1871.



## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

#### TIEMPO Y VERBO

El tiempo como fenómeno del Universo, independiente de nosotros, no será objeto de nuestro estudio. Nos interesa, en cambio, el tiempo vivido como lo concibe Bergson<sup>1</sup>. Este tiempo es más bien subjetivo que objetivo y su realidad no sería concebible sin la memoria que, distinguiendo el pasado y el presente, sirve de lazo entre ambos.

La importancia del tiempo subjetivo e individual frente al tiempo fenomenal ha sido igualmente recalcada por Groethuyesen afirmando que aquél es el tiempo de todo relato<sup>2</sup>. Este autor destaca además la función primordial de los llamados «tiempos vacíos» en que no ocurre nada, pero que forman el

---

<sup>1</sup> H. Bergson, *Durée et simultanéité*, pág. 61, apunta: «Voilà le temps réel, je veux dire perçu et vécu. Voilà aussi n'importe quel temps conçu, car on ne peut concevoir un temps sans le représenter perçu et vécu». Véase también Minkowsky, «Le temps vécu», *R. Ph.*, 1935-36, págs. 65-99.

<sup>2</sup> B. Groethuysen, «De quelques aspects du temps», *Recherches Philosophiques*, 1935-36, págs. 139-195, dice: «Nous étions partis du temps phénoménal, où tout se passe sans commencement et sans fin. Mais en dehors de ce temps universel il y a pour chacun son temps, le temps organisé, le temps biographique, pour m'exprimer ainsi».

marco de la narración, de cuyo fondo surgen los acontecimientos. Para Piaget, por otra parte, el tiempo psicológico inmediato no es el del sueño y de la evocación sino sencillamente el tiempo de la acción en curso<sup>3</sup>.

La lengua expresa la noción de tiempo por medios diferentes, esto es por adverbios e indicaciones temporales y hasta por sustantivos como v. gr. ex-rey. Ahora bien, en los Romances Viejos estas indicaciones temporales se muestran bastante vagas. Mientras que las referencias al momento exacto en que ocurren los sucesos son poco frecuentes, abundan en cambio las expresiones imprecisas como «un día», «otro día», «aquella noche», «al tiempo que alboreaba», «la mañana de Sant Juan», etcétera... Con la misma vaguedad se designa la duración de los hechos mediante el empleo frecuente de determinaciones temporales de carácter general: «gran tiempo», «mucho tiempo», «un rato», «poco tiempo», «pocos días», etc... Tampoco ofrecen mayor exactitud las indicaciones «siete años», «siete días», «quince días», «treinta días», «tres años», etc..., ya que se trata de meras fórmulas muy utilizadas a lo largo del Romancero.

En cuanto a la noción de tiempo expresada por el verbo, Guyau opina que las lenguas indoeuropeas llevan claramente fijada en sus verbos respectivos la distinción entre pasado, presente y futuro; de este modo el propio lenguaje nos impone la idea de tiempo, pues no podemos hablar sin evocar y clasificar un cierto número de imágenes en el tiempo<sup>4</sup>. Buffin opina a su vez que el tiempo, como nos lo hace concebir el verbo, resulta a veces muy impreciso y que el mismo término puede servir para expresar el presente, el pasado y el futuro. Por lo tanto, sucede a menudo que sólo por el contexto llegamos a

---

<sup>3</sup> J. Piaget, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*. Paris, Presses Universitaires de France, 1946, págs. 260 y 296.

<sup>4</sup> J. M. Guyau, *La genèse de l'idée de temps*, París, 1890.

precisar cronológicamente la acción verbal<sup>5</sup>. Por nuestra parte, admitimos que Buffin tiene razón en muchos casos; pero, en lo que se refiere a los tiempos absolutos del indicativo, creemos que, por regla general, sitúan la acción claramente en pasado, presente, y hasta en futuro.

El verdadero momento presente constituye una transición instantánea entre el pasado y el futuro, que nace y muere a la vez. El presente gramatical, en cambio, es una línea recta que puede prolongarse en el campo del pasado y también en el del futuro<sup>6</sup>. El futuro, por su parte, representa lo que todavía no existe, o mejor dicho lo que deseamos o lo que tratamos de realizar; de ahí que la noción temporal del futuro se carga de afectividad que le hace a menudo asumir valores extra-temporales, como expresión de probabilidad y suposición. El pasado se revela así como el tiempo que conocemos mejor, el que se halla detrás de nosotros después de haber realizado un viaje a través del tiempo. Por eso el pasado dispone de mayor número de tiempos verbales, que no sirven sólo para expresar un momento pretérito, sino que indican la anterioridad, simultaneidad y posterioridad en el pasado.

Por otro lado, Groethuysen afirma que, al tratarse de un relato, el narrador se halla en cierto modo fuera del tiempo, pues sabe lo que ha ocurrido. Pero para el lector u oyente que no conoce el relato, los acontecimientos se convierten en una especie de futuro (puesto que se narra lo que él no sabe toda-

---

<sup>5</sup> J. M. Buffin, *Remarques sur les moyens d'expression de la durée et du temps en français*, pág. 25, Paris, Presses Universitaires de France.

<sup>6</sup> O. Jespersen, *Philosophy of Grammar*, pág. 259, apunta con respecto al presente gramatical: «With regard to the present tense all languages seem to agree in having the rule that the only thing required is that the theoretical zero-point 'now', in its strictest sense, fall within the period alluded to. This definition applies to cases like: he lives at number 7».

vía)<sup>7</sup>. Käte Hamburger, a su vez, sostiene que el pretérito indefinido pierde su carácter de tiempo pasado en cuanto los personajes ficticios hacen su aparición en la escena, reemplazando así, en la poesía épica, la función gramatical por la función estética. En el mismo sentido se expresa H. Weinrich para quien el pretérito, tiempo típico del mundo narrado, no indica pasado sino narración<sup>8</sup>.

El verdadero pasado es inmóvil, pero la imaginación es capaz de revivirlo poniéndolo de nuevo en movimiento. Y esto es justamente lo que hace la poesía épico-lírica del Romancero, donde no se relatan los sucesos pasados de un modo objetivo como en las crónicas, sino que se pretende recrear algo ya desvanecido infundiéndole vida. Vossler cree, por ej., que la ilusión de lo inmediato constituye el rasgo esencial y más atractivo de los mejores romances: «Parece como si acabaran de salir de entre la multitud de acontecimientos que el mismo poeta ha vivido en el fondo de su alma»<sup>9</sup>.

Por lo que al castellano respecta, la *Gramática de la Real Academia* divide los tiempos verbales en absolutos y relativos (pág. 267): «Los absolutos expresan el tiempo sin referirlo a ningún tiempo; los relativos lo expresan siempre refiriéndolo a otra época o tiempo que necesita expresarse, ya mediante un adverbio, ya por otro tiempo que venga a precisar el momento a que se refiere la acción expresada con el tiempo relativo». La Academia considera como absolutos el presente, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el futuro imperfecto del indicativo. Pues bien, en el *Romancero Viejo* los tiempos relativos como el imperfecto y el pluscuamperfecto, aunque su función principal es la de los tiempos relativos, desem-

<sup>7</sup> Groethuysen, op. cit., pág. 115.

<sup>8</sup> Käte Hamburger, «Das epische Praeteritum», *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1953, pág. 357; y Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, pág. 72, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1964.

<sup>9</sup> K. Vossler, «Carta española», pág. 20.

peñan en numerosos casos el papel de los absolutos en la narración.

Las irregularidades en el uso de los tiempos se deben en parte al hecho de que el esquema de los tiempos de la conjugación castellana no estaba aún fijado en el español de la época. No hay que olvidar tampoco que el lenguaje de los romances está sembrado de arcaísmos que en la prosa contemporánea ya eran desusados, representando así un estado lingüístico anterior a su época. Estos arcaísmos, junto con la asonancia y el metro, ejercen sin duda alguna una gran influencia sobre el uso de los tiempos y contribuyen de este modo a numerosas irregularidades. No creemos, sin embargo, que la métrica constituya la motivación principal de tal uso. La rima y el metro son sólo medios, pero de ningún modo el fin de la creación poética. A nuestro entender, una gran parte de las irregularidades temporales que se puedan observar en el *Romancero Viejo* pueden explicarse, ante todo, por razones estilísticas.

#### TIEMPO VERBAL Y ASPECTO

La noción de aspecto es bastante confusa en lingüística y los diferentes autores utilizan el término en diversos sentidos. Algunos, al hablar del aspecto, se refieren al significado de la raíz verbal. Según esto dividen los verbos, por su significado, en perfectivos e imperfectivos (fuera de los cuales existen grupos secundarios). Otros limitan la noción de aspecto a los casos donde éste se expresa por morfemas derivativos. Un tercer grupo opina, en cambio, que el aspecto se halla sobre todo en la flexión. Y por último, Porzig, Jakobson y Gamillscheg distinguen entre Aktionsart, «modo de la acción», y el aspecto propiamente dicho<sup>10</sup>. El primero —según ellos— re-

<sup>10</sup> M. Porzig, «Zur Aktionsart der indogermanischen Praesensbildungen», *I. F.*, 1927, pág. 152; E. Gamillscheg, *Historische Französische Syntax*, Tübingen, 1957.

presenta el modo en que se realiza el proceso, y se expresa en las lenguas indoeuropeas por morfemas derivativos; el aspecto representa el punto de vista desde el cual se enfoca el proceso.

K. van der Hyde atribuye la confusión en la noción de aspecto al sentido vago de la palabra «aspecto», traducida del ruso «vid». Además, al querer aplicar los hechos lingüísticos eslavos a otras lenguas de estructura diferente se aumenta la confusión. Lo mismo opina Jens Holt, subrayando que hasta la fecha se ha discutido meramente «les notions logiques de l'aspect et du temps plutôt que d'interpréter les formes linguistiques mêmes»<sup>11</sup>.

Mientras J. Vendryes y Meillet niegan los valores aspectuales en la conjugación de las lenguas románicas en que —según ellos— predomina absolutamente el tiempo, Charles Bally sostiene que la conjugación francesa permite distinguir tres aspectos, mediante la oposición de tres tiempos: el pretérito indefinido, el imperfecto y el pretérito perfecto. El primero condensa la duración en un punto, el imperfecto insiste en la duración y repetición, y el pretérito perfecto indica un estado resultante de una acción pasada. Hace notar, sin embargo, que el sistema está a punto de derrumbarse, porque el pretérito queda reemplazado en el lenguaje coloquial por el pretérito perfecto que asume así dos funciones<sup>12</sup>. Para Brunot los tiempos en el francés moderno, aunque tiendan a indicar sólo la noción de tiempo, pueden expresar el aspecto, y particularmente el de acción acabada e inacabada. Finalmente A. Burger

---

<sup>11</sup> K. van der Hyde, «L'aspect verbal en latin» (Problèmes et résultats), *Revue des Études Latines*, pág. 331, 1932; Jens Holt, «Études d'aspect», *Acta Jutlandica*, 1943 (15).

<sup>12</sup> J. Vendryes, *Le langage*, Paris, 1921, págs. 115-17; A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*, pág. 185, Champion, Paris, 1921; Charles Bally, *Linguistique Générale et Linguistique Française*, página 113, Berne, 1944.

reconoce asimismo la existencia de los valores aspectuales en la flexión de las primitivas lenguas románicas<sup>13</sup>.

En cuanto al español, la *Gramática de la Real Academia* (pág. 266) distingue entre tiempos perfectos e imperfectos. Perfectos son los tiempos compuestos; imperfectos son, en cambio, los tiempos simples. Los primeros designan la acción como terminada, los segundos la expresan como no terminada. Gili y Gaya (*Sintaxis*, 131) acepta la definición anterior, pero coloca, con toda razón, el pretérito indefinido entre los tiempos perfectos. Por otra parte, Alarcos Llorach estima que la diferencia entre unas y otras formas de la conjugación castellana es una diferencia de aspecto. Distingue entre aspecto sintagmático y flexional. En cuanto al primero asiente a la opinión de la *Academia* «canto-he cantado». El segundo se da únicamente en el pasado «canté-cantaba». De un modo similar se expresa Keniston a propósito del aspecto flexional apuntando que la oposición aspectual más importante en castellano se da entre el pretérito indefinido y el imperfecto<sup>14</sup>.

M. Bassols disiente, no obstante, de la opinión de Llorach y sostiene que las diferencias fundamentales entre unas y otras formas de la conjugación española son ante todo temporales. Cree también que la oposición entre tiempos perfectos e imperfectos debe limitarse a los verbos de naturaleza durativa. El verbo saltar (salto, por ej.) no tiene aspecto durativo en presente<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Brunot et Bruneau, *Précis de Grammaire Historique de la Langue Française*, págs. 389-94, Paris, 1949; A. Burger, «Sur le passage du système des temps et des aspects de l'indicatif, du latin au roman commun», *Cahiers P. de Saussure*, 1949, págs. 21-36.

<sup>14</sup> Alarcos Llorach, «La estructura del verbo español», *Bol. de la B. de Menéndez Pelayo*, XXV, 50-83; H. Keniston, «Verbal aspect in Spanish», *Hispania Cal.*, 1936, págs. 163-176.

<sup>15</sup> M. Bassols, «La cualidad de la acción verbal», *Estudios ded. a M. Pidal*, tomo II, págs. 135-148, 1951.

Otros estudiosos, como Roca Pons y Criado de Val, señalan tres aspectos en la conjugación castellana<sup>16</sup>. Según el primero, el aspecto aparece en la flexión, «como una oposición fundamental entre tiempos imperfectos y perfectos, pero con un término intermedio, representado especialmente por el indefinido». Criado de Val sostiene, a su vez, que en el español moderno se encuentran tres aspectos principales, el durativo, el puntual y el perfectivo, que están representados por el imperfecto, el pretérito indefinido y el pretérito perfecto respectivamente. Cabe mencionar aún el estudio reciente de L. J. MacLennan, *El problema del aspecto verbal*, en que el autor examina los presupuestos y la metodología del problema del aspecto y no cree que las nociones aspectuales correspondan a formas como «cantaba-canté» y «canto-he cantado»<sup>17</sup>.

Por nuestra parte estimamos, de acuerdo con Alarcos Llorach y Keniston, que la oposición aspectual más tajante se da entre el imperfecto y el pretérito en la flexión castellana, expresando la acción en curso (sin su término) y la acción concluida. Tal oposición puede darse, sin embargo, también entre el imperfecto y el pretérito perfecto, aunque con menor frecuencia. El pretérito indefinido puede adquirir, además, diferentes valores aspectuales, esto es, puntual, perfectivo y terminativo. Lo propio ocurre con el pretérito perfecto. Por eso creemos que en castellano no es posible ligar el aspecto a ningún tipo determinado y que las diferencias entre unas y otras formas

---

<sup>16</sup> J. Roca Pons, *Estudios sobre perífrasis verbales del español*, página 56, C. S. I. C., Madrid, 1958; Criado de Val, *Sintaxis del verbo español moderno*, C. S. I. C., RFE, Anejo XLI, Madrid, 1948.

<sup>17</sup> L. J. MacLennan, *El problema del aspecto verbal*, Gredos, Madrid, 1963. Véanse también las obras recientes de W. E. Bull, *Time, Tense and Verb*, U. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1960; y Klaus Heger, *Die Bezeichnung temporal-deiktischer Begriffskategorien in französischen und spanischen Konjugationssystem*, Beiheft 104 z. ZrPh, Tübingen, 1963, que enfocan el aspecto desde el punto de vista estructural.

de la conjugación pueden ser, según los casos, temporales o aspectuales, y, a veces, temporales y aspectuales al mismo tiempo.

El valor aspectual de los tiempos verbales era más acusado en la Edad Media que en nuestros días. Brunot y Bruneau dicen, v. gr., refiriéndose al francés medieval, que en aquella época los tiempos, más que su relación temporal con respecto a otras acciones, indicaban la cualidad de la acción verbal (*Précis*, pág. 225). Tal posición se ve reforzada por Stephen Gilman y A. Granville-Hatcher<sup>18</sup>. El primero opina que el uso irregular de los tiempos verbales en el *Poema del Cid*, no puede ser explicado desde el punto de vista puramente temporal y propone la noción de aspecto como una posible solución. No concibe, sin embargo, el aspecto desde el punto de vista gramatical, sino más bien desde el estilístico: Gilman habla de «aspectos estilísticos». Miss Hatcher sostiene igualmente que las diferencias entre el presente y el pretérito perfecto, empleados en el mismo plano temporal, son más bien aspectuales que temporales en la *Chanson de Roland*. J. González Muela subraya a su vez que los valores aspectuales se manifiestan con mayor fuerza en la poesía que en la prosa<sup>19</sup>.

En el *Romancero Viejo* la oposición aspectual más clara se manifiesta entre la acción en su desenvolvimiento y la acción terminada. Tal oposición puede darse en el pasado no sólo entre el imperfecto y el pretérito indefinido, sino también entre el imperfecto y el pretérito perfecto y los otros tiempos pasados, presentándose a veces como durativo-puntual. Por otro lado, las diferencias aspectuales entre el pretérito indefinido y el pretérito perfecto son mucho menos claras, pero existentes en numerosos casos. El contraste entre el presente his-

---

<sup>18</sup> S. Gilman, op. cit., pág. 26; y A. Granville-Hatcher, op. cit., pág. 604.

<sup>19</sup> J. González Muela, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, pág. 97, Insula, Madrid, 1955.

tórico y los tiempos perfectos adquiere también matices aspectuales, y particularmente cuando el presente expresa la acción en su desarrollo con verbos imperfectivos, mientras que los tiempos perfectos la indican como concluida con verbos perfectivos. En cambio, si ambos verbos son perfectivos, entonces el presente expresa la acción, igualmente, en su término, pero actualizada; los tiempos perfectos, por su parte, la reproducen como consumada en el tiempo. Aparte de eso, la acción iniciada por el presente puede ser terminada por los tiempos perfectos. La oposición aspectual entre el presente y los tiempos perfectos con verbos imperfectivos resulta poco frecuente.

Para terminar, nos complacemos en citar unas líneas de Seidler que distingue entre dos maneras diferentes de vivir el pasado: la perfectiva y la imperfectiva. «En el vivir perfectivo se concibe el suceso como unidad inseparable; se tiende a resumir, tranquila y objetivamente. En el vivir imperfectivo se mira la riqueza del desenvolvimiento, lo que supone una sumersión íntima y hasta afectuosa en el pasado»<sup>20</sup>.

#### LA MEZCLA DE LOS TIEMPOS

La alternancia de los tiempos verbales en el mismo plano temporal —un rasgo típico de la poesía épica medieval— ha sido objeto de varios estudios, y no hay quizá filólogo de renombre que no haya emitido alguna opinión con respecto a este fenómeno. Unos opinan, por ej., con Menéndez Pidal que la mezcla de los tiempos sirve para dar viveza a la narración. Otros, como Lucien Foulet, que ha estudiado esta cuestión en el francés antiguo, la atribuyen a la busca de variedad. Vossler subraya, por su parte, que los antiguos Cantares de Gesta querían mover a sus oyentes por un brinco vivaz del pasado

---

<sup>20</sup> H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*, pág. 138, Goettingen, 1953.

al presente. Por último Walther v. Wartburg estima que la mezcla de los tiempos permitía al autor una gran movilidad del punto de vista narrativo<sup>21</sup>.

En sus dos artículos ya mencionados, Miss Hatcher profundiza más, diciendo que la alternancia de los tiempos verbales constituye una particularidad del estilo épico. Considera el presente histórico como tiempo primordial narrativo en la *Chanson*, donde este tiempo predomina claramente; el pretérito indefinido y el pretérito perfecto, en cambio, resultan tiempos anormales cuyos usos deben ser explicados. Gilman rechaza igualmente explicaciones como las de «anarquía temporal» o ingenuidad respecto del *Poema* y cree que la principal función del uso de varios tiempos no consiste tanto en dar vida a la narración «sino sentir su importancia y sentido, o sea 'celebrar' su tema heroico»<sup>22</sup>.

Por otra parte, M. Sandmann trata de explicar la mezcla de los tiempos partiendo de las construcciones paralelísticas que repiten un mismo verbo en tiempos diferentes. Este fenómeno, que se da ya en el *Poema* y en la épica francesa medieval, aparece —según el autor— mecanizado en el Romancero, v. gr.: «Bien se te emplea, señor, señor, bien se te empleaba», (85). Opina asimismo que la alternancia de los tiempos es peculiar de formas arcaicas y populares que se hallan bien representadas en los Cantares de Gesta, en cambio, faltan casi por completo en las obras principales del Mester de Clerecía, salvo

---

<sup>21</sup> Véase M. Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I, 356, Espasa Calpe, Madrid, 1944; L. Foulet, *Petite Syntaxe de l'Ancien Français*, págs. 218-232, París, 1919; Karl Vossler, *Filosofía del Lenguaje*, pág. 196, Losada, Buenos Aires, 1949; y W. v. Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, págs. 82-83, Leipzig et Berlin, Teubner, 1934.

<sup>22</sup> A. Granville-Hatcher, op. cit.; y S. Gilman, op. cit., pág. 16 (nota número 6).

algunos pasajes del *Libro de Buen Amor*<sup>23</sup>. Las observaciones de Sandmann nos parecen interesantes por la frecuencia de las repeticiones paralelísticas en los romances, y por la circunstancia de que, a través de ellas, se puede explicar la mezcla de los tiempos en numerosos pasajes: No creemos, sin embargo, que esta práctica lo resuelva todo, como tampoco lo hace la asonancia, ni en el *Cantar* ni en el *Romancero Viejo*, pues los casos en que ocurre no constituyen sino una pequeña parte de los ejemplos en que alternan los tiempos verbales. D. R. Sutherland subraya asimismo la importante función desempeñada por la alternancia de los tiempos en la poesía oral y notablemente en la antigua poesía épica francesa. En su opinión, la motivación principal de tal uso ha de buscarse ante todo en razones estilísticas: «El poeta del siglo XII debe una gran parte de la intensidad y fuerza dinámica de su relato a la alternancia sutil de los tiempos verbales»<sup>24</sup>.

Al referirse al estilo romanesco, Spitzer señala la existencia de siete posibilidades narrativas en el pasado. El juglar se venga de este modo de la estrechez que le imponen la asonancia y el metro. Tal procedimiento —prosigue el autor— es contrario al que emplea el lenguaje corriente, que suprime los medios superfluos de expresión, limitándose a lo necesario. La poesía a su vez crea nuevos modos de expresión, guardándolos tanto tiempo como es posible<sup>25</sup>.

Por nuestra parte, estamos de acuerdo con Miss Hatcher y sobre todo con Rafael Lapesa, quienes consideran que la mezcla de los tiempos constituye un fenómeno de estilo y los cambios que el juglar efectúa corresponden a un cambio del punto de vista narrativo. Por lo tanto nos parece oportuno citar las

<sup>23</sup> M. Sandmann, «Narrative tenses of the past in the *Cantar de Mio Cid*», *Studies in Romance Phil. and French presented to John Orr*, Manchester, 1953, págs. 264 y sigs.

<sup>24</sup> D. R. Sutherland, op. cit., pág. 331.

<sup>25</sup> L. Spitzer, op. cit. (*ZrPh*).

líneas que Lapesa dedica al uso de los tiempos en el español medieval: «El uso de los tiempos verbales era particularmente anárquico. El narrador saltaba fácilmente de un punto de vista a otro; tan pronto enunciaba los hechos colocándolos en su lejana objetividad (pretérito indefinido), como los acompañaba en su realización, describiéndolos (imperfecto). Hasta el pretérito anterior o el pluscuamperfecto perdían su valor fundamental de prioridad relativa para tomar el de simples pasados. De pronto la acción se acercaba al plano de lo inmediatamente ocurrido (perfecto), o disfrazada de actualidad presente, discurría más real —como si dijéramos visible— ante la imaginación de los oyentes<sup>26</sup>.

En el *Romancero Viejo* la mezcla de los tiempos, siendo un fenómeno complejo, obedece a múltiples razones. Aparte de las construcciones paralelísticas ya aludidas, la rima influye en muchísimos casos en las irregularidades temporales. El requisito del metro de ocho sílabas puede favorecer igualmente el empleo de uno u otro tiempo. Por último, la busca de variedad se cuenta entre las razones fundamentales, pues el uso constante de un solo tiempo resultaría muy monótono. Además, gracias a la alternancia, el poeta anónimo podía llamar la atención sobre acciones o personajes singulares, pasar de la relación objetiva de los hechos a su evocación delante del público, acelerar el ritmo del relato poniendo en evidencia la perfección. La mezcla de los tiempos le permitía también acentuar la intensidad afectiva, y enriquecer el estilo con elementos líricos proporcionándole así una nota pintoresca. Finalmente, al entrar en el diálogo, la alternancia del presente con el imperfecto contribuye a uno de los usos más interesantes de los Romances Viejos.

---

<sup>26</sup> Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, págs. 159-160, Madrid, Escelicer, 1959

Entre los tiempos verbales es sin duda alguna el presente histórico el que interviene no sólo en el mayor número de combinaciones, sino también en las más significativas. Por eso comenzaremos nuestras indagaciones estudiando su mezcla con el pretérito indefinido, rasgo típico de la poesía épica medieval.

## CAPÍTULO II

### EL PRESENTE HISTÓRICO Y EL PRETÉRITO INDEFINIDO

Stephen Gilman, en el sugestivo libro que hemos citado reiteradamente, muestra que el uso del presente y del pretérito en el *Poema del Cid* depende más del sujeto de la oración que del orden cronológico de las acciones. Cuando el Cid es el sujeto nombrado de la frase, se usa el pretérito aproximadamente cuatro veces más que el presente. En cambio, cuando el sujeto es anónimo, entonces el presente reemplaza al pretérito por un margen casi igual. El pretérito realza así el valor único de las acciones heroicas y más que expresar tiempo, parece comunicar importancia. El presente, por su parte, es un tiempo que sirve más para prestar fondo, decoración a los hechos destacados por el pretérito que para narrar con viveza. Los tiempos del *Poema* se usan —según el autor— aspectualmente: el pretérito es perfectivo y conviene al héroe, el presente a los sujetos anónimos, ya que no indica de ningún modo acabamiento. Si el Cid inicia o completa hechos en su propio nombre, éstos se efectúan en tiempos perfectos y con verbos perfectivos. Los sujetos anónimos, a su vez, tienen predilección por verbos imperfectivos y tiempos imperfectos. Para apreciar el hallazgo de Gilman, he aquí un trozo que ilustra bien el uso del pretérito en el *Poema*; no sólo por ser el Cid sujeto

nombrado de las oraciones, sino también porque lleva a cabo hechos heroicos<sup>1</sup>:

748-51           Viólo mio Çid Roy Díaz el Castellano,  
                  acostós a un aguazil que tenié buen cavallo,  
                  diol tal espadada con el so diestro braço,  
                  cortól por la çintura, el medio *echó* en campo.

Los sujetos anónimos, por otra parte, aparecen en presente:

1448-51           Repuso Minaya: «fer lo he de voluntad».  
                  Yas *espiden e pienssan* de cavalgar,  
                  el portero con ellos que los *ha* de aguardar;  
                  por la tierra del rey mucho conducho les *dan*.

Los trabajos admirables de Miss Granville-Hatcher subrayan igualmente el valor estilístico de la mezcla de los tiempos en la *Chanson de Roland*. Es interesante notar, empero, que aquí es el presente el que se adjudica el papel de destacar hechos importantes, mientras que el pretérito aparece como tiempo de subordinación. La alternancia de los dos tiempos ofrece un bajorrelieve en que las figuras no podrían sobresalir sin la «depresión del pretérito»<sup>2</sup>:

Cr. 3110-16       Cum ad oret, si se drecet en estant ...  
                  Muntet li reis en sun cheval curant;  
                  l'estreu li tindrent Neimes e Jocerans;  
                  Prent sun escut e sun espiet trenchant.  
                  Gent ad le cors, gaillart e ben seant,  
                  Cler le visage ...

El presente destaca en la descripción la figura del rey sobre aquellas que cogen su estribo, acción que se halla en pretérito.

<sup>1</sup> Stephen Gilman, op. cit., págs. 54-94.

<sup>2</sup> Anna Granville-Hatcher, «Tense Usage in the Roland», *Studies in Philology*, 1942, págs. 609-624.

El pasaje es comparable —según Miss Hatcher— a obras pictóricas de la Edad Media en que la figura del Cristo o la del santo principal suele ser mayor que la de sus seguidores. Análogas observaciones hace Gilman con respecto a la figura del Cid, pero con la diferencia de que en el *Cantar* la función de los tiempos referidos es inversa, siendo el pretérito y no el presente el que hace resaltar los hechos de los sujetos nombrados.

La analogía entre la estructura estética y espiritual y la sintaxis, en la Edad Media, ha sido estudiada por Matz en su libro *Der Vorgang im Epos*<sup>3</sup>. Según el autor, los problemas temporales se enfocaban entonces desde otro punto de vista. De ahí que hechos muy bien distanciados en el tiempo aparecieron a menudo como meramente yuxtapuestos. El mismo fenómeno es observado por Hatzfeld en su obra *Literature through art* donde compara la técnica de ciertas obras literarias con obras artísticas de la época<sup>4</sup>.

La llamada técnica acumulativa se manifiesta también en algunos romances en que se relatan sucesos temporalmente distanciados como si tuvieran lugar simultáneamente. Buen ejemplo de este procedimiento es el famoso romance fronterizo *Río verde, río verde...* en cuya primera parte se refiere la muerte de dos caballeros cristianos —Sayavedra y Urdiales— y la de un tercero, don Alonso de Aguilar, como simultáneas, con la alusión «Don Alonso en este tiempo — bravamente peleaba». En la realidad, don Alonso murió cincuenta años más tarde en las Alpujarras<sup>5</sup>.

Por otra parte, Ulrike Sprenger apunta en su tesis doctoral *Praesens historicum und Praeteritum in der altisländischen*

<sup>3</sup> W. Matz, *Der Vorgang im Epos*, Hamburg, 1947.

<sup>4</sup> Helmut Hatzfeld, *Literature through art; a new approach to French Literature*, págs. 55-56. New York, Oxford U. Press, 1952.

<sup>5</sup> M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, página 35, Madrid, Revista de Occidente, 1956.

*Saga* que las funciones de los dos tiempos difieren en las Sagas orales, cortas por lo común, y en las Sagas escritas (*Buchsagas*) que son de mayor extensión. En las primeras el presente se revela como tiempo predominante y el uso del pretérito tiene por objeto poner de relieve ciertos sucesos en el marco de la narración efectuada en presente. En las Sagas escritas, a su vez, el pretérito indefinido es el tiempo principal; el presente histórico sirve para dar vida al relato. Así, estos tiempos resultan dos medios lingüísticos importantes de que se vale el narrador con el fin de variar su estilo y sobre todo para mover a sus oyentes. El autor subraya, además, el uso general y sostenido del presente histórico a lo largo de las Sagas, frente al latín antiguo en que tal empleo se veía limitado a ciertos verbos <sup>6</sup>.

A base de lo expuesto podemos concluir que la referida alternancia constituye un fenómeno típico de la antigua poesía épica; además que su empleo obedece más bien a razones estilísticas que puramente gramaticales. Finalmente, podemos observar que sus funciones adquieren matización distinta según las obras. Esto se aplica también, por supuesto, al *Romancero Viejo*. Como creemos, las características que presenta la mezcla de los dos tiempos ofrecen aquí cierta peculiaridad.

En todos los ejemplos que vamos a citar, el presente y el pretérito se hallan en el mismo nivel temporal. Su mezcla no significa, pues, un cambio real de tiempo, sino que se trata más bien de distintos puntos de vista narrativos. Por razones de mayor claridad nos ocuparemos primero de aquellos casos en que el pretérito sucede al presente, esto es, de la combinación «presente-pretérito»; y después nos detendremos en la alternancia opuesta «pretérito-presente».

---

<sup>6</sup> Ulrike Sprenger, *Praesens historicum und Praeteritum in der altisländischen Saga*, Basel, 1950.

## LA ALTERNANCIA «PRESENTE-PRETÉRITO INDEFINIDO»

En esta combinación, el presente indica por lo común la acción, vivificándola en su desenvolvimiento; el pretérito indefinido puede destacar un hecho, expresar prontitud o subrayar la perfección. Para empezar, he aquí algunos pasajes en que el presente actualiza los sucesos; el pretérito, en cambio, realza ciertos hechos:

- 2/99 R. T.      Los moros siguen victoria    hasta la Peña Horadada;  
32                *hízoles* cara Pelayo,    esse duque de Cantabria,
- 46/150           Todos van a ver al rey,    que mortal estaba echado.  
                    Todos le dicen lisonjas,    nadie verdad ha fablado,  
                    sino *fue* el conde de Cabra,    un buen caballero anciano:
- 52/160           Todos llevan lanza en puño    y el hierro acicalado,  
                    y llevan sendas adargas,    con borlas de colorado;  
                    mas no le *faltó* al buen Cid    adonde asentar su campo.
- 166/364           Del emperador se despiden,    a sus posadas se van.  
                    Don Roldán *quedó* enojado,    mas no lo quiso mostrar.
- 1b/103 R. T.    Helos, helos por do vienen    con toda la su compañía;  
16-II             *saliólos* a recibir    la su madre doña Sancha:

Cabría decir también, en este caso, que el presente indica acciones llevadas a cabo por sujetos anónimos; el pretérito destaca hechos individuales. El cambio de tiempo va ligado así al cambio de sujeto. Otras veces el presente nos muestra personajes en movimiento mediante verbos que designan un proceso; el pretérito indica acciones perfectivas:

- 53/164           Toman postas y caballos    los más ligeros y flacos,  
                    caminan días y noches    con camino apresurado:  
                    *llegaron* presto a Toledo;    en un lugar muy poblado,

- 20/112            Ya cabalgan los infantes    y se van a sus posadas;  
*hallaron* las mesas puestas    y viandas aparejadas.
- 190/437           Cabálganle en una mula    por más deshonra le dar;  
*metiéronle* en una torre    de muy gran escuridad:
- 51/157            Descuélganse por el muro,    sálense a la ciudad,  
*fueron* a dar a Castilla,    do esperándolos están.
- 66/184            Por los campos de Jerez    a caza va el rey don Pedro;  
*allegóse* a una laguna,    allí quiso ver un vuelo.
- 14 o/70 R. T.    Por el valle de las estacas    va Rodrigo a mediodía,  
 relumbrando van sus armas    como el sol de mediodía.  
*Encontró* c'un ermitaño    que vida santa hacía.

Gracias a la oposición, más bien aspectual que temporal, entre los dos tiempos y los verbos empleados con ellos, la acción parece avanzar con prontitud. Se pasa de acciones en desarrollo a hechos concluidos. Se prescinde asimismo de los vínculos gramaticales entre las oraciones. Merece consignarse también que estos versos ya no se dejan explicar por las categorías «hechos colectivos» y «hechos individuales», puesto que los sujetos anónimos figuran tanto en presente como en pretérito, y lo propio ocurre con los sujetos individuales.

El tiempo pasado irrumpe, a veces, en el curso de los acontecimientos que se realizan en presente:

- 165/350           Al pie están de una breña    que junto a la fuente está.  
*Oyeron* un gran ruido    entre las ramas sonar:
- 99/246            Ya se asienta el rey Ramiro,    ya se asienta a sus yantares;  
 los tres de sus adalides    se le *pararon* delante;

Ocurre también que el presente reproduce la pelea en curso; el pretérito indefinido nos comunica su desenlace a manera de un salto:

- 25/119            ¡Cuán bien pelea Rodrigo    de una lanza y adarga!  
*ganó* un escaño tornido    con una tienda romana.

Aparte de esto, recibimos la impresión de que el relato avanza en cuadros sueltos que se siguen con gran rapidez:

176/395      Alborótanse los grandes    cuantos en la sala están:  
                  *prendieron* a Montesinos    y queríanlo matar,

La acción expresada por el pretérito puede indicar la consecuencia o la culminación de los hechos actualizados por el presente:

161a/318      Tantas caricias se hacen    y con tanto fuego vivo,  
                  que al cansancio se *rindieron*    y al fin *quedaron* dormidos.

185/415      Siete veces echan suertes    quién le volverá a buscar;  
                  echan las tres con malicia,    las cuatro con gran maldad:  
                  todas siete le *cupieron*    al buen viejo de su padre.

1/81            Ponen fuego a la ciudad,    ardiendo de cabo a cabo,  
                  y ellos dan en el real    con ánimo denodado;  
                  pero al fin todos *murieron*,    que ninguno no ha escapado.

Los versos siguientes, a su vez, nos hacen sentir el paso del tiempo, mediante el presente en el que irrumpe el pretérito expresando la perfección:

1k/181 R. T.    Namorado s'había de ella    ese conde de Sandalla.  
5                *Van* días y *vienen* días,    Ximena *quedó* empenñada.

175/392      Pasando y viniendo días,    todos vida santa *hacen*;  
                  bien *pasaron* quince años,    que el conde de allí no parte.

Este procedimiento nos sugiere el conocido recurso cinematográfico que para exteriorizar el transcurso del tiempo echa mano en ocasiones de un calendario del que van desprendiéndose las hojas. No faltan casos en que la acción iniciada en presente, llega a ser terminada por el pretérito reiterando un mismo verbo:

- 194/456 Ya se parte Baldovinos, ya se parte para armar,  
armóse de todas armas las que solía llevar:
- 151/305 El se va a tomar consejo, y ella queda en la montiña.  
Aconsejóle su madre que la tomase por amiga.
- 87/222 salen de presto a mirar por allí a ver quién pasea;  
vieron que en su lado izquierdo traía una cruz bermeja;

Con verbos diferentes, el efecto conseguido es parecido:

- 16/106 Mensajero se le hace a que cumpla su mandato:  
el mensajero que fue de esta suerte le ha hablado.
- 178/407 Presto se tornan las guardas por la gente asegurar,  
y dieron presto las nuevas a Carlos el emperante:
- 1b/154 R. T. treinta deja a la escalera por el subir y el bajar;  
18 con solamente los veinte a hablar con el rey se va.  
A la entrada de una sala con él se vino a topar;

Notemos que el presente, aparte de acercarnos la acción, la inicia; el pretérito la lleva adelante abruptamente, mostrándonos al mensajero y a los guardas en el momento de cumplir con su cometido.

Cuando el pretérito se halla en voz pasiva, la sucesión de los hechos se efectúa aún con mayor rapidez y concisión:

- 19/110 Ya se trata casamiento, ¡hecho fue en hora menguada!
- 94/235 Apriesa pide las armas, y en un punto fue armado,
- 148/302 vuélvese para su amiga donde fue bien recibido.

El verbo «ver» se halla casi siempre en pretérito para hacer resaltar de este modo el acto de percepción entre acciones que se desarrollan en presente:

- 190/435 Tan linda va Claraniña, que a todos hace penar.  
Conde Claros que la vido luego va descabargar;

- 47a/151      Va a rieptar los de Zamora    por la traición de Vellido:  
*vido* estar a Arias Gonzalo    asomado en el castillo;
- 185/415      Por la matanza va el viejo,    por la matanza adelante;  
 los brazos lleva cansados    de los muertos rodear:  
*vido* a todos los franceses    y no *vido* a don Beltrán.

Finalmente, las diferencias entre una acción en pleno desarrollo y otra terminada hacen que el pretérito haga concluir los acontecimientos con una nota impresionante, que constituye al propio tiempo el fin mismo del romance:

- 1/97 R. T.      El rey con sus ricos hombres    todos se avíen espantado  
 26                    cuando vieron las figuras    y letras que hemos contado.  
*Buelven a cerrar* la torre:    *quedó* el rey muy angustiado.

Hasta aquí sólo hemos analizado pasajes en que el pretérito sucedía o precedía al presente; ahora vamos a ocuparnos de algunos casos en que el tiempo pasado se halla entre versos en presente:

- 19/110          A Calatrava la Vieja    la combaten castellanos;  
 por cima de Guadiana    *derribaron* tres pedazos;  
 por los dos salen los moros,    por el uno entran cristianos.
- 21/114          Los infantes arremeten    con la su caballería:  
*mezcláronse* con los moros,    a muchos quitan la vida.
- 53/163          Vuelven los dos las espaldas    por tomar lugar del campo;  
*hiriéronse* juntamente    en los pechos muy de grado;  
 saltan astas de las lanzas    con el golpe que se han dado;

Esta vez también el presente pinta la lucha en su desenvolvimiento; el pretérito tiene por objeto subrayar un hecho de armas notable o el momento culminante de la refriega. De parejo modo, el pretérito, acelerando el ritmo de la narración, pone de relieve el instante más emocionante del fragmento siguiente, tomando del conocido romance de Lanzarote:

148/302            Ya se arma Lanzarote    de gran pesar conmovido,  
 despídese de su amiga,    pregunta por el camino,  
*topó* con el orgulloso    debajo de un verde pino,  
 combátense de las lanzas,    a las hachas han venido.

Y para terminar veamos dos ejemplos más:

20/113            Muy bien puesto en la silla    se sale para la plaza,  
 y *halló* a don Rodrigo    que a una torre tira varas,  
 con una fuerza crecida    a la otra parte pasa.

3/21 R. T.        En Toledo está Rodrigo    el rei malaventurado;  
 1                    por cubdicia de tesoro    *rompió* un antiguo palacio;  
                       siete cerraduras tiene    todas de hierro colado,

Los versos aducidos comparten con los anteriores la circunstancia de que aquí se observa también un movimiento ascendente de intensidad desde el presente hasta el pretérito indefinido; punto culminante a partir del cual la intensidad decae y se desvanece en la acción reanudada por el presente.

#### LA ALTERNANCIA «PRETÉRITO INDEFINIDO-PRESENTE»

Las funciones que los dos tiempos desempeñan en esta alternancia se podrían dividir, en términos generales, en dos grupos principales. En el primero, el pretérito expresa un acto de percepción y el presente sirve para actualizar. En el segundo, el pretérito da el tono más fuerte; el presente, por su parte, sirve de resonancia o completa la acción principal con detalles descriptivos o explicativos. He aquí primero unos ejemplos de la primera categoría:

153/308            Con un falcón en la mano    la caza iba cazar,  
                       *vió* venir una galera    que a tierra *quiere* llegar.

- 190/440      *Vido* estar el cadahalso    en que lo han de degollar,  
damas, dueñas y doncellas    que lo salen a mirar.  
*Vio* venir la gente de armas    que lo *traen* a matar,  
los pregoneros delante    por su yerro publicar.
- 154/309      *Vio* venir un caballero,    que a París *lleva* la guía.
- 121/279      Por aquellos altos montes    caballero *vio* asomar:  
llorando *viene* y gimiendo,    las uñas corriendo sangre  
de amores de Moriana    hija del Rey Morián.
- 66/184      De hacia Medina Sidonia    *vio* venir un bulto negro;  
cuanto más se le allegaba,    *poniéndole* va más miedo,

Aquí la combinación de los dos tiempos produce sensación de perspectiva (lejanía-cercanía). El pretérito «vio», seguido de una acción en presente, sugiere un efecto de acercamiento: personajes y objetos se aproximan hacia los que perciben la acción. Es un movimiento de allá hacia acá, de lo lejos a lo cerca. Esta sensación de perspectiva la intuye con agudeza Azorín. A propósito del primer fragmento tomado del conocido romance del *Conde Arnaldos* escribe: «El conde Arnaldos ha salido en la mañana de San Juan a dar un paseo por la dorada playa... El conde ve avanzar una galera. Desde la remota lejanía en que ha aparecido como un puntito, ha ido poco a poco avanzando hasta la costa»<sup>7</sup>.

Sucede también que la persona que percibe la acción se halla en la primera persona gramatical, por lo cual se refuerza aún más la ilusión de lo inmediato que produce el uso del presente histórico.

- 104/255      Yo me estando en Giromena    a mi placer y holgar,  
subiérame a un mirador    por más descanso tomar:  
por los campos de Monvela    caballeros *vi* asomar:  
ellos no *vienen* de guerra,    ni menos *vienen* de paz,  
*vienen* en buenos caballos,    lanzas y adargas *traen*:

<sup>7</sup> Véase Azorín, *Al margen de los clásicos*, págs. 29-30, ed. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1915.



104/255      Desque yo, triste, le viera, luego *vi* mi mala señal.  
*Tomé* mis hijos conmigo y subíme al homenaje;  
 ya que yo iba a subir, ellos en mi sala *están*:  
 don Rodrigo *es* el primero, y los otros tras él *van*.

Nótese cómo se anima aquí la dramática llegada de los asesinos de Isabel de Liar merced al presente, que al propio tiempo inicia el diálogo. El efecto dramático suscitado por el presente se acentúa aún más en los versos procedentes de otra versión del trágico romance:

105/258      Encima de un rico estrado, allí la *mandó* sentar,  
*púsole* daga en la mano, y a don Rodrigo delante.  
 El rey le *tiene* la mano, de puñaladas le *da*.

¿No nos parece como si viésemos al rey don Pedro en actitud de apuñalar a don Rodrigo?

La alternancia de nuestros tiempos permite en ocasiones destacar una acción que se opone a las acciones anteriores:

163/328      Vanse el conde y la condesa a dormir donde solían:  
 dejan los niños de fuera que el conde no los quería:  
*lleváronse* el más chiquito, el que la condesa cría:  
 cierra el conde la puerta, lo que hacer no solía.

El conde Alarcos va a matar a su esposa por mandato del rey, cuya hija desea casarse con él. El conde no quiere que sus hijos duerman con ellos aquella noche. Pero no puede oponerse a que su esposa se lleve al más pequeño que es a la vez el más querido por los dos. Esta actitud significativa, que acrecentará más adelante la tensión dramática del romance, viene subrayada aquí por el pretérito. No obstante, eso no ocurre siempre así, ya que el presente puede desempeñar el mismo papel.

195/459 El palmero que lo oyera íbase para Sant Juan:  
 en entrando por la puerta bien veréis lo que hará.  
 Humillóse a Dios del cielo y a Santa María su Madre,  
 humillóse al arzobispo, humillóse al cardenal,  
 porque decía la misa no porque merecía más:  
 humillóse al emperador y a su corona real,  
 humillóse a los doce que a una mesa comen pan.  
 No se *humilla* a Oliveros, ni menos a don Roldán,  
 porque un sobrino que tienen, en poder de moros está,  
 y pudiéndolo hacer no le van a rescatar.

El palmero se inclina ante el arzobispo, el cardenal, el emperador, etc., pero no se «humilla» a Oliveros ni a don Roldán. El cambio en su actitud queda todavía más subrayado por el cambio del tiempo verbal.

No faltan casos en que el pretérito irrumpe en el diálogo o en medio de la descripción resaltando hechos, mientras que el presente nos hace participar en los sucesos:

14p/71 R. T. ¡Cuerpo santo, cuerpo santo! ¡Mi Dios!, ¿quién se moriría?  
 23 Fue la alma de Rodrigo que para el cielo camina.

164/348 Veréis llantos en el palacio, que al cielo quieren llegar,  
 dueñas y grandes señoras casadas y por casar,  
 a pies de maridos e hijos las veréis arrodillar.  
 Gaiferos fue el primero que ha mancilla de su madre,

El pretérito adquiere valor demostrativo en el último fragmento, ya que se nos figura como si el juglar, por medio de «fue», señalase a Gaiferos con el dedo.

Hay un ejemplo, sacado de un romance artificioso de Bernardo del Carpio, donde la función de los dos tiempos se parece mucho a un pasaje citado por Miss Hatcher de la *Chanson*:

3625-3626 Cascuns i fiert tanz granz copls cum il poet.  
 poi s'en estroerstrent d'icels ki sunt iloc.

15a/240 R. T. *Murió* Roldán y Oliveros con toda la flor de Francia,  
38 y Carlo Magno lloroso *huye*, y dexa la campaña,  
con la pérdida mayor que jamás tuvo en batalla.

En ambos ejemplos el presente resulta descriptivo, evocador de un cuadro; en la *Chanson* evoca la lucha en curso; en nuestro romance, el emperador huyendo lloroso de la batalla. El pretérito, en cambio, hace constar hechos. En otro fragmento, el pretérito (en voz pasiva) expresa acciones que se suceden con rapidez, al paso que el presente muestra la lucha en desarrollo:

3/193 R. T. A la segunda carrera el francés *fue derribado*.  
65 Bernardo con gran presteza del cavallo fue *apeado*;  
*ponen* mano a las espadas, cada cual muy denodado;  
*hiérense* por todas partes con rigor desmesurado;

Cabría decir asimismo que el juglar nos informa acerca del duelo mediante el pretérito, y que lo actualiza con el presente para que podamos presenciario. Hay que fijarse además en que los hechos individuales se indican por el tiempo pasado en singular; los colectivos, en cambio, se reproducen por el presente en plural. Esta clase de presente, que anima la descripción imprimiéndole vida, está muy difundido en el *Roman-cero Viejo*, al mezclarse nuestro tiempo con el pretérito. Para ejemplificarlo sirvan los siguientes ejemplos, cogidos al azar:

95a/239 Los que *escaparon* de aquí *vuelven* huyendo a Granada

128/284 En oirlo Peranzules el caballo *volvió* luego:  
la lanza *puso* en el ristre; para el moro se *va* recio,  
con tal furia y ligereza cual suele llevar un trueno.

21/114 *Volvieron* a pelear, ¡oh qué reciamente lidian!

173/381 Gaiferos que venir la *vido* presto la *fue a tomar*,  
*abrázala* con sus brazos para haberla de besar.

176a/399            En llegando a su posada  *fue*  muy prestamente armado:  
                           *pone*  el yelmo en su cabeza,  *vistese*  un arnés tranzado;

Es fácil apreciar las diferentes funciones estilísticas de los dos tiempos, a base de los versos citados; el pretérito nos da cuenta, a secas, de lo ocurrido; el presente, en cambio, pone la acción ante nuestros mismos ojos. Una nota similar se hace visible en los pasajes siguientes:

96b/242            ¡Río-Verde, Río-Verde!    ¡cuánto cuerpo en ti se  *baña*   
                          de cristianos y de moros    muertos por la dura espada!  
                          Y tus ondas cristalinas    de roja sangre se  *esmaltan* ;  
                          entre moros y cristianos    se  *trabó*  muy gran batalla.  
                           *Murieron*  duques y condes,    grandes señores de salva,  
                           *murió*  gente de valía    de la nobleza de España.  
                          En ti  *murió*  don Alonso,    que de Aguilar se llamaba;  
                          el valeroso Urdiales    con don Alonso acababa.  
                          Por una ladera arriba    el buen Sayavedra  *marcha* :  
                          natural  *es*  de Sevilla,    de la gente más granada;  
                          tras dél iba un renegado,    de esta manera le  *habla* :

19/110            Las bodas  *fueron*  en Burgos,    las tornabodas en Salas:  
                          en bodas y tornabodas     *pasaron*  siete semanas.  
                          Tantas  *vienen*  de las gentes,    que no caben por las plazas,

En el primero, tomado del romance fronterizo *Río-Verde*, el poeta anónimo evoca, por medio del presente, el ambiente fatídico del río, en que irrumpe bruscamente la noticia de la batalla en pretérito. En este tiempo se enumeran luego las desgracias ocurridas en sus orillas. Después se levanta el telón y los personajes aparecen delante del público. Algo idéntico puede observarse en el segundo trozo, sacado de uno de los romances de los siete Infantes de Lara, donde el pretérito resume objetivamente los hechos pasados, y el presente los hace revivir como si tuvieran lugar en el momento de relatarlos.

De vez en cuando el pretérito indica la acción principal y el presente le sirve de resonancia <sup>8</sup>:

- 21/114            Los cristianos eran pocos, veinte para uno había;  
                  *mataron* a los cristianos, que a vida ninguno finca;
- 51/158            Tres veces *tomó* la jura, tantas le *va* a preguntar.
- 2/99 R. T.        *Perdióse* el rey don Rodrigo, que hasta agora no *se halla*.  
31
- 95/237            Con estas palabras todos muy gran esfuerzo tomaban;  
                  *murieron* como valientes, ninguno con vida *escapa*.
- 164/348          Todos  *fueron*  muy contentos, y a ambas partes les *place*.
- 175/391          *Rasgáronse* sus servillas, no *tiene* ya que calzar:

La referida resonancia aparece en los pasajes transcritos como un detalle explicativo que se deriva lógicamente del contenido de la acción principal, expresada por el pretérito indefinido. En los siguientes versos, en cambio, se revela como un mero comentario descriptivo:

- 81/212            *Quitáronle* la cabalgada, que en riqueza no *hay* su par
- 186/419          *Armáronlo* de sus armas, que bien mohosas *están*.
- 194/456          *armóse* de todas armas, las piernas no *pudo* armar,  
                  con una mano *lleva* la silla, y con la otra el petral;

La mezcla del presente histórico con el pretérito se da también en la poesía moderna; entre otros ejemplos, de una manera muy notable, en el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca. No es de extrañar en un poeta tan encariñado con la tradición popular como él. Para ilustración he aquí unos ejemplos:

<sup>8</sup> En la *Chanson de Roland* ocurre justamente lo contrario; el presente reproduce la acción principal a la que el pretérito sirve de eco. Aparte de eso, los dos tiempos se hallan en la alternancia opuesta, esto es, «presente-pretérito»: «Chet li aș piez, l'amiralz la reçut» (2825).

En su chaleco bordado  
grillos ocultos *palpitan*.  
Las estrellas de la noche  
se *volvieron* campanillas.

*San Gabriel. (Sevilla)*

Un vuelo de gritos largos  
se *levantó* en las veletas.  
Los sables cortan las brisas  
que los cascos *atropellan*.

*Romance de la Guardia Civil española*

Tres golpes de sangre *tuvo*  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.  
Un ángel marchoso *pone*  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansado  
*encendieron* un candil.

*Muerte de Antoñito el Camborio*

Aquí, Lorca parece sacar partido de las diferencias más bien aspectuales que temporales del presente y del pretérito empleados en el mismo plano temporal<sup>9</sup>. En los dos primeros trozos el presente se revela como un tiempo de fondo que permite destacar la perfección de las acciones expresadas por el pretérito. En el tercero, el presente tiene por objeto activar el relato.

---

<sup>9</sup> El uso aspectual de los tiempos verbales en la poesía de Lorca ha sido agudamente observado por Christoph Eich en su libro: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, págs. 87-97, Gredos, Madrid, 1959. Véase también el interesante estudio reciente de Juan Cano Ballesta «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca» (Los tiempos y sus matices expresivos), *Romanische Forschungen*, t. 77, 1965, págs. 75-107.

## COMIENZO Y FIN DE ROMANCE

Para terminar este capítulo conviene destacar la intervención de los dos tiempos en comienzo y fin de romance. Como es de esperar, es el presente el tiempo que inicia con mayor frecuencia romances, acercándonos la acción para lograr un efecto de lo inmediato. El pretérito, a su vez, se muestra como el tiempo más empleado para dar fin a los sucesos contados en el romance<sup>10</sup>. Ahora bien, el presente se ofrece muchas veces como tiempo de fondo, que sirve para la ambientación con el verbo «estar» y los que indican lugar o estado:

- 15/103            Preso *está* Fernán' González    el gran conde de Castilla;  
 146/300           Ferido *está* don Tristán    de una mala lanzada,  
 145/299           *Estáse* la gentil dama    paseando en su vergel,  
 173/376           Asentado *está* Gaiferos    en el palacio real;  
 182/412           Muerto yace Durandarte    debajo de una verde haya,

Estas escenas, esbozadas de una sola pincelada, representan el punto de partida para la acción propiamente dicha. Hay que advertir que el imperfecto compite en tal uso con el presente, siendo su empleo frecuente con el verbo «estar». Otras veces el juglar se vale del verbo «ir», con el fin de presentar al rey u otro personaje yendo de caza:

- 26/122            A cazar *va* don Rodrigo,    y aun don Rodrigo de Lara;  
 191/442           A caza *va* el emperador    a Sant Juan de Montaña;  
 151/305           A cazar *va* el caballero,    a cazar como solía;

---

<sup>10</sup> El pretérito inicia también romances y particularmente en la primera persona gramatical.



- 41/141 Riberas de Duero arriba *cabalgan* dos zamoranos  
en caballos alazanes, ricamente enjaezados.
- 58/171 Por Guadalquivir arriba *cabalgan* caminadores,

De parejo modo se usan los verbos «venir» y «pasear»:

- 91/230 Junto al vado de Genil, por un camino seguido  
*viene* un moro de a caballo, de polvo y sangre teñido,
- 85b/220 Por la ciudad de Granada el rey moro *se pasea*,  
desde la puerta de Elvira llegaba a la Plaza Nueva.
- 87/222 Por la vega de Granada un caballero *pasea*  
en un caballo morcillo' ensillado a la ginetá:

Por lo que al pretérito respecta, existen dos tipos principales de final de romance con este tiempo. En el primero intervienen adverbios de modo y de lugar subrayando con énfasis el desenlace del romance:

- 1/82 Estas palabras diciendo, con las llaves abrazado,  
se echó de la torre abajo con ánimo muy osado:  
y así *quedó* Cipión sin el triunfo deseado.
- 97/244 Poco vale combatirla, que es fuerte para espantar,  
hasta que la arrojan dentro pólvora, fuego, alquitrán,  
con que la dan cruda guerra, y al fin la hacen volar:  
así *acabó* esta galera sin poder más navegar.
- 104/257 Tiéndenla en un repostero para habella de degollar;  
así *murió* esta señora, sin merecer ningún mal.
- 74/201 y así *se ganó* Antequera a loor de Santa María.
- 167/369 Así *murió* don Carloto, quedando alevosado,  
y Valdovinos viviendo, aunque *murió*, muy honrado.
- 46/150 De esta suerte *murió* el rey por haberse confiado.
- 106/259 de este modo *vengó* el rey a doña Isabel Liar.

Los adverbios *así* y sus sinónimos, acompañados del pretérito indefinido, hacen alusión a los sucesos anteriores, resumiéndolos en pocos versos y concluyendo el romance. «Aquí» y «allí», por su parte, se refieren, más bien, al lugar o al momento en que muere el protagonista:

- 14a/60 R. T. El hermitaño lo esfuerça; el buen rey allí moría.  
57 Aquí *acabó* el rey Rodrigo, al cielo derecho se iba.
- 96/241 Echó mano a su espada, de todos se defendía;  
mas como era uno solo, allí *hizo fin* su vida<sup>11</sup>.

Los casos en que el final se realiza sin adverbios se caracterizan por la rapidez con que ocurren los hechos:

- 81/212 *Quitáronle* la cabalgada, que en riqueza no hay su par.  
Adidbar *llegó* a Granada, y el rey lo *mandó* matar.
- 63/179 Pero no *llegó* el socorro, por fortuna de la mar,  
donde *se perdieron* todos, que moro no fue a quedar;  
pero en ese medio y tiempo Alfonso *tornó* a reinar,  
que su hijo el rey don Sancho no *gozó* su mocedad.
- 138/295 Aquella noche Florencios con Galiarda *dormió*.  
Otro día de mañana en las cortes se *alabó*.

## RESUMEN

Sintetizando, se puede decir que el presente histórico indica, en su combinación con el pretérito indefinido, acciones en su desenvolvimiento y muestra preferencia por los sujetos anónimos. Interviene en descripciones animadas a las cuales imprime a veces tensión y dramatismo. Finalmente sirve de fon-

<sup>11</sup> El juglar se sirve de estos recursos también en los casos en que no se trata propiamente de fin de romances: «Allí cayó el rey muy mortalmente llagado» 46/149.

do para la acción iniciada por el pretérito. El pretérito indefinido, en cambio, subraya la perfección destacando un hecho, remata la acción iniciada por el presente, y en varios ejemplos expresa el punto culminante. En otros pasajes acelera el ritmo del relato haciendo avanzar la acción a saltos. Asume además una función informativa frente a la actualizadora y afectiva del presente.

Fuera de eso, la mezcla de los dos tiempos permite llamar la atención sobre hechos significativos. Puede indicar alejamiento y acercamiento mediante el pretérito del verbo «ver» y el presente sucesivo. Otras veces la acción expresada por el presente aparece como resonancia de la acción principal que se halla en pretérito. Por último, cabe mencionar el papel desempeñado por los tiempos referidos para iniciar y finalizar romances.

De este modo queda visible que el uso del presente histórico y del pretérito, en el *Romancero*, coincide en varios puntos con el del *Poema*. Aquí como allí el presente prefiere los sujetos anónimos, y su papel primordial radica más en describir que hacer avanzar la narración. El pretérito, a su vez, sirve a menudo para destacar hechos y para subrayar la perfección en los romances; en el *Cantar* realza las acciones heroicas, dándoles importancia.

En todo caso, es casi siempre el pretérito el que indica la acción de mayor peso en el *Romancero Viejo*, a la que el presente sirve de fondo o de complemento circunstancial. En la *Chanson de Roland* es, al contrario, el presente el que se lleva la acción principal y el pretérito le sirve de preludio o de resonancia <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> A pesar de ello, el uso de los dos tiempos se asemeja ocasionalmente en los romances y en la *Chanson*; se trata, sin embargo, por lo común de la combinación opuesta.

### CAPÍTULO III

#### EL PRESENTE Y EL IMPERFECTO DESCRIPTIVOS

Se considera al imperfecto como el tiempo descriptivo por excelencia, y lo es en efecto; pero no es el único tiempo que desempeña esta función en el *Romancero Viejo*; también la desempeña a menudo el presente. Hemos de advertir que, en este caso, se trata de un recurso estilístico; por tanto el empleo del presente no es normal en el estilo narrativo y tiene por objeto actualizar la descripción. A este interesante uso del presente, le dedica Buffin atención especial, apuntando lo que sigue: «Les littératures offrent un deuxième emploi de ce présent tout à fait opposé au premier; dans ce nouvel emploi, il ne s'agit plus de montrer, de reproduire le mouvement, la vie, mais au contraire de donner à des descriptions, des états, plus de relief au moyen de l'emploi du présent». Esta clase de presente es muy usado —según el autor— en las obras de Virgilio, en los himnos de Prudencio, y de otros poetas religiosos de la Alta Edad Media, quienes lo emplean constantemente cuando relatan la muerte de Cristo y los sufrimientos de mártires<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. M. Buffin, *Remarques sur les moyens d'expression de la durée et du temps en français*, págs. 73-74, París, 1925, Presses Universitaires de France.

El «presente descriptivo» se muestra igualmente muy generalizado en los Romances Viejos, poesía destinada a oyentes. Al emplearlo, el juglar hace desfilas a los personajes y las cosas descritas ante los ojos del público como si surgieran en el mismo momento del relato. Ahora bien; el presente descriptivo se mezcla a menudo con el imperfecto, dando lugar a una alternancia muy sugestiva. Así dispone el poeta de varios recursos descriptivos: del imperfecto, del presente, y de su combinación respectiva, de los cuales se sirve abundantemente. Ahora cabe preguntar si hay algunas diferencias entre las funciones desempeñadas por estos medios descriptivos o si se utilizan indistintamente. Creemos lo primero pese a las excepciones siempre existentes, pues la matización de los tiempos referidos se muestra —a nuestro modo de ver— distinta en numerosos casos.

En líneas generales podríamos anticipar que el presente tiene predilección por las acciones colectivas y por los verbos activos y dinámicos. El imperfecto, al contrario, prefiere los verbos de sentido más bien pasivo que activo, como «ser» y «estar». La combinación de los dos tiempos, por su parte, introduce lirismo y viveza en la descripción.

#### ESCENAS DE BATALLA

La nota colectiva peculiar del presente asoma sobre todo en las escenas de batalla:

- 95/237            Entre moros y cristianos    se *traba* cruel batalla:  
                          los moros, como *son* muchos,    a los cristianos *maltratan*.  
                          *Huyendo van* los cristianos,    huyendo por una playa.
- 186/418           Los moros con alegría    empiézanle de tirar:  
                          *tira* el uno, *tira* el otro,    no *llegan* a la mitad.

- 75/203      los moros, que son de guerra,    dádoles han mala carga;  
de ellos *matan*, de ellos *prenden*,    de ellos *toman* en celada.
- 81/212      A los primeros encuentros    la Rambla pasado han,  
y aunque los moros *son* muchos,    allí lo *pasan* muy mal.  
Mas el valiente Alabez    hace gran plaza y lugar.  
Tantos de cristianos *matan*,    que es dolor de lo mirar.  
Los cristianos *son* valientes,    nada les puede ganar;  
tantos *matan* de los moros,    que era cosa de espantar.
- 109/268      Paris esfuerza su gente    que *empiezan* de desmayar;  
las voces eran tan grandes    que al cielo quieren llegar.  
*Matan* tantos de los griegos    que no los saben contar.  
Más venían de otra parte    que no hay cuento ni par;  
entrado se han por Troya,    ya la *empiezan de robar*,  
*prenden* al rey y a la reina    y al esforzado Picar,  
*matan* a Troilo y a Héctor    sin ninguna piedad,  
y al gran duque de Troya    *ponen* en captividad,  
y *sacan* a la reina Elená,    *pónenla* en su libertad.  
Todos le *besan* las manos    como a reina natural.
- 16/104-105      Castellanos y leoneses    tienen grandes divisiones. (...)  
*echan* mano a las espadas,    *derriban* ricos mantonés:  
no les pueden poner treguas    cuantos en la corte son,  
pónenselas dos hermanos,    aquesos benditos monjes.
- 164/336      Veréis sacar los caballos,    y muy apriesa cabalgar:  
tan fuerte *dan* en los moros,    que tierra les *hacen* dejar.
- 97/244      Poco vale combatirla,    que es fuerte para espantar,  
hasta que la *arrojan* dentro    pólvora, fuego, alquitrán,  
con que la *dan* cruda guerra,    y al fin la *hacen* volar:

Es fácil observar aquí que el presente, además de traer la lucha al plano de la actualidad, reproduce acciones de un conjunto en las que no sobresale ningún personaje. Adviértase también que este tiempo, a modo de una instantánea, sorprende la batalla en pleno desenvolvimiento. Aunque el mismo efecto se logra usando el imperfecto, éste raramente describe es-

cenas colectivas. La mayoría de las veces alude, pues, a duelos o a la pelea que un solo individuo está librando contra muchos adversarios:

- 22/115            Don Gonzalo, el menor de ellos, es el que más mal *hacía*:  
¡gran matanza hizo en moros! ¡la su vida bien *vendía*!
- 173/382           Cuando *huía* de los moros parece que no puede andar,  
y cuando *iba* hacia ellos iba con furor tan grande,  
que del rigor que *llevaba* la tierra *hacía* temblar.
- 1/14 R. T.        Tantos se dan de los golpes, que gran espanto ponían;  
57                pues los otros cavalleros tan sin duelo se herían  
que a los que los *miravan* a gran compassión *movían*.
- 4/44 R. T.        mezcláronse con los moros faziendo en ellos gran daño,  
8-II               mas lo qu'el conde *hacía* a todos ponie en espanto,  
que entre los moros andava siempre firiendo y matando,  
que como sierpe ravisosa así los *iva estragando*;

La mezcla de nuestros tiempos a su vez añade una nota pintoresca y hasta lírica en la descripción:

- 22/115            ¡Muy cruda *es* la batalla! ¡Ellos bien *se defendían*!  
Como los moros *son* muchos, poca mella les *hacían*.
- 95/237            *Cércanlo* de todas partes, muy malamente lo *llagan*;  
siete lanzadas *tenía*, todas el cuerpo le *pasan*.

Lugar aparte merece un pasaje tomado de un hermoso romance del rey Rodrigo, donde no se describe la lucha misma, sino que se evoca la trágica figura del último rey godo y sus huestes al salir de la batalla:

- 9a/47 R. T.        El rey *va* tan desmayado que sentido no tenía;  
muerto *va* de sed y hambre que de velle *era* manzilla;  
*iva* tan tinto de sangre que una brasa parecía.  
Las armas *lleva* abolladas que eran de gran pedrería;  
la espada *lleva* hecha sierra de los golpes que *tenía*;

el almete de abollado en la cabeza se le *hundía*;  
 la cara *lleva* hinchada del trabajo que sufría.  
*Subióse* encima de un cerro, el más alto que veía;  
 dende allí *mira* su gente cómo *iva* de vencida;  
 dallí *mira* sus vanderas y estandartes que *tenía*,  
 cómo *están* todos pisados que la tierra los *cubría*;  
*mira* por los capitanes que ninguno *parecía*;  
*mira* el campo tinto en sangre, la cual arroyos *corría*.

Repárese en que los dos tiempos se hallan al mismo nivel temporal en los tres primeros versos. En los cuatro siguientes, en cambio, el imperfecto, gracias a su alternancia con el presente, surge como eco de la desgracia sufrida por el rey Rodrigo en la batalla. La contraposición del presente y del imperfecto nos atestigua la maestría con que el poeta popular maneja los tiempos, sacando partido no sólo de su alternancia en el mismo plano temporal, sino también de sus diferencias temporales. El estado en que se halla el rey se describe en presente; el imperfecto por su parte indica la razón de tal estado. Después de este cuadro trágico, el pretérito indefinido hace avanzar el relato introduciendo la descripción del campo de batalla. El presente del verbo «llevar» se sustituye aquí por «mirar», que al reiterarse prolonga y subraya enfáticamente el acto de percepción. El juglar logra así una evocación magistral del escenario de la batalla abandonado, visto por los ojos del propio rey. El presente, aparte de servir de fondo, actualiza la descripción; el imperfecto representa una voz que llega hasta nosotros desde el pasado, un pasado inmediato para el rey, pero al mismo tiempo trágicamente irreversible tanto para él como para su reino.

La mezcla de varios tiempos interviene igualmente en la descripción de luchas y peleas, en que aparecen usualmente dos caballeros librando combate individual. La descripción se caracteriza por la rapidez con que se ejecutan los hechos. Éste

efecto de rapidez se debe en parte a la alternancia de diversos tiempos:

- 32/132            Estas palabras diciendo,    contra el moro *arremetía*;  
*encontróle* con la lanza,    y en el suelo lo *derriba*;  
*cortárale* la cabeza,    sin le hacer cortesía.
- 93/234            Garcilaso, aunque era mozo,    mostraba valor sobrado;  
dióle al moro una lanzada    por debajo del sobaco:  
el moro *cayera* muerto,    *tendido* le *había* en el campo.
- 88a/226           *Pone* piernas al caballo    y *aprieta* muy bien su lanza;  
al primero que *encontró*    en tierra muerto le *echara*<sup>2</sup>.

Esta manera de proceder en la descripción de batallas, utilizando varios tiempos, se podría comparar otra vez con la técnica cinematográfica. Si el juglar, por ejemplo, quiere presentar un cuadro general y animado de la lucha, se sirve del presente. Si, por el contrario, desea que la atención del público se centre en un duelo, o en un solo caballero defendiéndose contra muchos, entonces se vale del imperfecto. Por último, si pretende esbozar con rapidez el desenlace de la refriega, utiliza una mezcla de varios tiempos.

#### GRUPOS E INDIVIDUOS

Mientras ambos tiempos sirven para describir individuos, el presente, recalcando de nuevo el matiz colectivo, alude con mayor frecuencia a grupos de guerreros que se hallan en camino:

- 82a/214            Un lunes por la mañana    *parten* todos muy lozanos,  
con lanzas y con adargas    muy ricamente adrezados.  
Todos *visten* oro y seda,    todos puñales dorados:  
¡muy bravos caballos *llevan*    a la gineta ensillados!

<sup>2</sup> Para más ejemplos de esta índole, véase la forma en -ra, págs. 137 y 145.

- 16/64 R. T. vido a Santiago Apóstol, que junto a él a llegado;  
28-II gran gente de cavalleros lo *vienen* acompañando,  
ricas armas *traen* vestidas, cruces grandes en su lado.  
Las hazes *tienen* paradas contra Almançor y su vando.
- 72/197-198 Por esa puerta de Elvira *sale* muy gran cabalgada.  
¡Cuánto del hidalgo moro! ¡Cuánta de la yegua baya!
- 92/232 —Nuevas te traigo, señor, y una muy mala embajada:  
por ese fresco Genil mucha gente *viene* armada,  
sus banderas *traen* tendidas, puestos a son de batalla,  
un estandarte dorado en el cual *viene* bordada  
una muy hermosa cruz, que más relumbra que plata,  
y un Cristo crucificado traía por cada banda.
- 42a/144 Riberas del Duero arriba, *cabalgan* dos zamoranos:  
las divisas *llevan* verdes, los caballos alazanos,  
ricas espadas ceñidas, sus cuerpos muy bien armados,  
adargas ante sus pechos, gruesas lanzas en sus manos,  
espuelas *llevan* ginetas y los frenos plateados.  
Como *son* tan bien dispuestos, *parecen* muy bien armados,  
y por un repecho arriba *salen* más recios que galgos,  
y *súbenlos* a mirar del real del rey Don Sancho.

Se nos presenta aquí a los guerreros cabalgando. Se describen sus caballos, los estandartes, las armas y hasta las espuelas, pero sin retratar a los personajes mismos. Pues lo que importa es ofrecer una panorámica de un grupo de caballeros. Nótese que en el cuarto ejemplo la descripción se efectúa por un testigo ocular. En el último, por otra parte, sólo se trata de dos personas que sin ser nombradas adquieren casi siempre características de un grupo.

Aparte de los trozos citados, se registra un ejemplo donde la descripción se tiñe de lirismo merced a la mezcla del presente con el imperfecto:

82/212           Día *era* de San Antón,   ese santo señalado  
cuando *salen* de Jaén   cuatrocientos hijosdalgo;  
y de Ubeda y Baeza   se *salían* otros tantos, (...)  
La seña que ellos llevaban   *es* pendón rabo de gallo;  
por capitán se lo *llevan*   al obispo don Gonzalo,  
armado de todas armas,   en un caballo alazano:  
todos se *visten* de verde,   el obispo azul y blanco.

Al referirse a individuos, el imperfecto gusta de los verbos «ser», «estar» y «tener» que imprimen a la descripción un sello estático:

15/103           Procuró ver a la infanta,   que *era* hermosa y cumplida  
animosa y muy discreta,   de persona muy crecida.

162/322          Vase para su posada;   e ya que el plazo se cumplía,  
armado de todas armas   bien a punto se ponía,  
y él como *era* muy dispuesto   ¡oh cuán bien que parecía!

164/335          La morisma era tanta,   tierra no les dejan tomar.  
El conde *era* esforzado   y discreto en pelear,

100/247          Vestida *estaba* de blanco,   un parche de oro *ceñía*,  
collar de jarras al cuello   con un grifo que pendía,

74/200           El moro que las llevaba   ciento y veinte años *había*;  
la barba *tenía* blanca,   la calva le *relucía*;  
toca *llevaba* tocada,   muy grande precio valía.  
La mora que la labrara   por su amiga la *tenía*;

En cambio, al retratar el presente a un solo personaje, la descripción se inicia —lo mismo que al aludir a un grupo— con los verbos de movimiento (va-viene-sale), y se realiza a manera de enumeraciones:

2a/184 R. T.   A caballo *va* Bernaldo   por las riberas de Alarca,  
1                gruesa lança en la mano,   armado de todas armas.

11a/119 R. T.   De las batallas cansado   se *sale* el rey don Rodrigo,  
1                la cabeza sin almete,   el arnés todo rompido;

- 72/198            Toda es gente valerosa    y experta para batalla;  
                           en medio de todos ellos    *va* el rey Chico de Granada.
- 93/233            El moro *viene* vestido    de blanco, azul y encarnado,  
                           y debajo esta librea    *trae* un muy fuerte jaco,  
                           y una lanza con dos hierros    de acero muy bien templado,  
                           y una adarga hecha en Fez    de un ante rico estimado.
- 55/167            Hélo, helo, por dó *viene*    el moro por la calzada,  
                           caballero a la gineta    encima una yegua baya;

El juglar nos hace ver aquí, sobre todo, las armas, los atuendos y los caballos. Pero no se trata siempre de pintar caballeros armados. Así en el pasaje siguiente se recoge un cuadro muy vivo de una bella dama en el momento de ir a misa:

- 143/298            Allá *va* la mi señora,    sobre todas la mejor,  
                           saya *lleva* sobre saya,    mantillo de un tornasol,  
                           en la su boca muy linda    *lleva* un poco de dulzor,  
                           en la su cara muy blanca    *lleva* un poco de color,

Cuando los dos tiempos intervienen conjuntamente en la descripción de individuos, ésta se vivifica y se carga aún más de intensidad lírica gracias a los paralelismos realzados en muchos casos por la alternancia:

- 195/458            De Mérida *sale* el palmero,    de Mérida, esa ciudad:  
                           los pies *llevaba* descalzos,    las uñas corriendo sangre.  
                           Una esclavina *trae* rota    que no *valía* un real,  
                           y debajo *traía* otra    ¡bien *valía* una ciudad!
- 179/409            En Castilla está un castillo,    que se llama Rocafriada; (...)  
                           Dentro *estaba* una doncella    que llaman Rosafloreda:  
                           siete condes la *demandan*,    tres duques de Lombardía;  
                           a todos les *desdeñaba*,    tanta *es* su lozanía.
- 157/314            Bodas *hacían* en Francia    allá dentro en París;  
                           ¡cuán bien que *guía* la danza    esta doña Beatriz!  
                           ¡Cuán bien que se la *miraba*    el buen conde don Martín!

Otras veces la alternancia tiene por objeto esbozar escenas animadas impregnadas de brío y viveza:

- 177/397      Sale por la puerta afuera    muy honesto y mesurado,  
por las calles que *había* gente    *ibase* muy sosegado,  
por do via que no *estaba*    *va corriendo* como un gamo.
- 90/229      Camino *va* de Antequera,    *parecía* que *volaba*:  
solo *va* sin compañía    con una furiosa saña.  
Antes que llegue a Antequera,    vido una seña cristiana:  
*vuelve* riendas al caballo    y para allá le *guíaba*:  
la lanza *iba* blandiendo,    *parecía* que la *quebraba*.
- 183/414      Por las sierras de Altamira    *huyendo va* el rey Marsín,  
caballero en una cebrá,    no por mengua de rocín.  
La sangre que dél *corría*    las yerbas *hace* teñir;  
las voces que *iba dando*    al cielo *quieren* subir.

La combinación de nuestros tiempos sirve también para atraer el interés del público hacia una acción o unos personajes singulares, mediante el cambio del tiempo verbal:

- 25/119      Tanta *viene* de la gente,    no *caben* en las posadas;  
y *faltaban* por venir    los siete infantes de Lara.
- 82/215      Los mozos más orgullosos    *son* don Juan Ponce y su her-  
mano; (...) )  
En medio de todos *iban*    cuatro viejós muy ancianos;
- 184/414      todas *visten* un vestido,    todas *calzan* un calzar,  
todas *comen* a una mesa,    todas comían de un pan,  
sino *era* doña Alda,    que era la mayoral.

Adviértese que esta vez es el imperfecto el que pone de relieve los hechos.

En el romance n.º 52 de Góngora nos encontramos con el mismo artificio<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas*, Ed. M. Aguilar, 1943,



la mezcla de los tiempos introduce una nota intensificadora en la pintura del dolor:

95/237            tanto llora la captiva, que de llorar se desmaya,  
y después de vuelta en sí con don Alonso se abraza,  
*besaba* el cuerpo defunto, en lágrimas lo *bañaba*,  
*torcía* sus blancas manos, los ojos al cielo alzaba,  
los gritos que *estaba* dando junto a los cielos *llegaban*,  
las lástimas que *decía* los corazones traspasan:

91/231            lloraban mozos y viejos con algazara y ruido;  
lloraban todas las moras, un llanto muy dolorido;  
*mesan* sus cabellos negros, desgarrando sus vestidos;  
arañadas blancas caras y sus rostros tan lucidos:

En el primer trozo es el imperfecto el que reproduce los gestos en que culmina la desesperación de la esclava cristiana ante el cuerpo del héroe cristiano. En el segundo, empero, es al presente al que corresponde la función de indicar el momento más desgarrador de la escena en que se evoca el llanto de los moros granadinos.

#### COSAS

En cuanto a la descripción de cosas, el imperfecto prefiere, lo mismo que al aludir a individuos, el verbo «ser»; con el presente prevalecen «tener» y «llevar»:

7/91            El pan *era* muy moreno, al rey muy mal le sabía;

56/169            Apeárase el buen Cid para tomar la su espada,  
también tomó la del moro que *era* buena y muy preciada.

---

del cuerpo del marido, descabelladas, y las hijas tras el de sus padres, mesándose y dando tantas voces que en la iglesia no dejaban hacer el oficio a los clérigos (...).

- 89/227           Hasta las puertas de Elvira   llegó a hincar su lanza;  
las puertas *eran* de pino,   de claro en claro las pasa.
- 177a/399        mandó sacar una lanza   que él tenía en apartado:  
que la lanza *era* muy fuerte,   y el hierro bien acerado.
- 137/295         la cadena *era* muy larga,   rodea todo el palacio;

Como vemos, la descripción hecha en imperfecto es concisa en los pasajes citados; en cambio, la que se verifica en presente suele ser más detallada y más viva:

- 97/243           Mastredajes, marineros   de Huéscar y otro lugar  
han armado una galera   que no la hay tal en la mar.  
No *tiene* velas ni remos,   y *navega*, y *hace* mal,  
el castillo de la popa   *tiene* muy bien que mirar.  
La carena *es* una peña   muy fuerte para espantar; (...)  
No *lleva* estopa ni brea   el agua no *puede* entrar,  
sino por escotillón,   hecho a costa principal.
- 3/21 R. T.       En Toledo está Rodrigo   el rei malaventurado;  
1                por cubdicia de tesoro   rompió un antiguo palacio;  
siete cerraduras *tiene*   todas de hierro colado,  
que cada rey que aí *viene*   de nuevo le *echa* un candado
- 193/450         Ya se parte Calainos,   ya se parte, ya se va:  
*hace* broslar su pendones   y en todos una señal;  
cubiertos de ricas lunas,   teñidas en sangre *van*.

La combinación del presente con el imperfecto por otro lado infunde esta vez también lirismo y vivacidad en la descripción de las cosas:

- 179/409         En Castilla *está* un castillo,   que se *llama* Rocafrida;  
al castillo *llaman* Roca,   y a la fonte *llaman* Frida.  
El pie *tenía* de oro,   y almenas de plata fina;  
entre almena y almena   *está* una piedra zafira;  
tanto *rellumbra* de noche   como el sol a mediodía



150/304      ¡Hélo, hélo por do *viene* el infante vengador,  
 caballero a la gineta en un caballo corredor,  
 su manto revuelto al brazo, demudada la color,  
 y en la su mano derecha un venablo cortador.  
 Con la punta del venablo *sacarían* un arador.  
 Siete veces *fue templado* en la sangre de un dragón,  
 y otras tantas *fue afilado* porque cortase mejor:  
 el hierro *fue hecho* en Francia, y el asta en Aragón:  
 perfilándose iba en las alas de su halcón.

«La descripción se resuelve —dice M. Pidal— en relato de acciones presentes o pasadas o supuestas (sacarían un arador); verdadera descripción épica. Recuérdese en el Poema del Cid la descripción dinámica del traje, cuando se viste el héroe para ir a la corte de Toledo». En el pasaje que transcribiremos a continuación, nos encontramos con otro ejemplo de la descripción dinámica:

90/229      De Granada *parte* el moro que Alatar se llamaba, (...)  
 caballero en un caballo que de diez años *pasaba*:  
 tres cristianos se le *curan*, y él mismo le *da* cebada.  
 Una lanza con dos hierros que de treinta palmos *pasa*:  
*hízola* aposta el moro para bien señorealla;  
 una adarga ante sus pechos toda muza y cotellada,  
 una toca en su cabeza que nueve vueltas le *daba*:

La alternancia «imperfecto-presente» ocurre también en algunos poetas franceses del siglo XIX —según señala Rigal—<sup>6</sup>. La construcción más pintoresca para este autor es aquella en que figura una oración relativa en presente al lado de una oración principal en imperfecto:

---

<sup>6</sup> E. y L. Rigal, «Un emploi pittoresque du présent pour l'imparfait», *Mélanges G. Lanson*, 1912, págs. 41-46.

Le vieillard *regardait* le soleil qui *se couche*;  
Le soleil regardait le vieillard qui se meurt.

(V́ctor Hugo, «Promenade dans les rochers»)

Et le Romain *sentait* sous la lourde cuirasse...  
Ployer et d́faillir sur son coeur triomphant  
Le corps voluptueux que son ́treinte *embrasse*.

(Joś-María de Heredia, «Antoine et Cléopâtre»)

Aun con mayor fuerza surge la mezcla de los dos tiempos en el *Romancero Gitano* de F. García Lorca, ya aludido, quien imitando el estilo de los romances, se vale abundantemente del referido recurso para lograr delicados matices estilísticos:

Espadón de nebulosa  
*mueve* en el aire Santiago.  
Grave silencio, de espalda,  
*manaba* el cielo combado.

(*Romance del Emplazado*)

Ya *suben* los dos compadres  
hasta las altas barandas.  
Dejando un rastro de sangre.  
Dejando un rastro de lágrimas.  
*Temblaban* en los tejados  
farolillos de hojalata.  
Mil panderos de cristal  
*herían* la madrugada.

(*Romance Sonámbulo*)

Los cien caballos del rey  
en el patio *relinchaban*.  
Sol en cubos *resistía*  
la delgadez de la parra.  
Ya la *coge* del cabello,  
ya la camisa le *rasga*.  
Corales tibios dibujan  
arroyos en rubio mapa.

(*Thamar y Amnón*)

Aquí también el imperfecto se muestra como un tiempo de fondo; el presente, por su parte, actualiza y dramatiza los sucesos.

VERSOS PARALELÍSTICOS <sup>7</sup>

La combinación del presente con el imperfecto da ocasión a una alternancia lírica que consiste en la reiteración de un mismo verbo en tiempos diferentes. En este caso el imperfecto puede seguir o preceder al presente:

- 5/34 R. T.      Cartas *escribe* la Cava,    la Cava las *escrevía*
- 85/218            Bien se te *emplea*, señor,    señor, bien se te *empleaba*,
- 87/222            adarga *trae* embrazada,    la lanza *traía* sangrienta
- 121/279          Cada vez que el moro *pierde*    bien *perdía* una cibdad;
- 88/223            cada día *mata* moros,    cada día los *mataba*
- 184/414          todas *comen* a una mesa,    todas *comían* de un pan,
- 195/461          *desnúdante* una esclavina    que no valía un real;
- ya le *desnudaban* otra    que valía una ciudad:
- 126/283          'Nel medio de todas ellas    *está* la del renegado;
- encima en el chapitel    *estaba* un rubí preciado:

En el *Cantar de Mio Cid* hay un ejemplo semejante, aunque no se repite exactamente el mismo verbo:

- 2632-33          El padre con las fijas *lloran* de corazón,
- así *fazían* los cavalleros del Campeador.

---

<sup>7</sup> Para apreciar el alcance de los paralelismos y de las repeticiones en el Romancero, véase el estudio de R. H. Webber, «Formulistic Diction in the Spanish Ballad» *U. of Cal. Publ. in Modern Philology*, v. XXXIV, 1948-52, págs. 175-277.

La combinación inversa «imperfecto-presente» se revela igualmente con frecuencia:

- 1/13 R. T. y mucha gente estrangera a la tal fiesta *venía*:  
3 *vienen* duques y marqueses y reyes de gran valía:
- 135/293 *Corriendo iba, corriendo, corriendo va* sin parar,  
137/295 *Quejábbase* ella del fuerzo; *quéjase* el conde del grado:  
153/308 marinero que la manda diciendo viene un cantar  
que la mar *facía* en calma, los vientos *hace* amainar,  
164/345 ¡o me *tenían* en poco, o me *tienen* por cobarde,  
78a/207 El moro que los *labraba* cien doblas ganaba al día,  
y el día que no los *labra* otras tantas se perdía.  
52/160 todos *eran* hijosdalgo; todos *son* hombres mancebos,

El procedimiento empleado aquí nos recuerda los pareados de la lírica galaico-portuguesa y llega a su plenitud en las versiones tradicionales modernas, donde prevalece claramente lo lírico sobre lo épico:

- 14cc/75 R. T. —Preguntarte quiero, muerte, yo preguntarte *quería*:  
3  
14cc/75 R. T. una *va* por la mañana y otra *iba* al mediodía,  
15  
14ff/76 R. T. *Viene* una voz dolorosa que de los cielos *venía*:  
7  
14o/70 R. T. Dos mil ángeles llevaba, lo *llevan* de compañía;  
21

En su artículo ya citado, Sandmann trata de explicar la mezcla de los tiempos partiendo de esta técnica que —según él— aparece mecanizada en el Romancero. Ahora bien, aun admitiendo que las construcciones paralelísticas permiten ex-

plicar numerosos ejemplos, no resuelven ni mucho menos un fenómeno tan complejo como la alternancia de los tiempos verbales en el *Romancero Viejo*<sup>8</sup>. Por otra parte, estas construcciones resultan muy importantes para comprender la mezcla de los tiempos dentro del diálogo, y tanto más cuanto que algunos de los pasajes ya referidos se hallan en el estilo directo.

En la mayoría de las construcciones paralelísticas no se reitera sólo el mismo verbo, sino también el sujeto de la oración. Existen, sin embargo, algunos casos donde el cambio de tiempo corresponde al cambio de sujeto; y donde el imperfecto podría servir para llamar la atención sobre ciertos personajes:

- 2a/184 R. T. Toda la gente de Burgos lo *mira* muy espantada  
 3 porque no se suele armar, sino en cosa sinallada.  
 También lo *miraba* el rey que fuera a buela una garça,
- 119/277 Dentro estaba una doncella muy fermosa y muy cortés;  
 siete condes la *demandan*, y así *facían* tres reyes.
- 165/354 La reina doña Ermeline es mi madre natural,  
 el noble marqués de Mantua *era* mi tío carnal,  
 hermano *era* de mi padre sin en nada discrepar;  
 la linda infanta Sevilla *es* mi esposa sin dudar:
- 28/125 Los tres *son* de su mujer, pero el otro *era* bastardo,  
 y aquel que bastardo era, *era* el buen Cid castellano.
- 89/227 ¡Santa Fe, cuán bien pareces en los campos de Granada!  
 que en ti están duques y condes, muchos señores de salva,  
 en tí *estaba* el buen Maestre que dicen de Calatrava,  
 éste a quien temen los moros, esos moros de Granada,

Lo que realmente importa aquí es el cambio de tiempo; así el mismo resultado se consigue empleando el presente:

- 198/462 Todas las gentes *dormían* en las que Dios tiene parte,  
 mas no *duerme* Melisenda la hija del emperante;

<sup>8</sup> Véase Sandmann, op. cit., págs. 264 y sigs.

Dado que la gran mayoría de los ejemplos considerados a lo largo de este capítulo se hallan en la narración, el uso del imperfecto resulta normal y correcto; en cambio, el del presente constituye un recurso estilístico. En el diálogo ocurre precisamente lo contrario, siendo el presente tiempo normal; el imperfecto por otro lado se muestra como un tiempo extraordinario, dando lugar al empleo quizá más expresivo del *Romancero Viejo*, del que hablaremos en el siguiente capítulo.

#### RESUMEN

El presente, además de traer la descripción al plano de la actualidad, muestra predilección por las acciones colectivas y los verbos activos y dinámicos. El imperfecto, a su vez, prefiere los verbos de sentido más bien pasivo como «ser» y «estar». La nota colectiva del presente surge principalmente en las escenas de batalla y en la descripción de grupos de guerreros en camino. La mezcla de los dos tiempos, por otra parte, introduce elementos líricos en la descripción. Interviene a menudo en escenas movidas y animadas, pero sirve también para llamar la atención sobre una acción o un personaje singulares gracias al cambio del tiempo verbal. La mezcla de los tiempos referidos obedece en numerosos pasajes a un juego estilístico que consiste en la repetición de un mismo verbo.

La alternancia del presente con el imperfecto se observa asimismo en la poesía francesa del siglo XIX, pero surge con mayor ímpetu en el *Romancero Gitano* de F. García Lorca, que se vale de este artificio magistralmente.

## CAPÍTULO IV

### EL IMPERFECTO DE IRREALIDAD

#### EL IMPERFECTO DESREALIZADOR

Quien haya observado jugar a niños españoles habrá oído frases como «Yo era el rey, tú la reina». El imperfecto, refiriéndose aquí al momento presente, proporciona un rasgo de irrealidad al juego de los niños, bien conscientes de que se trata sólo de cosas imaginarias. En su discurso de recepción en la Real Academia Española, Gili y Gaya considera tal uso como un hallazgo expresivo del lenguaje infantil. Afirma que representa tal vez «una propagación del imperfecto narrativo en las fórmulas que encabezan cuentos: Esto era un rey..., Había una vez una niña que caminaba por el bosque...»<sup>1</sup>.

Un ejemplo muy bonito de esta clase de imperfecto se da en una novela contemporánea, *El Jarama*. En la página 226, Lucita, después de beber unos tragos, siente el efecto del vino y dice a Tito, su interlocutor, las siguientes palabras: «Peor para él; tú y yo, con la mitad, nos hemos quedado en el mejor de los mundos. Es como ir en barco, ¿verdad, tú, que sí? Y

---

<sup>1</sup> S. Gili y Gaya, *Imitación y Creación en el Habla Infantil*, Madrid, 1961, Real Academia Española, pág. 30.

el oleaje, ¿no sientes el oleaje? —se reía—. Tú hazte cuenta que vamos los dos en una barca. Oye, ¡qué divertido! Tú *eras* el que iba remando; la mar *estaba* muy revuelta, muy revuelta; ¡*era* una noche terrible y no veíamos la costa ni a la de tres!; yo *tenía* mucho miedo y tú entonces... Ya estoy diciendo bobadas, ¿a que sí? Te estará dando risa. Digo muchas bobadas, ¿verdad, Tito?»<sup>2</sup>.

El referido imperfecto de juego ocurre asimismo —como apunta Albert Henry— en francés y particularmente en el sur de Bélgica: «Moi, j'étais le gendarme et toi, le voleur»<sup>3</sup>. Por otra parte, Buffin y Damourette-Pichon señalan un empleo frecuente del imperfecto con valor de presente en el lenguaje de las mamás, al dirigirse a niños muy pequeños: «La mère qui fait boire son enfant déclare 'comme il avait soif!', mais en lui montrant un objet qui l'intéresse, elle déclare aussi, 'comme c'était joli'». Según estos autores, la madre se asocia aquí al goce del niño y trata de meterse en su lugar viendo la realidad por sus ojos<sup>4</sup>. Finalmente, Pierre Janet (citado por Pichon) hace constar el uso del imperfecto en lugar del presente en el lenguaje de los enfermos mentales. Pichon mismo ha podido observar este empleo: «Or, il m'a été donné d'avoir la bonne fortune d'observer pareil fait. La malade qui est décrite sous le nom de Flore dit à son fils, avec qui elle s'est assise sur un banc au soleil: 'Nous étions bien tous les deux assis sur ça'»<sup>5</sup>.

Ahora bien, el imperfecto con función de presente se da también en el *Romancero Viejo*. No es de extrañar, pues, que un fenómeno tan singular llamase la atención de grandes roma-

<sup>2</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Ed. Destino, 1961.

<sup>3</sup> Albert Henry, «L'imparfait est-il un temps?», *Mélanges Bruneau*, 1954, págs. 11-17.

<sup>4</sup> Buffin, op. cit., pág. 36; Damourette-Pichon, *Des mots à la pensée*, págs. 241-42, tome V, B. Français Moderne, 1911-1936.

<sup>5</sup> E. Pichon, «Temps et idiome», pág. 217, *R. Ph.*, 1935-36.

nistas, y especialmente de Leo Spitzer y de Karl Vossler. Spitzer, por ejemplo, trató la cuestión en varios artículos: la primera vez en 1911 (*ZrPh*). Aquí el autor pasa revista a todos los tiempos del *Romancero del Cid* dedicando atención particular al uso del imperfecto con valor de presente. A su modo de ver tal empleo se debe sobre todo a razones de rima. Aunque a veces trata de encontrar otras explicaciones, las considera sólo como posibles, mientras que la solución de la rima le parece definitiva: «Der Dichter wollte einen Reim herausbringen»<sup>6</sup>.

La famosa «Carta Española» de Vossler, dirigida a Hugo von Hofmannsthal, suscitó una discusión entre los dos filólogos sobre algunos versos del célebre romance *Abenámar, Abenámar*, que citamos a continuación:

78/205            ¡Abenámar, Abenámar, moro de la morería,  
                      ¿Qué castillos son aquellos?    ¡altos son y *relucían!*  
                      El Alhambra *era*, señor,    y la otra es la mezquita;

Vossler expresa así su sugestiva interpretación: «¿No le parece a usted como si con el 'relucían' en la voz del rey don Juan y con el 'era' de las palabras del moro Abenámar se introdujera, al mismo tiempo, la voz del poeta que quiere estar allí presente, o, visto por otro lado, como si el rey y el moro quisieran prolongar y hacer llegar hasta nosotros sus propósitos? Esta ingenuidad literaria, este tipo de narración o hablar cantando, produce en mí una impresión más profunda que una exposición hecha en primera persona»<sup>7</sup>. Spitzer sos-

<sup>6</sup> L. Spitzer, «Stilistisch-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen», *ZrPh*, XXXV, 1911, págs. 257-308; E. Lerch, *ZrPh*, 1922, reaccionó contra la interpretación formalista de Spitzer tachándola de «demasiado fácil» (zu billige Erkläerung).

<sup>7</sup> Karl Vossler, «Carta Española» en *Algunos caracteres de la cultura española*, Col. Austral, n.º 270, 1943, pág. 21.

tiene, a su vez, en su respuesta que «altos son» corresponde a lo dramático-ilusionista del romance, mientras que «relucían» pertenece a lo épico, que aleja en el tiempo. Este procedimiento puede ser comparado —según él— con la mezcla de las artes y sus técnicas en el barroco; la escultura tiende hacia la pintura y la pintura hacia la escultura. Se trata aquí —prosigue el autor— de una conversación que transcurre en una realidad artificial de cuento de hadas, en que «relucía» aparece como término medio entre estilo directo e indirecto. Descontento con sus propias interpretaciones, Spitzer intenta una tercera, afirmando que el uso del imperfecto en el trozo citado se nos aclara si partimos del imperfecto de cortesía<sup>8</sup>. Los análisis ingeniosos del famoso romanista contienen sin duda observaciones profundas; no creemos, sin embargo, que «la mezcla de las artes y sus técnicas en el Barroco» o el imperfecto de cortesía ofrezcan la explicación más profunda de los versos mencionados, aunque el último ejemplo citado por él, «grande bien me quería», podría tener verdaderamente cierto matiz de cortesía.

Otro crítico germano muy conocido, Ludwig Pfandl, rechaza tanto las explicaciones de Spitzer como las de Vossler, estimando que la caprichosa e irregular mezcla de tiempos en el Romancero no es otra cosa que la huella y el resto del pensar arcaico<sup>9</sup>. Dada la frecuencia en español del uso del imperfecto referido, Menéndez Pidal lo considera como solecismo peninsu-

<sup>8</sup> L. Spitzer, «Zur Kunstgestalt einer spanischen Romanze», *Die neueren Sprachen*, XXX, 1926, págs. 506-514; y «Los romances españoles», *Asomante*, Año I, San Juan, 1945, Spitzer apunta «No, hay un vínculo casi imperceptible de cortesía, que ata los dos discursos: los imperfectos «altos son y relucían» y en la respuesta «El Alhambra era, señor», que llamaría de cortesía (como cuando se dice hoy —quería decirle— por —quiero decirle—) la transformación de una acción presente en acción pasada quita lo que ella puede tener de brusco. Nótese otro imperfecto de cortesía: 'El moro que a mí me tiene, — muy grande bien me quería'».

<sup>9</sup> L. Pfandl, *Die Spanischen Romanzen*, pág. 81, Halle, 1933.

lar que se apunta ya en el *Poema*, pero no tiene todavía la gran extensión que alcanza en los romances, donde está favorecido a veces por la asonancia<sup>10</sup>.

Por otra parte, Rafael Lapesa, en su contestación al mencionado discurso de S. Gili y Gaya, subrayó el parentesco existente entre el imperfecto empleado en el lenguaje infantil y el que aparece en el famoso pasaje, apuntando lo que sigue: «Sí, si los niños transforman el imperfecto usado en los cuentos convirtiéndolo en instrumento para expresar la acción imaginaria, según conviene a sus juegos, no procedieron de modo distinto los poetas anónimos del Romancero: La Granada esquivada a las pretensiones del rey don Juan aparece envuelta en un halo de soñada maravilla gracias al imperfecto desrealizador»<sup>11</sup>.

Nosotros creemos, de acuerdo con Rafael Lapesa, que el imperfecto desempeña en el romance de *Abenámar* una función desrealizadora. El romance empieza en un ambiente de ensueño y por medio del imperfecto la visión de Granada se nos aparece más fantástica, a la vez que las palabras de los dos interlocutores adquieren matices imaginarios. El rey don Juan está tan fascinado por la belleza de la ciudad que no parece dar crédito a sus propios ojos. Se dirige, pues, a Abenámar con su pregunta cargada de emoción, pero no sin recordarle antes que su nacimiento singular no le permite mentir. El juglar actualiza así el nacimiento del moro, acercándolo al plano del presente y convirtiéndolo en obligación moral:

78a/207

¡Abenámar, Abenámar, moro de la morería,  
el día en que tú naciste grandes señales había!  
Estaba la mar en calma, la luna estaba crecida:  
moro que en tal signo nace no debe decir mentira.—

<sup>10</sup> M. Pidal, *Cantar de M. C.*, I, pág. 354.

<sup>11</sup> Gili y Gaya, *Imitación y Creación en el Habla Infantil*, pág. 46, Madrid, 1961.

El ambiente inicial de ensueño se prolonga merced a la alternancia «presente-imperfecto» —son y relucían— en la pregunta del rey, y viene reforzado todavía más por «era» en la respuesta de Abenámbar. De este modo el moro se muestra afectado por la honda emoción de su interlocutor:

78a/207           ¿Qué castillos son aquellos?   ¡Altos son y relucían!  
 —El Alhambra *era*, señor,   y la otra la mezquita;  
 los otros los Alixares,   labrados a maravilla.  
 El moro que los labraba   cien doblas ganaba al día,  
 y el día que no los *labra*   otras tantas se perdía.

Merece consignarse también que el presente «labra» introducido en el último verso, aparte de activar un hecho pasado, sirve aquí para resaltar una acción, diferenciándola de las precedentes. Por otra parte, los dos imperfectos «tenía» y «quería», que figuran en versos posteriores, contribuyen igualmente a la idealización y al enaltecimiento de la belleza mágica y misteriosa de Granada:

78a/207-8       El otro es Generalife,   huerta que par no tenía; (...)  
 el moro que a mí me tiene,   muy grande bien me *quería*.

La imagen de la ciudad maravillosa y anhelada de los castellanos surge de este modo como un espejismo ante nuestros ojos, gracias a la evocación cautivadora en que la alternancia de los tiempos —esta vez en el diálogo— desempeña un importante papel.

Naturalmente hay que tener en cuenta la posible influencia de la rima en «relucían», ya que otros dos imperfectos «tenía» y «quería», usados asimismo con valor de presente, se sitúan dentro de la asonancia. El imperfecto más sugestivo y desrealizador «era», a su vez, podría ser explicado por el contagio del estilo narrativo, que tanto uso hace de esta forma. Tal punto de vista se ve algo confirmado en el trozo citado por Vossler de otra versión de romance de Abenámbar:

78/206 —El Alhambra *era*, señor, y la otra es la mezquita;  
 los otros los Alixares labrados a maravilla.  
 El moro que los labró cien doblas ganaba al día.  
 La otra *era* Granada, Granada la noblecida,  
 de los muchos caballeros de la gran ballestería.—

Nótese que «era» se da aquí dos veces en la respuesta del moro, lo que contribuye a que los dos últimos versos parezcan meramente descriptivos. Esta versión, aunque muy bella, no se nos figura tan conseguida como la citada por nosotros (78a/207), que la supera en gracia y viveza.

La nota fantástica e inverosímil que el imperfecto proporciona a veces a la acción surge también en un romance tradicional portugués de versión moderna, *A Donzela Encantada*, que constituye una fusión de los romances españoles *La hija del rey de Francia* y *La infantina*<sup>12</sup>. En este romance una princesa se burla de su hermano disfrazándose de lavandera, y es entonces cuando empieza entre ellos el siguiente diálogo encantador:

—De que te ris, ó donzela? De que te ris, ó menina?  
 —Rio-me do cavaleiro e da sua covardia:  
 Achá la ninha no monte e guardar-lhe cortesia.  
 —Volta, volta, meu cavalo, minha espora é perdida.  
 —Vamos, vamos cavaleiro, não uses vilania;  
 Tua espora *era* de prata, mcu pai d'ouero te daría.  
 —Quem *era* esse teu pai, que tanto oro tenía?  
 —O meu pai é rei de França, minha mãe é Constantina.  
 —Pelás novas que me dás, tu *eras* irmana minha.

Obsérvese que el imperfecto usado aquí se parece mucho al empleado por los niños en sus juegos para teñir de irrealidad e imaginación el coloquio. La doncella sabe muy bien que

<sup>12</sup> Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, pág. 257, n.º 207, Coimbra, 1959.

el caballero no ha perdido su espuela. Él, por su parte, no cree lo que le cuenta la mocita aparentemente sencilla. De allí que el imperfecto nos transporta a un ambiente de cuento, donde la fantasía prevalece sobre la realidad. La nota irreal y fantástica en los romances queda subrayada también por Menéndez Pidal en el *Romancero Hispánico*: «...los cambios más violentos realizados en el romance no son sino huida de la pesada, insoportable, lógica narrativa, gusto de lo inmotivado, lo misterioso, lo fantástico. A cierta irrealidad de expresión se pueden atribuir algunas de las mayores singularidades sintácticas que se hallan en el Romancero, por ejemplo en el uso de los tiempos verbales»<sup>13</sup>.

En un trozo procedente del famoso romance de la «Hija del rey de Francia», en que se trata de un castigo imaginario y no real, nos encontramos con el mismo valor que en el romance portugués:

154a/311      El caballero que esto oyó    ahorcarse quería:  
                   con gran enojo que tiene    estas palabras decía:  
                   —Caballero que tal pierde    ¿qué pena merecía?  
                   Él se *era* el alcalde,    él se *era* la justicia,  
                   que le corten pies y manos    y lo cuelguen de una encina—

Los dos imperfectos podrían representar un caso del estilo indirecto libre en que el juglar prolonga los pensamientos del caballero desesperado; impresión que se refuerza por otro pasaje sacado del romance de la *Infantina* que sigue así:

151/305      El caballero desde que la vido    en el suelo se caía:  
                   desde que en sí hubo tornado    estas palabras decía:  
                   Caballero que tal pierde,    muy gran pena merecía:  
                   yo mesmo *seré* el alcalde,    yo me *seré* la justicia:  
                   que le corten pies y manos    y lo arrastren por la villa.

<sup>13</sup> *Romancero Hispánico*, I, pág. 77.

El rasgo irreal o ilógico aparece también en el fragmento que vamos a transcribir y al que Vossler («Carta española», págs. 22-23) dedica estas palabras: «No le habrá pasado a usted por alto el hecho de que la gentil dama del romance, mucho más objetiva y resuelta y menos reservada y evasiva que el bellaco del pastor, es más parca en el uso del imperfecto»:

145/299           «Ven acá el pastorcico, si quieres tomar placer;  
siesta es de mediodía, que ya es hora de comer;  
«si querrás tomar posada todo es a tu placer».  
—Que no *era* tiempo, señora, que me haya de detener;  
que tengo mujer y hijos, y casa de mantener,  
y mi ganado en la sierra que se *me iba* a perder,  
y aquellos que me lo guardan no *tenían* qué comer.—

El imperfecto se presta esta vez también a la evasión de la realidad, dejando flotar la respuesta del pastorcico en un estado de indecisión y vaguedad. Es curioso asimismo observar el contraste entre el presente y el imperfecto en la aludida respuesta. El primero indica hechos que pueden ser reales; el segundo expresa, en cambio, acciones que resultan dudosas. De los tres imperfectos el más notable es el primero, «era», que sirve, tanto aquí como en los ejemplos que veremos a continuación, para subrayar respuestas evasivas o hasta mentirosas:

30/128           —Malas mañan habéis, conde, no vos las puedo quitar,  
que cartas que el rey vos manda, no me las queréis mos-  
[trar.  
—No *era* nada, mi hijo, sino que vades allá;  
quedávós aquí, mi hijo, yo iré en vuestro lugar.

136/293           —¿Qué hacéis, la Blanca-niña, hija de padre traidor?  
—Señor, peino mis cabellos, péinolos con gran dolor,  
que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.  
—Esa palabra, la niña, no *era* sino traición:

- ¿Cúyo es aquel caballo, que allá bajo relinchó?  
 —Señor, *era* de mi padre, y envióoslo para vos.  
 —¿Cúyas son aquellas armas que están en el corredor?  
 —Señor, *eran* de mi hermano, y hoy os las envió.

En el primer ejemplo, el conde, padre del Cid, disimula la verdad porque la carta que el rey envió a su hijo era muy importante. En el segundo, la Blanca-niña hace lo mismo, ya que ni el caballo fue enviado por su padre, ni las armas por su hermano: ambas cosas pertenecen a su amante. Ahora bien, el matiz referido no está reservado al imperfecto, pues también el potencial puede indicarlo en ciertas ocasiones:

- 192/447            Respondiera Oliveros, y ese paladín Roldán:  
 —Esperá un poco, señor, esforzado don Beltrán,  
*iría* por mi caballo, mis armas *me iría* armar,  
 y yo me *iría* con vos para haberos de ayudar:  
 prenderemos al conde Claros, y a la infanta otro que tal,

«Iría» podría ser explicado aquí como expresión de cortesía, y lo es en cierto sentido. Pero, en este caso, la verdadera función expresiva del potencial no es otra que la de hacer traslucir la mentira encerrada en las palabras de Oliveros y de don Roldán. Éstos no quieren ir ni por sus caballos, ni a armarse, y aun mucho menos ayudar a la captura del conde Claros: lo que pretenden es ganar tiempo para facilitar la huida del conde con la hija del emperador:

- 192/447            Todo esto hacían ellos por hacerlos esperar,  
 y que el conde hubiese tiempo de a sus tierras llegar.

La nota irreal se manifiesta también en algunos romances tradicionales pertenecientes al Ciclo de Bernardo del Carpio y particularmente en el siguiente pasaje:

1h/180 R. T.    Un día empañando al niño,    su madre bien le miraba;  
 13                    de lágrimas de sus ojos    la cara ya al niño lava:  
                       —¿Para qué naciste, hijo,    a madre tan desdichada?  
                       Tu padre *estaba* en prisiones,    y tu madre aquí encerrada.  
                       Oyido lo había la reina,    dende su sala ande estaba:  
                       —¿Qué tienes y tú, Ximena,    Ximena la mi cuñada?  
                       Si te *faltaban* vestidos,    te daré yo seda y grana.  
                       Si te faltaban dineros,    te daré yo oro y plata.  
                       Si te faltaban regalos,    muchos en mi mesa estaban.  
                       —No me faltaban vestidos,    muchos en mi arca *estaban*;  
                       ni me *faltaban* dineros,    eso es lo que me *sobraba*:  
                       ni me *faltaban* regalos,    muchos en la plaza *estaban*:  
                       el niño ya tengo grande,    por su padre me demanda.

El imperfecto contribuye aquí a la creación de un ambiente vago y fantástico. Obsérvese que las preguntas que la reina hace a Ximena no vienen al caso, sabiendo ella muy bien lo que le duele a su cuñada. De este modo, todo nos parece inverosímil, hasta que los dos últimos versos, en presente, aclaran la situación. Un rasgo similar encontramos en un ejemplo cogido de un romance del Cid, en que el héroe castellano pide las parias al rey moro, y donde el imperfecto alterna con el potencial:

31/131            —Si por bien no me las das,    yo por mal las *tomaría*.  
                       —No lo harás así, buen Cid,    que yo buena lanza *había*.  
                       —En cuanto a eso, rey moro,    creo que nada te *debía*,  
                       que si buena lanza tienes,    por buena tengo la mía:  
                       mas da tus parias al rey,    a ese buen rey de Castilla.  
                       —Por ser vos su mensajero,    de buen grado las *daría*.

Los dos interlocutores, el rey moro y el Cid, surgen ante nosotros como figuras legendarias. Es un diálogo entre dos buenos guerreros que son a la vez caballeros bien criados. El Cid amenaza al rey empleando el potencial para atenuar la expresión. El moro le advierte al Cid que no debe recurrir a

la violencia, refiriéndose a su buena lanza, esto es, a su valor de guerrero; más pone sus palabras en un pasado irreal, como si tuviera vergüenza de alabarse en presente. El Cid le responde de la misma manera, pero después vuelve a la realidad, y subraya lo dicho en presente, recalcando así su determinación. Finalmente el rey moro cede ante la personalidad del Cid, y promete pagarle las parias; lo hace, sin embargo, en potencial, confirmando así de nuevo al romance un valor imaginario que estaba a punto de perderse por el uso del presente. El matiz irreal y fantástico surge también en un romance tradicional moderno gracias a la loca alternancia del imperfecto con el potencial:

- 14LL/68 R. T. —¿Cómo che vai, penitente, con a tua compañía?  
 18 —S'a mi muito mal me vai muito mas eu *merecía*;  
 de cintura para abajo sólo los huesos *tenía*,  
 de cintura para arriba ya encomenzarme *quería*.  
 —La serpiente está durmiendo, no sé si nos oiría.  
 —Ella oya ou non oya, nu corazón me *firía*.

En algunos pasajes queda visible el influjo que ejercen el estilo indirecto y la narración propiamente dicha en el uso del imperfecto:

- 95/237 Huyendo van los cristianos, huyendo por una playa.  
 Esfuérzalos don Alonso diciendo tales palabras:  
 —¡Vuelta, vuelta, caballeros, vuelta, vuelta a la batalla!  
 que aunque ellos *eran* muchos, cobarde es el que desmaya.
- 195/460 Oídolo había la reina que se le paró a mirar:  
 —Dejédeslo, la justicia, no le queráis hacer mal,  
 que si él *era* mi hijo, encubrir no se podrá,  
 que un lado ha de tener un extremado lunar.—
- 172/376 Allí respondió el romero, tal respuesta le fue a dar:  
 —Yo soy Gaiferos, señora, vuestro hijo natural.  
 —Aquesto no puede ser, ni *era* cosa de verdad,  
 que el dedo, y el corazón yo lo tengo por señal.

- 109/267 —Por la mar ando, señora, hecho un terrible corsario,  
traigo un navío muy rico, de plata y oro cargado,  
llévolo a presentar a ese buen rey castellano.—  
Respondiérale la reina, de esta suerte le ha hablado:  
—Tal navío como aquese razón *era* de mirarlo.—
- 190/436 —Ven acá tú, el cazador, así Dios te guarde de mal:  
de todo lo que has visto tú nos tengas poridad.  
Darte he yo mil marcos de oro, y si más quisieres, más;  
casarte he con una doncella que *era* mi prima carnal;  
darte he en arras y en dote la villa de Montalvan:

Es de notar asimismo que el sujeto de la oración en que figura el imperfecto pronuncia sus palabras en un momento cargado de fuerte color emocional y afectivo. Es fácil hacer constar además, a base de lo expuesto, que el imperfecto más empleado con función de presente es *era*, que no cae casi nunca en la asonancia. Así su empleo no puede ser atribuido a razones de rima. Se nos antoja como si, en algunas ocasiones, con este verbo quedaran diluidas las diferencias entre el presente y el pasado. Cabe también mencionar que en la narración el imperfecto *era* se mezcla muy frecuentemente con el presente. De la narración pudo muy bien pasar al diálogo mismo.

La alternancia «era-es» surge también en una conocida poesía de Juan Ramón Jiménez, procedente de *Jardines Lejanos*, y contribuye a crear un ambiente vago y flotante de ilusión<sup>14</sup>:

—No *era* nadie. El agua.— ¿Nadie?  
¿Que no es nadie el agua? No  
hay nadie. Es la flor. ¿No hay nadie?  
Pero, ¿no es nadie la flor?  
—No hay nadie. *Era* el viento.— ¿Nadie?  
¿No es el viento nadie? No  
hay nadie. Ilusión.— ¿No hay nadie?  
¿Y no es nadie la ilusión?

<sup>14</sup> Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos*, Segunda Antología poética (1898-1918), pág. 37, Espasa Calpe, Madrid, 1956.

«Estar» se cuenta también entre los verbos que se emplean con función de presente y encierra ocasionalmente una nota irreal y fantástica aludida anteriormente:

- 195/459 —Dijésmeme tú, el portero, el rey Carlos ¿dónde está?—  
El portero que lo vido, mucho maravillado se ha,  
cómo un romero tan pobre por el rey va a preguntar.  
—Digádesmelo, señor, de eso no tengáis pesar.  
—En misa *estaba*, palmero, 'allá en San Juan de Letrán,  
que dice misa un arzobispo, y la oficia un cardenal.—

El imperfecto refleja aquí —a nuestro modo de ver— el estado de ánimo vacilante del portero al responder a una pregunta que se le antoja increíble. La nota de inverosimilitud se registra asimismo en otro trozo sacado de un romance tradicional de Bernardo del Carpio, cuyo padre se halla en la cárcel en el momento en que se habla:

- 1c/177 R. T. Con lágrimas de sus ojos la cara del niño lava.  
15 —Tu padre *estaba* en prisiones, y tu madre aquí encerra-  
.. [da.

En los casos restantes, «estaba» forma parte de la asonancia:

- 76/204 ¿Para qué quiero yo bienes pues mi alma presa *estaba*?  
89/227-8 que no vengo a ganar sueldo, que en mis tierras lo pa-  
[gaba;  
ni vengo a tomar mujer, porque yo casado *estaba*;

Otro verbo que se emplea en numerosos pasajes con valor de presente es «haber»:

- 136/293 que siete años, *había*, siete que no me desarmo, no.  
186/419 —Siete años *había*, siete, que estás en este lugar,  
3b/203 R. T. Bernaldo dixo: —Señor, vuestra muerte no querría;  
25 más duéleme ver que es preso mi padre gran tiempo *avía*,

Leo Spitzer opina que podría tratarse en este caso de un contagio de la narración o que «había» podría expresar un pasado equivalente a la frase inglesa «I have been 10 years in Vienna»<sup>15</sup>. Nosotros juzgamos igualmente que tal práctica se debe en primer lugar a la influencia del estilo narrativo, en el que «haber» resulta uno de los verbos más empleados en imperfecto. Un matiz muy similar se percibe en los versos sacados del famoso romance de *Doña Urraca*, en que el rey Fernando I dirige las siguientes palabras a su hija indignada:

36/136           Allá en Castilla la Vieja   un rincón se me olvidaba;  
                    Zamora *había* por nombre,   Zamora la bien cercada;

El primer imperfecto «se me olvidaba» sería posible también hoy, pero el segundo representa de nuevo un contagio de la narración; hallándose compenetrado con la constante presencia mental de un recuerdo histórico, el juglar no puede apartarse de él y mezcla su voz con la de sus interlocutores.

«Tenía» adquiere asimismo junto con «había» (en sentido posesivo) valor de presente en varios pasajes en que los dos verbos forman parte de la asonancia:

162/321           tomará vuestra merced   a un hábito que yo *tenía*,

14e/64 R. T.   —¿Cómo te he de abrir la puerta,   si licencia no *tenía*?  
11

193/448           —Por Alá te ruego, moro,   así te alargue la vida,  
                    que me muestres los palacios,   donde mi vida vivía,  
                    de quien triste soy cautivo,   y por quien pena *tenía*,

13/218 R. T.   póngavos Dios coraçón   de hazer lo que os pedía;  
33               que es de sacar a mi padre   de la prisión que *tenía*,

74/201           —Tóquense mis añafles,   trompetas de plata fina;  
                    júntense mis caballeros   cuantos en mi reino *había*,

<sup>15</sup> L. Spitzer, *ZrPh*, 1911, pág. 197.



lo difícil que es analizar a veces el uso de nuestro tiempo cuando está ayudado por la rima:

95/236            Levantóse don Alonso    que de Aguilar se llamaba.  
 —Yo subiré allá, buen rey,    desde ahora lo *aceptaba*;  
 tal empresa como aquesa    para mí estaba *guardada*.  
 Quiero morir o vencer    aquesa gente pagana:

Mientras que «aceptaba» parece tener cierto matiz de cortesía, «estaba guardada» resulta normal y podría ser empleado con el mismo valor en español moderno. Don Alonso enuncia su valerosa decisión en futuro, pero deja insinuar por el imperfecto que el permiso para emprender su trágica hazaña depende del rey. Finalmente he aquí un pasaje en que el imperfecto acompañado de «ahora» se da fuera de la asonancia:

181/411            ¡Oh Belerma! ¡oh Belerma!    por mi mal fuiste engendra-  
 que siete años te serví    sin de tí alcanzar nada;    [da,  
*ahora* que me *querías*    muero yo en esta batalla.

Un rasgo análogo se muestra en el conocido monólogo del rey Rodrigo, donde dos imperfectos, «poseía» y «servía», se hallan junto al adverbio «hoy» que se contrapone a «ayer»:

5/88                —Ayer era rey de España,    hoy no lo soy de una villa;  
 ayer villas y castillos,    hoy ninguno *poseía*;  
 ayer tenía criados,    hoy ninguno me servía,  
 hoy no tengo una almena    que pueda decir que es mía.

La relación temporal se revela aquí claramente establecida por los dos adverbios, y los dos imperfectos usados con valor de presente contribuyen a dar un aire de ensueño a estos versos. ¿No nos parece como si el rey hablase en delirio, como si él mismo no creyera lo que le había pasado? En la versión tradicional moderna predomina aún más el imperfecto:

9b/49 R. T. —¡Pobre de mìn, desgraciado, que reinos ya no *tenía*,  
 9 que si ayer tiña vasallos hoy ninguno *poseía*;  
 que si ayer tiña criados hoy ninguno me *servía*;

## ATENUACIÓN

De vez en cuando el imperfecto, al situar la acción en el pasado, tiene por objeto atenuar la fuerza de algunos términos:

- 136/293 Ellos en aquesto estando su marido que llegó:  
 —¿Qué hacéis, la Blanca-niña, hija de padre traidor?  
 —Señor, peino mis cabellos, péñolos con gran dolor,  
 que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.  
 —Esa palabra, la niña, no *era* sino traición:
- 60/173 Allí respondieran los condes, una muy mala razón:  
 —Mentides, el Cid, mentides, que non *éramos* traidores.—
- 26/256 R. T. —Todos aquellos que dizen que el del Carpio *era* bastardo,  
 38 y que es su padre traidor y por tal aprisionado,  
 todos mienten por la barba, y yo me ofrezco a provallo;
- 163/325 Dédesme, buen rey, marido, que mi edad ya lo pedía:  
 con vergüenza os lo demando, no con gana que tenía,  
 que aquestos cuidados tales a vos, rey, pertenecían.  
 Escuchada su demanda, el buen rey le respondía:  
 —Esa culpa, la infanta, vuestra *era*, que no mía,  
 que ya fuérades casada con el príncipe de Hungría.

Observemos que es al imperfecto de ser, «era», al que se adjudica, por lo común, el papel de suavizar la crudeza de palabras de sentido desfavorable como «traidor», «bastardo» y «culpa». Otras veces, el poeta se vale del imperfecto con el fin de mitigar noticias adversas de guerra como la pérdida de Alhama y el cerco de Antequera:

- 84/217 Moro alcaide, moro alcaide, el de la barba vellida,  
el rey os manda prender porque Alhama *era* perdida.
- 85b/220 —Habréis de saber, amigos, que tengo una mala nueva;  
que la mi ciudad de Alhama ya del rey Fernando *era*:  
los cristianos la ganaron con muy crecida pelea.—
- 74/200 —Dime, ¿qué nuevas me traes de Antequera, esa mi villa?  
—Yo te las diré, buen rey, si tú me otorgas la vida.  
—La vida te es otorgada, si traición en ti no había.  
—¡Nunca Alá lo permitiese hacer tan gran villanía!  
mas sepa tu real Alteza lo que ya saber debía,  
que esa villa de Antequera en grande aprieto se *vía*,  
que el infante don Fernando cercada te la *tenía*.  
Fuertemente la combate sin cesar noche ni día;

En los dos últimos trozos, la asonancia influye indudablemente en el uso del imperfecto. No obstante merece destacarse el hecho de que todos los imperfectos del tercer ejemplo, «había», «se vía» y «tenía» adquieren la nota suavizadora <sup>16</sup>.

#### ANTICIPACIÓN

Otro valor peculiar del imperfecto es el de la anticipación, que se da particularmente en los pasajes donde una persona,

<sup>16</sup> El potencial sirve igualmente para suavizar:

- 118/276 —Nuevas te traigo, señora, si me aseguras la vida.  
—Diéseslas, Alfonso Ramos, que segura te sería.  
Allá llevan a Castilla los moros de la Berbería.  
—Si no me fuese por qué, la cabeza te *cortaría*.  
—Si la mía me cortases, la tuya te *costaría*.

Las amenazas se atenúan aquí al ser pronunciadas en potencial y el romance finaliza bruscamente con un diálogo hipotético dejando atrás un ambiente indeciso.

en trance de muerte, habla como si ya estuviera muerto, empleando nuestro tiempo en lugar del presente:

23/117           —¡Hijo Gonzalo González; de lo que más me *pesaba*  
es de lo que sentirá vuestra madre doña Sancha!  
*érades* su claro espejo; más que a todos os *amaba*.—

Es el ayo de los infantes de Lara quien pronuncia estas palabras antes de emprender la lucha desigual y fatídica contra los moros, considerando ya muerto, anticipadamente, al más pequeño. Algo similar ocurre en otra versión del romance en que el mismo ayo se dirige a los infantes antes de caer heroicamente, aunque el caso es mucho más discutible por tratarse de un imperfecto aislado que está además ayudado por la rima:

21/114           —Esforzáos, no temades, haced lo que yo *hacía*:  
a Dios yo vos encomiendo, mostrad vuestra valentía.—

El mismo matiz es manifiesto en los trozos procedentes del romance del *Conde Alarcos*, donde el conde va a matar a su esposa por mandato del rey. La condesa sabe que su muerte es inminente cuando dice las palabras que siguen:

163/329           —Acabada es ya, buen conde, la oración que *sabía*;  
encomiándoos esos hijos que entre vos y mí *había*,  
y rogad a Dios por mí mientras tuvierdes vida,  
que a ello sois obligado pues que sin culpa *moría*.

Análogas observaciones se pueden hacer con respecto a otro pasaje en que el protagonista (Durandarte) se considera muerto con anticipación:

181/411-412       ¡Oh mi primo Montesinos! lo que agora yo os rogaba,  
que cuando yo fuere muerto y mi ánima arrancada,  
vos lleveis mi corazón adonde Belerma *estabq*,  
y servilda de mi parte, como de vos yo *esperaba*,

y traelde a la memoria dos veces cada semana;  
 y diréisle que se acuerde cuán cara que me *costaba*;  
 y dalde todas mis tierras las que yo *señoreaba*;  
 pues que yo a ella pierdo, todo el bien con ella vaya.

En el *Cantar de Mio Cid* existe un pasaje que podría ser explicado como un caso de anticipación, aunque no se trata de la muerte inmediata, sino de una separación inminente ocasionada por un destierro injusto:

279                   «Commo a la mie alma, yo tanto vos *quería*.

Se nos figura como si el Cid se viese ya separado de su mujer, y hablase desde el destierro; «quería» podría idealizar, por otro lado, el amor inmenso que el Cid tiene a su querida esposa, doña Ximena. Por esta razón disentimos de la opinión de Meyer-Luebke, quien atribuye un matiz de cortesía al imperfecto del pasaje aludido<sup>17</sup>.

#### IDEALIZACIÓN

Hemos dicho ya que el imperfecto puede expresar idealización, subrayando el valor de las personas y de las cosas a que se refiere:

59/172               Allí hablaran los condes; Señor, daldo por traidor,  
 Respondiérales el rey: Eso non faría, non,  
 que el buen Cid es caballero de batallas vencedor,  
 pues que en todas las mis Cortes no lo *había* otro mejor.

83/216               —No, juguemos más, Fajardo, ni tengamos más porfía,  
 que sois tan buen caballero, que todo el mundo os *temía*.

<sup>17</sup> Meyer-Luebke, *Gramática*, III, párrafo 105, pág. 128.

- 15/103 —Dios vos lo perdone, infanta, Dios, también Santa María,  
que por vos se pierde un hombre, el mejor que se *sabía*:
- 78a/207 El otro es Generalife, huerta que par no *tenía*;

Se podría decir que el imperfecto indica aquí un tiempo verbal que comprende el pasado y el presente, semejante al pretérito perfecto inglés. Los imperfectos «tenía», «había», «sabía» y «temía» expresarían así la excelencia de una cualidad atribuida a los sujetos respectivos no sólo en el pasado, sino también en el presente. Por otra parte, cabría explicar el uso del imperfecto partiendo de la asonancia, ya que tanto aquí como en los pasajes que citaremos a continuación nuestro tiempo participa —salvo un caso— en la rima. Nosotros estimamos que el imperfecto, siendo aquí más expresivo que el presente, contribuye más bien a enaltecer la figura del Cid, la belleza del Generalife, la grandeza de Fernán González y la valentía del caballero Fajardo<sup>18</sup>. Otras veces se idealiza el amor mediante los verbos «querer» y «amar»:

- 78a/208 —Casada soy, rey don Juan, casada soy, que no viuda;  
el moro que a mí me tiene muy grande bien me *quería*.

---

<sup>18</sup> Una función similar corresponde al potencial en el ejemplo siguiente:

- 96/240 —Calles, calles, Sayavedra, cese tu malenconía;  
tórnate moro si quieres, y verás que te daría.  
Darte he villas y castillos, y joyas de gran valía.  
Gran pesar ha Sayavedra de esto que decir oía.  
Con una voz rigurosa de esta suerte respondía:  
—Muera, muera Sayavedra; la fe no *renegaría*,  
que mientras vida tuviere la fe yo *defendería*.

«Renegaría» y «defendería» enaltecen la fe inquebrantable de Sayavedra que prefiere la muerte a una vida en que le faltarían sus más altos ideales.

- 163/326 y tratarse ha el casamiento como cosa no sabida,  
porque no sea deshonrada hija que tanto *quería*.
- 179/409 —Ni yo tengo mal de amores, ni estoy loca sandía,  
mas lleváesme estas cartas a Francia la bien guarnida;  
diéseslas a Montesinos, la cosa que yo más *quería*;  
dile que me venga a ver para la Pascua Florida;
- 127/284 Una cosa os digo, rey, que a nadie no lo diría,  
que si yo mucho la quiero ella muy más me *quería*.
- 20/112 —Huelgo de veros a todos, que ninguno no faltaba,  
y más a vos, Gonzalvico, porque a vos mucho *amaba*.

Es de notar también que los adverbios «tanto», «mucho», «más», y la frase «muy grande bien» subrayan en cada uno de los casos la grandeza e intensidad del amor. Adviértase además que en el último pasaje se registran dos imperfectos con valor de presente, «faltaba» y «amaba». Finalmente, veamos un trozo en que el imperfecto contrapuesto al presente podría idealizar la honra que se sobrevive hasta la misma muerte:

- 95/237 —¡Vuelta, vuelta, caballeros, vuelta, vuelta a la batalla!  
que aunque ellos eran muchos, cobarde es el que desmaya. (...)  
que la vida presto muere, la honra mucho *duraba*.—

#### GRADACIÓN

De vez en cuando el imperfecto parece indicar una gradación de intensidad sentimental subrayando el momento más afectivo o más dramático:

- 116/275 —Véte de ahí, enemigo, malo, falso, engañador,  
que ni poso en ramo verde, ni en prado que tenga flor;  
que si el agua hallo clara turbia la *bebía* yo;

Spitzer (*ZrPh* 1911) atribuye valor habitual a «bebía». Nosotros opinamos que el imperfecto expresa en este caso una gradación de intensidad afectiva, indicando lo que representa el mayor sacrificio para la tórtola viuda, esto es, la renuncia a uno de los gozos más grandes y elementales de su vida: beber agua clara.

La referida nota la encontramos también en otro pasaje, sacado de un romance de la batalla de *Roncesvalles*, en que el padre de don Beltrán va en busca de su hijo en el campo de batalla abandonado; allí topa con un moro y le pregunta por su hijo:

- 185a/416           —Caballero de armas blancas,   ¿si lo viste acá pasar? (...)  
                       —Ese caballero, amigo,   díme tú, ¿qué señas ha?  
                       —Armas blancas son las suyas,   y el caballo es alazán,  
                                   y en el carrillo derecho   él *tenía* una señal,  
                                   que siendo niño pequeño   se la hizo un gavilán.

El imperfecto, además de poner de relieve la señal distintiva de don Beltrán, introduce una nota dramática en el relato, presagiando la muerte del caballero, que se ve confirmada en los versos siguientes:

- 185/416           —Ese caballero, amigo,   muerto está en aquel pradal;  
                                   dentro del agua los pies,   y el cuerpo en un arenal:  
                                   siete lanzadas *tenía*,   pasánle de parte a parte.

La reiteración del imperfecto «tenía» en el penúltimo octosílabo no carece de interés. No obstante su uso resulta normal, evocando un momento de la pasada lucha, mientras que el presente «pásanle» sirve para actualizar el desenlace trágico. Este trozo creemos que ilustra bien la habilidad con que el poeta popular mezcla los dos tiempos dentro del diálogo y logra aumentar así la belleza del romance. Cabe mencionar aún dos ejemplos más en que se trata asimismo de una grada-

ción de la intensidad afectiva. He aquí el primero, citado del conocido romance de «Gerineldo»:

161/317           Recordado había el rey   de un sueño despavorido;  
tres veces lo había llamado,   ninguna le ha respondido.  
—Gerineldo, Gerineldo,   mi camarero polido,  
si me andas en traición   trátasme como a enemigo.  
O *dormías* con la infanta,   o me has vendido el castillo.—

Repárese en que el rey empieza su monólogo en presente, pero cuando llega al punto culminante en su sospecha, entonces emplea el imperfecto. De parejo modo, el conde Dirlos se vale de este tiempo en el segundo trozo, para resaltar lo que le parece más importante en este mundo:

164/336           —¡Oh esforzados caballeros!   ¡Oh mi compañía leal!  
yo conozco aquel ejemplo   que dicen, y es verdad,  
que cualquier hombre nacido   que es de hueso y de carne,  
el mayor deseo que tiene   *era* en sus tierras holgar.

#### OTROS CASOS

Se registran también unos fragmentos donde se usa el imperfecto de «traer» con función de presente:

164/341           —Señor, la condesa Dirlos   viene del palacio real,  
sobre un pleito que *traía*   con Oliveros y Roldán.  
Los que la llevan en medio   son Reinaldos y don Beltrán:

81/211           ¿qué pendones son aquellos   que están en el olivar?  
Quiñonero le responde,   tal respuesta le fue a dar:  
—Lorca y Murcia son, señor,   Lorca y Murcia, que no más,  
y el comendador de Aledo,   de valor muy singular,  
que de la francesa sangre   es su prosapia real.  
Los caballos *traían* gordos,   ganosos de pelear.—

«Traía» podría tener valor inclusivo en el primer pasaje, ya que el pleito que lleva la condesa Dirlos empezó en el pasado y sigue durando en el momento de la narración. Por otra parte, sería posible atribuirlo al contagio del estilo narrativo, cuya influencia es aún más visible en el segundo trozo. Esta irrupción de la narración en el diálogo la vemos igualmente en un romance tradicional del Rey Rodrigo:

14k/67 R. T. —Si te quiés meter n'un arca con una serpiente viva,  
9 con siete picos *picaba*, con siete bocas *comía*.

Alguna que otra vez el uso del imperfecto es imputable a un pasado anterior:

26/256 R. T. —¿Bistes aquel cavallero que de tal arte a pasado,  
15 sin hazer la reverencia que a mí era *acostumbrado*?

115/274 —Vuestra fue la culpa, amigo, vuestra fue, que mía no;  
enviástesme una carta con un vuestro servidor,  
y en lugar de recaudar él dijera otra razón:  
que *érades* casado, amigo, allá en tierras de León;  
que tenéis mujer hermosa y hijos como una flor.

Se nos antoja que el pretérito «bistes» en el primer ejemplo y «dijera» en el segundo influyen en el uso del imperfecto «era», que sería posible igualmente hoy. Por lo tanto no creemos que «era» tenga valor de presente en el último pasaje según lo proclama Leo Spitzer<sup>19</sup>.

#### EL IMPERFECTO DE CORTESÍA

Wilhelm Havers señala que en cada idioma existen fórmulas de cortesía que expresan la actitud respetuosa del hablante

<sup>19</sup> L. Spitzer, *ZrPh*, 1911.

para con su interlocutor. No obstante, las expresiones referidas, unidas a otros factores, hacen que el español se destaque en este sentido de entre otras lenguas, y la cortesía llegue a ser una manifestación de su temperamento particular y nacional<sup>20</sup>. Albert Henry considera a su vez este imperfecto como imperfecto de atenuación: «Je venais (je voulais) vous demander un service». Dice que sólo es posible en primera persona, lo que puede ser exacto en francés, pero no lo es en castellano, donde el imperfecto de cortesía es muy empleado en la interrogación: «¿Qué deseaba usted?»<sup>21</sup>.

Conviene registrar asimismo la opinión de Winkler. Según este autor, el solicitante se siente empujado y, por lo tanto, dice, en vez de «vengo a pedirlos», «venía a pedirlos» (no me atrevo a más), evocando los momentos de su indecisión. Le sucede lo mismo que al titubeante que quisiera retirarse en el momento decisivo. De parejo modo se expresa Spitzer al afirmar que el hablante en vez de llamar la atención de la persona a quien se dirige, desea oscurecer su propia personalidad y suavizar con una postura de timidez la osadía de haberse presentado ante él<sup>22</sup>.

En cuanto al español, Badía Margarit sostiene que el imperfecto de cortesía pasó de las construcciones afirmativas a la modalidad interrogativa, y que representa un caso en que se sobrepone el aspecto de la acción al tiempo en que tiene lugar, con lo cual se consigue presentar la acción como algo que está

---

<sup>20</sup> Wilhelm Havers, op. cit., pág. 32.

<sup>21</sup> Albert Henry, op. cit., pág. 13, continúa así: «A la rigueur, on peut dire qu'il y a un lien indirect avec le passé, mais c'est là une opération toute logique et artificielle. Signification psychologique avant tout. La «situation» fournit automatiquement la référence chronologique précise».

<sup>22</sup> E. Winkler, art. cit., pág. 242; Leo Spitzer, «Beitrag zur spanischen Syntax», *Homenaje a M. Pidal*, I, págs. 42-46.

sólo iniciada, cuya consumación o perfección se hace depender de la voluntad de la persona a quien uno se dirige<sup>23</sup>.

De este uso ya encontramos ejemplos en el *Cantar de Mio Cid*:

190                    «yo, que esto vos gané, bien mereçía calças».

El mismo matiz se da también en los *Romances Viejos*. Ahora bien, la mayoría de los imperfectos con valor de cortesía que surgen en el *Romancero* se emplean igualmente en español moderno; sin embargo existen algunos casos que se diferencian del uso actual, aunque los ejemplos de esta índole son raros:

26/123                —Dígame tú, el caballero,    ¿cómo *era* la tu gracia?  
 181/411                ¡Oh mi primo Montesinos!    lo que agora yo os *rogaba*,  
                               que cuando yo fuere muerto    y mi ánima arrancada,  
                               vos llevéis mi corazón    adonde Belerma estaba,  
 172/376                allí habló la condesa    llorando con gran pesar:  
                               ¿Quién *érades*, los romeros,    que al conde fuistes matar?

En el primer y tercer fragmento interviene el imperfecto de «ser» con valor de cortesía, lo que no sería posible actualmente. En el segundo resulta asimismo interesante el uso de «rogaba» con el mismo valor. En los versos abajo citados, en cambio, «¿A qué era vuestra venida?» podría ser reemplazado por «¿A qué venías?» que se da también en el habla corriente:

104/255                —¡Ya os conozco, don Rodrigo,    ya os conozco por mi mal!  
                               ¿A qué *era* vuestra venida?    ¿Quién os ha enviado acá?

Se dan aún un ejemplo interesante donde «traía» adquiere valor de imperfecto de cortesía:

<sup>23</sup> Badía Margarit, «Ensayo de una sintaxis histórica de los tiempos», *BAE*, XXVIII, 1948, 281 y 393.

- 186/419            Ya se parte el carcelero,    ya se parte, ya se va;  
                       como fue cerca del tablado    a Marlotes fue a hablar:  
                       —Unas nuevas vos *traía*    queráismelas escuchar:—

Es el carcelero quien se presenta aquí delante de su señor comunicándole una noticia sorprendente, y el imperfecto parece suavizar su atrevimiento. En los restantes casos nos encontramos casi siempre con el imperfecto de cortesía como lo conocemos hoy y cuyo valor es difícil de determinar cuando se sitúa dentro de la asonancia:

- 163/325            Dédesme, buen rey, marido,    que mi edad ya lo *pedía*:  
                       con vergüenza os lo demando,    no con gana que tenía.
- 3a/203 R. T.    mas duéleme que está preso    mi padre gran tiempo avía;  
 26                señor, pídivos por merced,    y yo vos lo *merecía*,  
                       que me lo mandedes dar.
- 162/320            diciendo, —Sepa tu Alteza,    gran señor, si te *placía*,  
                       que nosotros hemos visto    a la emperatriz un día.

En el primer pasaje es la infanta quien se dirige a su padre pidiéndole un favor; así «pedía» puede ser considerado como imperfecto de cortesía a pesar de caer en la asonancia<sup>24</sup>. En el segundo, en cambio, se trata de un muy posible matiz de modestia, al igual que en el *Poema* (merecía calças), aunque nuestro imperfecto se vea favorecido por la rima. Finalmente, en el tercero, el valor de cortesía es también posible. Es problemático, empero, este matiz en el siguiente caso, donde

<sup>24</sup> En el romance n.º 17 del *Romancero del Cid* (ed. Carolina Michaëlis), en que Jimena se dirige al rey con un ruego, nos encontramos con el mismo matiz:

Y vengo á os pedir merced  
 Que me hagáis en este día,  
 Y es que aquesse don Rodrigo  
 Por marido yo os *pedía*.

«regía» se debe probablemente al contagio de los imperfectos anteriores:

152/307            Marineros navegando    halláronme en aquel día:  
                           lleváronme a presentar    al gran soldán de Suría. (...)  
                           El soldán agora es muerto.    Yo por el soldán *regía*.

Análogas observaciones cabría hacer respecto del siguiente fragmento:

162/321            Padre, yo soy extranjero;    de lejas tierras *venía*  
                           a librar, si Dios quisiese,    o morir en tal porfía,  
                           a la gran emperatriz    que es sin culpa, yo *creía*;

Nótese el uso sorprendente del primer imperfecto «venía»; se trata de un acto de voluntad notable, porque el personaje que habla es el conde de Barcelona, que, deseoso de luchar contra los infamadores de la emperatriz, se presenta en la corte del emperador para librar a la dama de la prisión en que se halla. Creemos, por lo tanto, que nos encontramos aquí con un caso en que la rima influye en el uso de los tiempos<sup>25</sup>. El segundo imperfecto «creía» cae en la misma línea. Y, por último, he aquí unos versos en que se pone en imperfecto lo que se desea o lo que le gustaría a uno:

86/221            —Tal amiga como aquesa    para mí *pertenecía*.  
 89/228            —Dédesme vos dos mil moros,    los que a mí me *agradaban*,  
                           y a ese fraile capilludo    yo os le traeré por la barba.—

---

<sup>25</sup> La asonancia ayuda igualmente el uso de «venía» en otro romance del Cid (*Romancero del Cid*, n.º 22):

«Pero dime quién tú eres  
 Que tanto resplandecías.»  
 «San Lázaro soy, Rodrigo,  
 Yo, que a te hablar *venía* »

Fuera de los casos citados, existen otros ejemplos en que el imperfecto forma parte de la asonancia y donde su uso con función de presente no constituye ningún acierto estilístico, sino que muchas veces parece una fórmula narrativa que se emplea casi mecánicamente.

Es interesante notar que los verbos más empleados en imperfecto con valor de presente (ser, tener, estar, y haber) son aquellos que se dan con más frecuencia en la narración. Se nos figura que el juglar emplea estos verbos —tan aferrados al relato— en tal sentido, hasta en el estilo directo.

## CAPÍTULO V

### EL IMPERFECTO NARRATIVO

#### EL PRETÉRITO Y EL IMPERFECTO NARRATIVO

El pretérito indefinido es el tiempo narrativo por excelencia. Hace avanzar el relato. Los hechos indicados por él se suceden unos a otros como los eslabones de una cadena. En el *Cantar de Mio Cid* es el tiempo más empleado en la narración, mientras que en el *Romancero Viejo* lo supera el presente histórico. (Su relación es 2246 : 2089 en la *Primavera y Flor*). El pretérito sólo predomina claramente en los largos romances juglarescos del *Ciclo Carolingio*; fuera de ellos hasta el imperfecto resulta más usado. Pero esto no debe extrañar, porque todos los tiempos pasados de indicativo, incluso el imperfecto y la forma en -ra, pueden desempeñar función narrativa en los romances, lo que merma considerablemente el dominio del pretérito. No obstante, éste es un tiempo fundamental y puede considerarse como uno de los principales propulsores de la acción.

En los fragmentos donde prevalece, la narración se efectúa con gran rapidez en pocos versos y cobra a menudo carácter enumerativo:

147/301

El uno se *tornó* ciervo, el otro se *tornó* can,  
el otro se *tornó* moro, *pasó* las aguas del mar.



prontitud aún mayor que en el segundo, donde tal vínculo no existe. Después de diálogos que retardan la acción, el poeta popular utiliza el pretérito a fin de reanudar con rapidez el relato imprimiéndole movimiento y tensión:

- 25/122            No digáis eso, mi ayo,    que allá hemos de llegar.  
                   Dio de espuelas al caballo,    el río fuera a pasar.
- 107a/261        No te soy traidora, duque,    ni en mi linaje lo había.  
                   Echó la mano a la espada,    viendo que así respondía:

Otras veces, el pretérito irrumpe bruscamente en escenas descriptivas de ambientación realizadas por el imperfecto:

- 118/276        Estaba la linda infanta    a sombra de una oliva,  
                   peine de oro en las sus manos,    los sus cabellos bien cría.  
                   Alzó sus ojos al cielo    en contra do el sol salía:  
                   vio venir un fuste armado    por Guadalquivir arriba.
- 179/409        Dentro estaba una doncella    que llaman Rosaflorida:  
                   siete condes la demandan,    tres duques de Lombardía;  
                   a todos les desdeñaba    tanta es su lozanía.  
                   Enamoróse de Montesinos    de oídas, que no de vista.
- 195/459        Porque yo me estaba un día    a orillas de la mar  
                   en el huerto de mi padre    por haberme de holgar:  
                   captiváronme los moros,    pasáronme allende el mar,

Al emplear «era» en el verso introductorio, el artificio se asemeja al que se usa para iniciar cuentos con la expresión «Érase una vez»:

- 131/287        Mi padre *era* de Ronda,    y mi madre de Antequera;  
                   captiváronme los moros    entre la paz y la guerra,  
                   y lleváronme a vender    a Jerez de la Frontera.
- 132/288        Yo me *era* mora Moraima,    morilla de un bel catar:  
                   cristiano vino a mi puerta,    cuitada, por me engañar.

Acaece también que el imperfecto reproduce la acción en su desarrollo; el pretérito indefinido la indica en su resultado:

- 81/211            Los moros iban pujantes, no dejaban de marchar;  
                      *cautivaron* un cristiano caballero principal,
- 2/83                veinte y cinco mil caballeros dio al conde don Julián,  
                      y pasándolos el conde corría fortuna en la mar:  
                      *perdió* doscientos navíos, cien galeras de remar,  
                      y toda la gente suya, sino cuatro mil no más.

En estos ejemplos el imperfecto aparece como un tiempo de fondo para la acción que se inicia en pretérito. Sin embargo, esto no ocurre siempre así, pues existen numerosísimos pasajes en que el imperfecto, haciendo avanzar el relato, adquiere significado de pretérito. No se trata aquí, empero, de un cambio real de tiempo, sino más bien de un cambio de enfoque en la presentación de los hechos pasados.

Este imperfecto «narrativo» que —según M. Proust— representa una revolución temporal iniciada por Flaubert, ya se halla bien difundido en el *Poema del Cid* y el *Romancero*<sup>1</sup>. Sorprende, en cambio, su rareza en el antiguo francés. Brunot apunta que en los primeros 500 versos de la *Chanson de Roland* no figuran más que tres imperfectos, porque el antiguo francés emplea en su lugar el pretérito indefinido y el presente (*Precis*, pág. 376). No es de extrañar, pues, que Gilman considere la abundancia del imperfecto en el *Cantar* y su respectiva escasez en la *Chanson* como una de las más visibles divergencias entre los dos grandes poemas épicos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. Proust, «A propos du 'Style' de Flaubert», *La Nouvelle Revue F.*, 1920, págs. 72-90, escribe: «... donc cet imparfait si nouveau dans la littérature change entièrement l'aspect des choses et des êtres, comme font une lampe qu'on a déplacée, l'arrivée dans une maison nouvelle, l'ancienne si elle est presque vide et qu'on est en plein déménagement».

<sup>2</sup> Stephen Gilman, op. cit., pág. 106.

Entre los filólogos alemanes que tratan de establecer la matización más bien estilística que gramatical del imperfecto narrativo frente al pretérito, sobresalen los trabajos de Lorck, de Lerch y de Winkler<sup>3</sup>. El primero opina que el pretérito es el tiempo de la narración objetiva, el imperfecto, en cambio, hace vibrar el alma del narrador. El imperfecto expresa actos de pensar imaginados (Phantasiedenkakte) y el pretérito los puros actos de pensar. E. Lerch, ampliando los estudios de Lorck, cree que el imperfecto es el tiempo de la «representación viva» (lebhaftes Vorstellung) que se usa particularmente en escenas movidas, esto es, en escenas de batalla; con verbos de movimiento, con los verbos declarativos, en sueños y visiones y en el llamado estilo indirecto libre. Winkler considera, a su vez, el imperfecto como el tiempo de la sumersión afectiva en el pasado frente al pretérito que es el tiempo de la observación clara y verificadora de lo pasado visto desde el presente<sup>3</sup>. Por otra parte, Appel sostiene que las teorías precedentes, en vez de aclarar, sólo complican las relaciones entre los dos tiempos mediante un aparente ahondamiento psicológico. H. Weinrich rechaza asimismo las explicaciones psicológicas y considera que la función principal del imperfecto narrativo (l'imparfait de rupture) consiste en dar relieve al fondo de la narración, mientras que el pretérito destaca los hechos del primer plano<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, Carl Winter, 1914; Eugen Lerch, «Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung», *ZrPh*, XLII (1922), págs. 311-333; Emil Winkler, «Die seelische Grundlage der Imperfektverwendung im Romanischen», *G. R. M.*, XII, 1924, págs. 233-244. Para nosotros las teorías referidas, a pesar de contener observaciones profundas y pertinentes, no logran explicar satisfactoriamente todos los usos del imperfecto. Pues este tiempo encierra matices tan diversos y particulares que resulta muy difícil, si no imposible, encasillarlo en una teoría por ingeniosa que sea.

<sup>4</sup> C. Appel, «Ueber die Verwendung des Imperfektum und Perfektum in den romanischen Sprachen», *G. R. M.*, XII, 1924, pág. 375; y H. Weinrich, op. cit., págs. 185-190.

Los tratadistas franceses Lanson y Brunetière comparan el uso del imperfecto narrativo con el procedimiento del pintor que compone un cuadro. Lanson, por ejemplo, explica así su empleo: «Les présents et passés narratifs donnent au style cette réalité pure que traduit l'image de la glace sans tain: l'imparfait compose un réalisme artistique et fait voir les actions comme sur la toile d'un peintre. Il est le temps pittoresque de notre langue»<sup>5</sup>. Pichon sostiene, por otro lado, que las diferencias que influyen en el empleo respectivo de los diversos tiempos son antes que nada psicológicas en el enfoque de los hechos, y ofrece el ejemplo siguiente: «Une dame s'écrie: «L'année dernière on a récolté des poires à plein panier, et, huit jours après, on les *jetait*». Se habría podido emplear aquí —prosigue el autor— el pretérito indefinido o el pretérito perfecto, pero sin el matiz que proporciona el imperfecto a la oración, es decir, «cette dame fait participer ses auditeurs à la misérable nécessité où l'on se trouvait d'avoir à jeter ces pauvres poires»<sup>6</sup>.

En lo que se refiere al español moderno, Hanssen sostiene que el uso del imperfecto narrativo se debe principalmente al afán de prestar carácter descriptivo al relato; cree igualmente que el incremento de este uso es atribuible a la influencia francesa<sup>7</sup>. A nuestro modo de ver la causa de tal incremento ha de buscarse más bien en la evolución que ha sufrido la técnica novelística. Antes se contaba; ahora se describe. Y eso ocurre especialmente en la novela psicológica, donde el imperfecto sirve muy bien para reproducir estados de ánimo y toda la vida interior de los personajes, esto es, «la durée humaine» bergsonianana.

<sup>5</sup> G. Lanson, *L'art de la prose*, pág. 267, París, 1909; Brunetière, *Le roman naturaliste*, París, 1882, pág. 84.

<sup>6</sup> E. Pichón, «Temps et Idiome», *Recherches Philosophiques*, 1935-1936.

<sup>7</sup> F. Hanssen, *Gramática histórica de la lengua castellana*, Buenos Aires, 1945, pág. 343.

El imperfecto con valor de pretérito asoma ya en el *Cantar de Mio Cid* formando parte, por regla general, de la asonancia. Por eso Larochette atribuye su uso exclusivamente a razones de rima <sup>8</sup>. Gilman, a su vez, hace notar que el imperfecto sirve a menudo para describir viajes en el *Poema*. Aparece también, aunque más raramente, en escenas de batalla, en el diálogo indirecto (erlebte Rede) y finalmente tiene la misión de convertir sentimientos en acción. En las tiradas en a-a, este tiempo viene incluso a asumir el peso principal de la narración, como ocurre en el pasaje siguiente:

Ya lo vede el Çid que del rey non avie graçia.  
Partiós dela puerta, por Burgos aguïjava,

.....  
fincó los inojos, de coraçón rogava.  
La oraçión fecha, luego cavalgava;  
salió por la puerta e Arlançón passava.  
Cabo Burgos essa villa en la glera posava,  
fincava la tienda e luego descavalgava (50-57).

«Aquí, el uso asonantado —apunta Gilman— resalta el imperfecto y le da el papel narrativo principal. Es como si los pretéritos de los primeros hemistiquios se hubieran empleado para preparar y condicionar la acción narrativa del imperfecto: 'fincó los inojos, de coraçón rogava'. De este modo, la esperada secuencia de tiempo ha sido completamente invertida y el Poema parece algo como un cuento al revés» <sup>9</sup>.

Pues bien, el imperfecto narrativo se muestra aún más frecuente en los *Romances Viejos* que en el *Cantar de Mio Cid*. Tal hecho fue observado ya por Vising, quien afirma que el papel narrativo del imperfecto se halla tan difundido en los

<sup>8</sup> J. Larochette, «L'imparfait et le passé simple», *Les Études classiques*, 13, 1945, págs. 67-68.

<sup>9</sup> Gilman, op. cit., pág. 110.

romances que desplaza a menudo al pretérito indefinido. Este uso Spitzer lo atribuye principalmente a razones de rima. García de Diego, por su parte, lo explica por la gran frecuencia del imperfecto en los episodios, de donde habrá pasado a la acción misma.<sup>10</sup>

#### YA + IMPERFECTO

El uso quizá más interesante del imperfecto narrativo ocurre en aquellos pasajes en que va acompañado del adverbio «ya». Este adverbio actualiza la acción y al propio tiempo la hace más durativa. Su empleo obedece al afán de infundir nueva vida a la narración después de diálogos y descripciones estáticas. «El adverbio 'ya' —dice Menéndez Pidal— es mucho más usado en cabeza de una narración para actualizarla y darle viveza»<sup>11</sup>.

El referido artificio se emplea asimismo en el *Poema*, pero con la diferencia de que se da casi siempre dentro de la narración:

- 1221                    Ya *folgaya* mio Çid con todas sus conpañas;  
 2609-11:              Mio Çid e los otros de cavalgar penssavan,  
                           a grandes guarnimientos, a cavallos e armas.  
                           *Hya salien* los ifantes de Valençia la clara, (...)

En el Romancero, en cambio, «ya + imperfecto» sigue frecuentemente a diálogos, lo que supone un salto del estilo directo a la acción en curso:

<sup>10</sup> J. Vising, *Die realen Tempora der Vergangenheit*, pág. 99; Spitzer, *ZrPh*, 1911; y García de Diego, *Gramática histórica española*, pág. 343, Madrid, Gredos, 1951.

<sup>11</sup> Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, pág. 68.

29/127           Apeáos vos, mi hijo,   besaréis al rey la mano,  
 porque él es vuestro señor,   vos, hijo, sois su vasallo.  
 Desde Rodrigo esto oyó   sintióse más agraviado:  
 las palabras que responde   son de hombre muy enojado.  
 —Si otro me lo dijera,   ya me lo hubiera pagado;  
 mas por mandarlo vos, padre,   yo lo haré de buen grado.—  
*Ya se apeaba* Rodrigo   para al rey besar la mano;  
 al hincar de la rodilla,   el estoque se ha arrancado.

Después de un altercado que demora la acción, vemos a Rodrigo apearse de repente de su caballo. El empleo de «ya» con el imperfecto hace más durativa una acción momentánea como «apearse de un caballo», y nos parece como siuviésemos al Cid en tal actitud plásticamente ante los ojos. Análogas observaciones pueden hacerse a propósito de los pasajes siguientes:

1/15 R. T.       entre sí estaba diciendo:   ¡Válgame Sancta María!,  
 70               este hombre es infernal.   que destruirme quería,  
 porque si él humano fuese   mis golpes él sentiría;  
 mas veo que cada hora   le recrece la osadía.  
*Ya embraçava* Sacarus   con vergüença que tenía,  
 y vase contra Lembrot,   el cual bien lo resebía:

67a/189         Si el rey don Pedro lo sabe   de ambos se vengaría;  
 mucho más de mí, la reina,   por la mala suerte mía.  
*Ya llegaba* Alonso Pérez   a Llerena, aquesa villa:  
 puso el infante a criar   en poder de una judía;

130/286         —Si aquesto fuese verdad   hermana mia serías.  
 —Aquesto es verdad, señora,   como el día en que nacía.—  
*Ya se abrazaban* las dos   con grande llanto que había.

164/343         —Quiten vos aquestas armas,   otras luego os quieran dar;  
 traigan de aquellos vestidos   que solíades llevar—  
*Ya les paraban* las mesas,   ya les daban a cenar,  
 cuando empezó la condesa   a decir y a hablar:

100/247            ¡Oh, muriera en aquel punto    que de mí se despedía.  
                          mi marido y mi señor    para ir en Berbería!  
                          *Ya tocaban* trompetas,    la gente se recogía;  
                          todos daban mucha priesa    contra mí a la porfía:

Examinando estos versos puede pensarse que la acción se realiza en cuadros sueltos. En cierta manera nos recuerdan el retablo de Maese Pedro con la representación de la historia de Gaiferos en una serie de escenas sucesivas en que intervienen los títeres<sup>12</sup>: «... y vean vuestas mercedes allí como está jugando a las tablas don Gaiferos... Miren vuestas mercedes también como el emperador vuelve las espaldas y deja despechado a don Gaiferos; el cual ya ven cómo arroja impaciente de la cólera lejos de sí el tablero y las tablas y pide apriesa las armas ... Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás. ¿No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? ...».

En los versos que ahora vamos a transcribir ocurre algo parecido, pero con la diferencia de que la acción indicada por «ya + imperfecto» dramatiza la ejecución de lo que fue dicho anteriormente:

160/316            —Que toméis esta criatura,    e la déis a criar a un ama,—  
                          *Ya la tomaba* el buen conde    en los cantos de su capa;  
                          mas de la sala saliendo    con el buen rey encontrara.

164/344            —Cabalgad presto, Celinos,    no estéis más en la ciudad (...)  
                          *Ya cabalgaba* Celinos,    y sale de la ciudad:

171/374            —Matemos esta perrita    por nuestra seguridad,  
                          saquémosle el corazón    y llevémoslo a Galván,  
                          cortémosle el dedo al chico    por llevar mejor señal,—  
                          *Ya tomaban* a Gaiferos,    para el dedo le cortar:

<sup>12</sup> Véase *Don Quijote*, cap. XXVI, Ed. Castilla, págs. 650-651.

- 183/414 —¡Vuelta, vuelta, los franceses, con corazón, a la lid!  
¡más vale morir por buenos, que deshonrados vivir!—  
*Ya volvían* los franceses con corazón a la lid;  
a los encuentros primeros mataron sesenta mil.
- 191/443 —Mercedes, señor, mercedes, queráísmelas otorgar,  
que a mi señora la infanta vos me la dejáis confesar.—  
*Ya lo llevaban* al fraile a la infanta confesar. (...)  
*Ya se iba* el confesor al emperador hablar:
- 60/173 —Otórganos campo, rey, otórganoslo, señor,  
que con muy gran dolor vive la madre que las parió.—  
*Ya les otorgaba* el campo *ya les partían* el sol.

Hemos observado también un ejemplo en que el imperfecto aparece sin «ya» y donde se consigue un efecto análogo. Es de notar, sin embargo, que nuestro tiempo sigue aquí al estilo indirecto:

- 25/121 No se tardan los infantes; el traidor mal se quejaba,  
está haciendo la jura sobre la cruz de la espada:  
que al que detiene los infantes él le sacaría el alma.  
*Deteníanlos* Nuño Salido que buen consejo les *daba*.  
*Ya todos aconsejados* con ellos él *caminaba*;

En el estilo narrativo «ya + imperfecto» hace avanzar el relato igualmente a saltos, vivificando al propio tiempo los acontecimientos:

- 81/211 A Alabez, por ser valiente, lo hacen su general;  
otros doce alcaides moros con ellos juntado se han,  
que aquí no digo sus nombres por quitar prolijidad.  
*Ya se repartían* los moros, *ya comienzan* de marchar,
- 164/343 Desde que el conde lo vido, levantóse a abrazarle;  
desde que se han conocido grande acatamiento se hacen.  
*Ya puestas eran* las mesas, *ya les daban* a cenar:  
la condesa lo servía y estaba siempre delante,

- 178/407           y le demanda licencia   si la dejaría entrar.  
El emperador muy contento   de grado se la fue a dar.  
*Ya entraba* Guiomar   por medio de aquel real.
- 82/215           Llegados son a Granada,   dado han vuelta a todo el campo  
*ya que llevaban* la presa,   de moros hueste ha asomado:

Esta técnica narrativa es comparable a aquella que aparece más tarde en los ejemplos en que se logra la prontitud mediante el pluscuamperfecto. La narración pasa allí, sin embargo, de un diálogo o de una acción en curso a otra ya terminada<sup>13</sup>. En ambos casos, empero, nos encontramos con un rasgo típico del estilo romancesco: al eludir los episodios prolijos que podrían distraer la atención del público, se complace en evocar una sucesión de cuadros sueltos: esto, en cierto modo, se podría comparar con la técnica cinematográfica.

Se dan también algunos trozos en que «ya + imperfecto» inicia una serie de acciones cuya conclusión ha sido anunciada en los versos anteriores. Al leerlos se nos antoja como si alguien pronunciase una introducción antes de levantarse el telón; el imperfecto, por su parte, da comienzo a la representación:

- 20/112           ¡Ay Dios, qué buen caballero   fue don Rodrigo de Lara,  
que mató cinco mil moros   con trescientos que llevaba!  
Si aqueste muriera entonces,   ¡qué gran fama que dejara!  
no matara a sus sobrinos   los siete infantes de Lara,  
ni vendiera sus cabezas   al moro que las llevaba.  
*Ya se trataban* sus bodas   con la linda doña Lambra:
- 167/369           Otro día de mañana   todo así fue acabado.  
*Ya sacaban* a Carloto   con hierros muy bien herrado,  
los pregoneros delante   su gran maldad publicando.
- 1n/183 R. T.   Y otro día a la mañana   las ricas bodas se armaban;  
25           *ya se cazaba* Ximena   con el conde de Sandaria.

<sup>13</sup> Véase pág. 177.

Podríamos decir que los Romances Viejos presagian ya lo que va a ser el teatro. En muchos de ellos, y ante todo en los cortos, predomina el diálogo, y la acción propiamente dicha se desarrolla mediante una serie de cuadros sueltos. Debido a estos efectos dramáticos, no es de extrañar, pues, que el Romancero haya pasado al teatro nacional, inspirando a grandes dramaturgos.

El adverbio «ya» no sólo acompaña al imperfecto para dar vida al relato, sino también al presente. Es propio de este empleo la repetición del mismo verbo y sobre todo «partir» seguido de «ir». Además, la mayoría de los ejemplos se hallan en los romances juglarescos del *Ciclo Carolingio*, donde este artificio parece ser una fórmula para hacer avanzar la narración. Por lo tanto no adquiere, de ordinario, la misma plasticidad y acierto estilístico que en sus combinaciones con el imperfecto:

- 188/425            Despidióse del emperador, de los doce otro que tal.  
*Ya se parte* don Reinaldos, *ya se parte*, *ya se va*,
- 190/440            —Saliédes vos, mi hija, saliédes a lo quitar.—  
*Ya se parte* la infanta, *ya se parte*, *ya se va*:
- 192/447            *Ya se torna* Oliveros, *ya se torna* don Roldán;
- 197/462            *Ya le dan* las escalas que fueron del rey su padre;  
*ya le dan* los siete mulos, que las habían de llevar;  
*ya le dan* los siete moros que las habían de armar.

«Ya + presente» indica a veces, lo mismo que «ya + imperfecto», la ejecución en marcha de lo que se ha dicho con anterioridad:

- 19/110            al conde Garcí-Hernández se lo llevó presentado,  
que le trate casamiento con aquesa doña Lambra.  
*Ya se trata* casamiento, ¡hecho fue en hora menguada!
- 193/452            dióle licencia que fuese, con el moro a pelear.  
*Ya se parte* Valdovinos, *ya se parte*, *ya se va*,

La aludida construcción inicia romances con mayor frecuencia que cuando «ya» va acompañado del imperfecto:

6/89 *Ya se sale* de la priesa el rey Rodrigo cansado;

82a/214 *Ya se salen de Jaén* los trescientos hijosdalgo;

No faltan casos en que los dos tiempos alternan:

191/443 —Uno me da que la quemem, otro me da que la maten.—  
*Ya se partía* el conde, *ya se parte*, *ya se va*,

81/211 *Ya se repartían* los moros, *ya comienzan* de marchar,

En uno de los romances de Pedro el Cruel se da el caso interesante de que «ya» empleado con el presente, nos muestra a Alonso Pérez en el momento de salir de Sevilla. Con el imperfecto, por otro lado, reproduce su llegada a Llerena. Ambas acciones se hallan insertas en diálogos:

67a/188 —Pues daldó luego a criar, y a nadie esto se diga.—  
*Sálese* Alonso Pérez, *ya se sale* de Sevilla;  
muy triste queda la reina, que consuelo no tenía; (...)  
—Si el rey don Pedro lo sabe de ambos se vengaría;  
mucho más de mí, la reina, por la mala suerte mía.—  
*Ya llegaba* Alonso Pérez a Llerena, aquesa villa:

El valor de «ya + imperfecto» no es siempre tan claro como en los pasajes analizados anteriormente, pues, a veces, podría indicar una acción tanto en su desenvolvimiento como en su término:

164/341 —Ruégote yo, caballero, que me quieras escuchar:  
anda, ve, y dile luego a tu señor don Beltrán,  
que aquí está un mensajero que viene de allende el mar:  
cartas traigo del conde Dirlos, su buen sobrino carnal.—  
El caballero con placer empieza de aguijar:  
presto las nuevas le *daba* al buen conde don Beltrán,  
el cual *ya se acostaba* en su cámara real.  
Desde que tal nueva oyera tornóse a vestir y calzar:

Aunque «ya se acostaba» pudiera designar aquí la acción como consumada, se nos figura más bien que la expresa como inminente, a punto de realizarse; sentido que viene reforzado por el verso «tornóse vestir y calzar». Obsérvese que la acción se efectúa aquí también por medio de cuadros sueltos. En el primero, vemos al caballero «aguijar» hacia el palacio de don Beltrán, mientras que en el segundo lo vemos ya en el momento de entregar las noticias al conde, el que, a su vez, está a punto de acostarse. El imperfecto acompañado de «ya» sirve aquí para dramatizar los sucesos que se siguen con un ritmo muy veloz. En otro ejemplo la referida construcción indica igualmente una acción inminente:

173/378            Luego cabalgó Gaiferos    con enojo y con pesar.  
                      Pésale a don Roldán,    también a los doce pares,  
                      y más al emperador    desde solo le vido andar;  
                      y desde *ya se salía*    del gran palacio real,  
                      con una voz amorosa    llámáralo don Roldán:  
                      —Esperad un poco, sobrino;    pues solo queréis andar,  
                      dejédesme vuestra espada,    la mía queráis tomar,

Este valor es todavía más manifiesto en el trozo siguiente; donde el imperfecto reproduce una acción que no llegó tampoco a su término:

46/149            Huyendo iba el traidor,    tras él iba el castellano,  
                      si apriesa había salido,    a mayor se había entrado;  
                      Rodrigo *ya le alcanzaba*,    mas viendo a Dolfos en salvo,  
                      mil maldiciones se echaba    el nieto de Laín Calvo:

«Ya le alcanzaba» tiene por objeto visualizar la acción y nos muestra al Cid acercándose cada vez más al moro, lo que contribuye notablemente a dramatizar la persecución.

El uso del adverbio «ya» es muy corriente también en la poesía moderna de tendencia popular. F. García Lorca, por

ejemplo, lo emplea con gran maestría: «Ya suben los dos compadres» (*Romance sonámbulo*), «el toro ya mugía por su frente» (*Llanto*).

#### ESCENAS DE BATALLA

Para Lerch, uno de los usos particulares del imperfecto narrativo se da en la descripción de batallas, luchas, peleas, retiradas, etc., que se describían ya en latín mediante este tiempo<sup>14</sup>. En el *Cantar de Mio Cid* —según señala Gilman— se emplea igualmente el imperfecto en las escenas de batalla, donde sirve para realzar «el batallar mismo», esto es, el proceso de luchar como ocurre en el ejemplo siguiente<sup>15</sup>:

2396-97            En las azes primeras el Campeador *entrava*,  
                         abatió a siete e a quatro *matava*.

En los Romances Viejos, el imperfecto sirve también para describir luchas, duelos y peleas, pero no adquiere siempre valor narrativo, ya que pinta a menudo la lucha en pleno desarrollo. Así se trata más bien de un «Nebeneinander» que de acciones que se suceden la una tras la otra. Como esta función del imperfecto ha sido analizada en el tercer capítulo (*El presente y el imperfecto descriptivos*), nos limitaremos a los pasajes en que nuestro tiempo cobra significado narrativo. Esto sucede sobre todo cuando cae en la asonancia que favorece indudablemente su uso. En primer lugar veamos un pasaje tomado de un romance del Cid, donde el imperfecto realza, al igual que en el *Poema*, el proceso de luchar:

56/169            Cuando el moro vido al Cid, vuelto le ha las espaldas;  
                         ..hacia la mar iba huyendo, parece llevaba alas

<sup>14</sup> Lerch, op. cit., pág. 386.

<sup>15</sup> Gilman, op. cit., pág. 116.

caballo trae corredor, muy recio le espoleaba;  
 alongado se ha del Cid, que Babiaca no le alcanza  
 por estar laso y cansado de la batalla pasada.  
 El Cid con gran voluntad de vengar en él su saña,  
 para escarmiento del moro y de toda su compañía,  
 hiérole de las espuelas, mas poco le aprovechaba.  
 Cerca *llegaba* del moro y la espada le *arrojaba*,  
 en las espaldas le hirió, mucha sangre *derramaba*.  
 El moro se entró huyendo en la barca que le aguarda.

El imperfecto resulta puramente descriptivo en la primera parte de este extenso fragmento. Nos evoca en un cuadro animado la figura del rey moro Búcar huyendo del Cid en medio de la batalla. Éste se esfuerza en alcanzarle, pero no lo consigue por estar agotado su caballo. El Cid, lejos de dar por terminada la persecución, le hiere, si bien sólo en las espuelas. Y es entonces cuando el imperfecto narrativo imprime vida y dramatismo a los sucesos contados. En otra serie de cuadros, el Cid vuelve a surgir cerca del moro en actitud de arrojarle su espada. Le hiere en las espaldas, y finalmente vemos la sangre que brota de las heridas de su enemigo. A pesar de todo, el moro se pone a salvo entrando en su barca. En otra versión del romance, el Cid, furioso al ver sus propósitos frustrados, manifiesta su desesperación arrojando al moro una lanza, que ya no puede hacerle daño alguno:

55/168           Estando el moro embarcado   el buen Cid que llegó al agua,  
                   y por ver al moro en salvo,   de tristeza *reventaba*;  
                   mas con la furia que tiene,   una lanza le *arrojaba*,

De parejo modo, el imperfecto narrativo vivifica y subraya la acción en sí, como podemos percibir en los trozos siguientes:

60/174           Ya los meten en el campo,   de vellos es gran dolor;  
                   luego *abajaban* las lanzas,   ¡cuán bien combatidos son!

- 183/414 Ya *volvían* los franceses con corazón a la lid;  
a los encuentros primeros mataron sesenta mil.
- 96/240 Mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iba;  
con el temor de los moros entre un jaral *se metía*.

En otro pasaje interesante no se trata propiamente de una escena de batalla, sino de un saqueo emprendido por los moros de Moclín:

- 77/204 Allá la van a *hacer* a esos molinos de Huelma.  
*Derrocaban* los molinos, *derramaban* la cibera,  
*prendían* los molineros cuantos hay en la ribera.

Los sucesos narrados en imperfecto se realizan también esta vez en cuadros sueltos que podemos seguir con la vista. Si se relatase lo mismo en pretérito, la plasticidad sería reemplazada por una sucesión de hechos terminados. Incluso cuando el imperfecto cae en la asonancia, parece demorar el tiempo de la narración, introduciendo en ella, a la vez, elementos pintorescos:

- 6b/37 R. T. Grande senhor de Moirama *commandava* grande armada;  
26 pondo o pe em terra firme toda a terra *conquistava*;  
o sangue já era tanto que todo o campo *ensanguava*.
- 1/14 R. T. Del encuentro de Sacarus Lembrot en tierra *caía*.  
51 Agresés y su contrario ambos a tierra *venían*;
- 162/322 don Ramón a su contrario de tal encuentro lo *hería*,  
què del caballo abajo derribado lo había.  
El conde que así lo vido, del caballo *descendía*:
- 15/62 R. T. El rey, quando oyera al conde al encuentro le *salía*:  
28 II hiriéronse de las lanças, el rey muerto allí *caía*;
- 14/186 R. T. Ruy Velázquez que lo oyera al campo presto *salía*;  
32 II con un astil en la mano al Infante *sacudía*:  
dióle encima la cabeça, del golpe sangre *vertía*.



mientras que los de un tercero se relatan a menudo en presente. Winkler, en su artículo aludido, disiente con justa razón de la opinión de Lerch diciendo que aquí falla por completo la teoría de la «representación viva»<sup>16</sup>.

En el *Poema del Cid* los sueños son rarísimos y en el único ejemplo que se da se usa el pretérito como introductor de las palabras del ángel Gabriel:

404-407            I se echaba mio Çid después que fo de noch,  
                          un sueño! priso dulce, tan bien se adurmió.  
                          El ángel Gabriel a él vino en visión:  
                          «Cavalgad, Çid, el buen Campeador, (. .)

Pero los sueños tampoco son numerosos en los Romances Viejos, y sólo se registran cinco casos en que interviene el imperfecto narrativo:

- 184/415            Un sueño soñé, doncellas,    que me ha dado gran pesar.  
                          que me *veía* en un monte    en un desierto lugar
- 164/336            Dormióse con pensamiento,    y empezara de holgar,  
                          cuando hace un triste sueño    para él de gran pesar;  
                          que *veía* estar la condesa    en brazos de un infante.
- 10/54 R. T.        La reina con gran congoxa dixo: —Ya lo he yo tragado,  
 23                    porque la noche passada    un mal sueño avía soñado  
                          y es que *veía* el rey Rodrigo    con el gesto muy airado,  
                          los ojos bueltos en sangre,    que *iva* muy apresurado  
                          para ir a vengar la muerte    del desdichado don Sancho,  
                          y que *bolvia* sangriento,    y su cuerpo mal llagado,  
                          y que se *llegava* a mí    y me tirava del braço,  
                          y *dezía* estas palabras,    muy fuertemente llorando:

Es interesante notar que tres de los sueños se inician por el imperfecto de «ver», rarísimo en otra parte. Este hecho se debe, probablemente, a la circunstancia de que la persona que

<sup>16</sup> Véase E. Lerch, op. cit., *ZrPh*, XLII, págs. 311-333; y Emil Winkler, art. cit., *G. R. M.*, XII.

sueña parece ver lo soñado plásticamente ante sus mismos ojos. Conviene fijarse aun en el primer ejemplo, donde se ofrece la particularidad de ser el juglar quien relata el sueño del conde Dirlos. En cambio, los otros se refieren en primera persona. Adviértase que sólo es en el último trozo donde el imperfecto narrativo desempeña una función esencial, haciendo surgir ante nosotros, en una evocación llena de tensión y brío, la figura desdichada del rey Rodrigo. En otro pasaje, el imperfecto vuelve a plasmar en un cuadro dinámico el águila fatídica aparecida en sueños a la condesa Grimaltos:

175/388            Aunque en sueños no fíemos,    no sé a qué parte lo echar,  
que parecía muy cierto    que ví una águila volar,  
siete halcones tras ella    mal aquejándola van,  
y ella por guardarse de ellos    retrújose a mi ciudad;  
encima de una alta torre    allí se fuera a asentar;  
por el pico *echaba* fuego,    por las alas alquitrán;  
el fuego que de ella sale    la ciudad hace quemar;  
a mí *quemaba* las barbas,    y a vos *quemaba* el brial.

Finalmente veamos un fragmento en que no se reproduce un sueño, sino más bien una visión:

110/269            —Pues mandáis, reina Dido,    renovar la llaga mía,  
ya os conté cómo ví a Troya,    que por mil partes ardía:  
ví las doncellas forzadas,    muerta la caballería:  
y a Hécuba, reina troyana,    nadie no la *socorría*.  
Sus hijos ya sepultados,    Príamo no *parecía*,  
a Casandra y Policena    muertas cabe sí tenía.  
Elena *quedaba* viuda,    mil veces la maldecía.—  
Eneas que esto *contaba*,    un ciervo que *parecía*;  
echó mano a su aljaba,    una saeta le tira.

Eneas evoca y revive aquí la destrucción de Troya en imperfecto, como si la contemplase aún con sus propios ojos. Terminada la visión, aparecen dos imperfectos más, el segundo

de los cuales, «parecía», se debe, probablemente, al contagio de los imperfectos precedentes. En el último verso cambia el tiempo verbal; el héroe sale de su actitud contemplativa y empieza a actuar.

#### LOS VERBOS DECLARATIVOS

Otro uso típico del imperfecto narrativo se da —según Lerch— con los verbos declarativos «Anfuerungsverben». El autor, como es de esperar, atribuye tal uso a la «representación viva». En cambio, Lorck cree que, al emplear la palabra «decía», el hablante tiene presente la representación mental del contenido de la frase que va a pronunciar, para lo cual busca una fórmula lingüística. Por otra parte, usando «dijo», el hablante no tiene la menor duda acerca de lo que va a decir. Por lo tanto, «dijo» se emplea más en el lenguaje escrito, al paso que «decía» es propio del lenguaje coloquial. El elemento de reflexión que encierra «decía» salta aún más a la vista si se halla inserto en la oración<sup>17</sup>.

Keniston, a su vez, señala el uso frecuente de «decía» al referirse a algo escrito<sup>18</sup>. Finalmente, Gamillscheg opina que los verbos declarativos se hallan en imperfecto si la afirmación aparece textualmente o en el caso ya mencionado por Lorck<sup>19</sup>.

Es curioso notar que «decía» se da sólo tres veces en el *Poema*, frente a 92 casos de «dijo». En la *Primavera y Flor*, por otro lado, el imperfecto se usa más que el pretérito; su

<sup>17</sup> E. Lerch, op. cit., pág. 392; y Lorck, op. cit., pág. 38.

<sup>18</sup> Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, pág. 429, Chicago, 1937, apunta: «In referring to a written work (book, letter, etc.) the imperfect *decía* is regularly used instead of *dijo*, since the book repeats the statement as often as it is consulted by the reader: 'dióle su carta... e *dezia* en esta manera'».

<sup>19</sup> Gamillscheg, *Historische Franzoesische Syntax*, pág. 412, Max Niemeyer Verlag, Tuebingen, 1957,

relación es 60:40. La escasez de «decía» en el *Cantar* se explica por el hecho de que allí escasea la asonancia en «í-a», muy frecuente en los romances.

Ahora bien, ¿cuáles son las diferencias entre el uso de «decía» y de «dijo» en el Romancero? En primer lugar no se puede asegurar que el imperfecto introduzca las oraciones en estilo directo y el pretérito indefinido en indirecto, o lo contrario, pues ambas formas se utilizan para citas textuales. Lo que sí es cierto es que se emplea algunas veces «decía» al referirse a algo escrito, como una «letra», «nota» o «letrero», mientras que el pretérito no figura ni una sola vez en estas circunstancias<sup>20</sup>.

- 2/17 R. T. Entrando dentro en la casa no fuera otro hallar,  
10 sino letras que *dezían*: «Rey has sido por tu mal»;
- 9/118 R. T. Esto el conde don Julián, leyendo un papel, *dezía*,  
35
- 9/233 R. T. y encima un letrero verde que *dezía*: «Nada o algo»  
12
- 9/233 R. T. y unas letras que *dezían*: «Tanto temo cuanto aguardo»;  
31
- 1/221 R. T. Y en medio dél un letrero que *dezía* estas palabras:  
17
- 67a/189 hijo era de su hermano, como el romance *decía*.
- 192/445 Vístese un jubón chapado que no se puede estimar,  
y de oro de martillo un mote bien de notar  
en su brazo, que *decía*: «¡Gran dolor es desear!» ...  
y unas calzas bigarradas de perlas ricas sin par  
con un mote, que *decía*: «No tiene nombre mi mal».

---

<sup>20</sup> Esta práctica es más difundida en los romances juglarescos y artísticos que en los tradicionales.

El imperfecto de «decir» se usa asimismo con las fórmulas «desta manera», «desta suerte», «a grandes voces», y en oraciones encabezadas por «que»:

- 5/88           llorando de los sus ojos, de esta manera *decía*:  
 9/94           El rey, cuando así lo vido, de esta suerte le *decía*:  
 96/240       Allí habló Sayavedra, desta suerte le *decía*:  
 193/449      Calainos que la vido de esta suerte le *decía*:

Aquí, «decía», favorecido por la asonancia, figura en la oración principal; en la subordinada se halla por regla general el pretérito indefinido. Con las fórmulas declarativas, «estas palabras», «las voces», *decía*, ocurre con mayor frecuencia en los romances novelescos sueltos y en los históricos que en el *Ciclo Carolingio*, donde predominan las construcciones perifrásticas con el infinitivo, como «empezó de hablar», «comenzó de hablar», «empezara de hablar», etc.:

- 78/206       Allí habla el rey don Juan, estas palabras *decía*:  
 130/286      Cuando un día la apañaba estas palabras *decía*:  
 154/310      Caballero con vergüenza estas palabras *decía*:  
 74/200-201   por los campos de Archidona a grandes voces *decía*: (...) mas después, en sí tornando, a grandes voces *decía*:  
 95/237      las lástimas que *decía* los corazones traspasan:  
 93/216      Allí hablara Fajardo, bien oiréis lo que *decía*:

«Decía» cobra a veces sentido iterativo y llega incluso a significar «estaba diciendo»:

- 67a/188      Entre las gentes se suena, y no por cosa sabida, (...) No se sabe por de cierto, mas el vulgo lo *decía*:

78a/207            siendo yo niño y muchacho    mi madre me lo *decía*:  
que mentira no dijese,    que era grande villanía.

165/352            Tendido estaba en el suelo,    no cesa de se quejar;  
las lástimas que *decía*    al marqués hacen llorar:

«Dijo», a su vez, suele introducir el discurso directo al principio del verso:

49/154            Cabalgara, Pédro D'Arias    su hijo, que era el mediano,  
que aunque era mozo de días,    era en obras esforzado.  
*Dijo*: Cabalgad, mi hijo,    que os esperan en el campo:

63/179            El rey que era valeroso,    mandó al cristiano llamar;  
*dijole*: Dirás a Alfonso    qué quiera en Dios confiar;

El pretérito indefinido aparece también en oraciones adverbiales que expresan el estado de ánimo en que el sujeto en cuestión pronuncia sus palabras:

6/90            La reina con gran congoja    —*dijo*: Ya lo he yo tragado,

9/94            Empero el rey, con gran ira,    le *dijo*: Partíos de mí,

44/147            Besóle el traidor la mano,    en gran poridad le *dijo*:

164/309            La niña desde que lo oyera    *dijole* con osadía:

1a/197 R. T.    El conde le *dixo* entonces,    con gran cuita que sentía:

43

Con otros verbos declarativos muy usados en el *Romancero Viejo*, como «hablar» y «responder», el empleo del imperfecto se ve muy reducido, mientras que el del pretérito aumenta considerablemente. «Hablabá» resulta, por ej., muy poco usado con el imperfecto, y aparece por lo común con las fórmulas «desta manera» o «estas palabras»:

112/273            El Troco le dice así,    de esta manera le *hablaba*:

76/204            Con lágrimas de sus ojos,    estas palabras *hablaba*:

Lo propio ocurre con «respondía» indicando igualmente la manera en que el sujeto dio la respuesta:

- 162/320            L'emperador muy turbado, de esta suerte *respondía*:  
 8/43 R. T.        con cara triste y penosa    desta suerte *respondía*:  
 20  
 193/449           Calainos que esto oyera    *esta respuesta le daba*:

En ambos casos, el imperfecto adquiere valor de pretérito indefinido.

#### ALTERNANCIA «PRETÉRITO INDEFINIDO-IMPERFECTO»

Esta alternancia constituye uno de los empleos peculiares del imperfecto; ya hemos aludido a ello al tratar de las escenas de batalla:

- 107a/262            Revolió el duque su espada, a la duquesa *heria*:  
                          dióle sobre su cabeza, y a sus piés muerta *caía*.  
 15/103              dádivas *daba* al alcaide    si dejar velle quería:  
                          el alcaide fue contento y las prisiones le *abría*.  
                          Mucho los condes hablaron; el normando se *salía*:  
 13/217 R. T.        Con muy crecido dolor    luto sobre sí  *cubría*;  
 17                    fuésse para el Casto Alfonso, de rodillas se *ponía*:  
                          el rey, que vido a Bernaldo, estas palabras *dezía*:  
 83/216              Fajardo *jugaba* a Lorca, y el rey moro Almería;  
                          jaque le dio con el roque, el alférez le *prendía*.  
 15/220 R. T.        Llegando cerca del conde, Bernaldo se *adelantava*:  
 26                    llegó al conde su padre; las sus manos le *besava*;

Aquí, el imperfecto, aparte de llevar la mayor carga narrativa, proporciona rasgos descriptivos al relato. El poeta anó-

nimo, en vez de referir los sucesos, prefiere seguirlos en su desarrollo y participar afectivamente en ellos. Los elementos descriptivos se acusan aún más en los trozos de mayor extensión:

1/222 R. T. Ricás armas tiene puestas, la visera levantada,  
26 y como vio el aventura, su caballo *adereçava*.  
En un instante le enfrena, y las cinchas le *apretava*;  
del arçón colgó el escudo; tomó en su mano una lança;  
sin poner pie en el estribo sobre la silla *saltava*;  
arrimóle las espuelas y la rienda *afloxava*.

110/270 Ellos en aquesto estando, el cielo se *revolvía*:  
las nubes cubren el sol, que gran escuridad hacía:  
los relámpagos y truenos en gran miedo los metía:  
el granizo era tan grande que sin piedad llovía.  
La reina con gran pavor del palafren se *caía*.  
Eneas bajó con ella, y con el manto la *cobría*.  
Mirando hacia todas partes, una cueva vió vacía;  
tomóla en los sus brazos, en la cueva la *metía*.  
El aposento era estrecho, revolver no se podía.  
Mientras la reina en sí tornaba Eneas se desenvolvía,  
apartóle paños de oro, los de lienzo le *encogía*.

La primera parte del largo y bello fragmento citado en último lugar forma una especie de escenario en que el imperfecto descriptivo logra sus plenos efectos. Sólo «*revolvía*» es narrativo e indica el comienzo de la tormenta. Después aparece un presente descriptivo, «*cubren*», con lo cual se nos acerca todavía más la furia de los elementos. La verdadera tempestad se desencadena, no obstante, en imperfecto y aquí nos encontramos otra vez con un imperfecto narrativo, «*metía*», como si el miedo que se apodera de los protagonistas formase parte del mismo escenario. Y ahora es cuando empieza la acción; pero el juglar no se contenta con la mera enumeración de los sucesos, sino que trata de evocarlos ante sus oyentes. De este

modo, hasta la narración se convierte en descripción. En los versos donde la alternancia de los dos tiempos hace avanzar el relato, el imperfecto parece más perfectivo. Al final del trozo cambia la escena, y después de una ambientación mediante el imperfecto, la alternancia vuelve a hacer avanzar la narración.

Finalmente veamos un pasaje en que la alternancia aludida sirve para variar la acción principal reiterando el mismo verbo, con lo cual se acentúa el lirismo:

130/286            quiso Dios y la fortuna,    las dos parieron un día.  
                       La reina parió en el trono,    la esclava en tierra *paría*,  
                       una hija parió la reina,    la esclava un hijo *paría*;

Una nota pintoresca muy similar caracteriza al imperfecto narrativo cuando se mezcla con el presente histórico:

127/284            De muchas leyes que pone    esta de nuevo *añadía*:

8/43 R. T.        Rodrigo dexa sus tierras,    y del real se *salía*;  
 27

19/110            Tiran unos, tiran otros,    ninguno bien *bohordaba*.

89/228            Alzase en los estribos,    y la lanza le *arrojaba*;

162/322            Ya se despide el buen conde,    ya las manos le *pedía*  
                       para haberlas de besar,    mas ella no *consentía*.

182/412            Desenlázale el arnés,    el pecho le *desarmaba*;  
                       por el costado siniestro    el corazón le *sacaba*,  
                       volviendolo en un cendal,    de mirarlo no *cesaba*.

15/220 R. T.      Don Tibalte y Arias Godos    al conde muerto *hallavan*:  
 22                    en baños al conde meten,    su persona *adereçavan*;

#### OTROS CASOS

Hasta aquí hemos analizado los usos más particulares del imperfecto narrativo. En lo sucesivo nos ocuparemos de algu-

nos empleos de este tiempo igualmente típicos, pero menos difundidos. Para empezar, he aquí unos pasajes en que el imperfecto subraya el modo como se realizan los hechos:

- 164/342 Mas la condesa por esto no quiere sino entrar;  
que mensajero de su marido ella le quiere honrar.  
De la mano la *entraba* ese conde de Beltrán.
- 69/192 Vase para la cocina, do su cocinero está,  
así *hablaba* con él, como si fuera su igual:
- 188/427 vase por el palacio donde el rey solía estar:  
tal *entraba* por la puerta que a todos quería matar.
- 14gg/77 R. T. Por aprisa que *llegaba*, por aprisa que corría,  
21 las campanas de los cielos se tocaban a alegría;
- 67/187 Fuése para sus palacios, donde posarse solía:  
así *llamaba* a la puerta como si fuera de día.

Adviértase que en los tres primeros ejemplos se combina con acierto el matiz evocador del imperfecto con la nota activadora del presente histórico. Otras veces el imperfecto se halla junto a adverbios que acentúan la rapidez con que se ejecuta la acción:

- 69/193 *Presto le echaba* la silla, comienza de cabalgar;
- 78/207 El rey moro que esto vido *prestamente se rendía*,
- 164/341 El caballero con placer empieza de aguijar:  
*presto* las nuevas le *daba* al buen conde don Beltrán,
- 1/222 R. T. Lepolemo oyó las voces, y assomóse a una ventana:  
50 viendo un cavallero sólo *en un momento se armava*;

Nos encontramos también con fragmentos donde el imperfecto narrativo nos da la sensación de indicar la acción en su desarrollo:

- 25/121 Fuérase luego el conde do los infantes están;  
sentados son a la mesa, *comenzaban* a yantar.
- 173/382 desque vido que los moros le *empezaban* de cercar,  
volvióse a Melisenda, *empezóle* de hablar:
- 29/127 En diciendo estas palabras salido se ha del palacio:  
consigo se los *tornaba* los trescientos hijosdalgo:

Incluso «dar» llega a expresar alguna que otra vez la acción en sí:

- 164/344 Cuando son a la gran sala, hallan allí al emperante,  
asentado a la mesa, que le *daban* a yantar.
- 61a/177 mas a cabo de pocos días el destierro le han alzado;  
*dábanle* todo lo suyo, y mucho más que le han dado:

La oposición entre el imperfecto y el pretérito perfecto resulta interesante en el segundo trozo; «daba» indica la acción de «dar» como proceso; «han dado», la presenta como terminada. Con los verbos «llegar» y «hallar» el imperfecto asume un matiz muy similar:

- 85b/220 Por la ciudad de Granada el rey moro se pasea,  
desde la puerta de Elvira *llegaba* a la Plaza Nueva.
- 185a/416 Por la matanza va el viejo, por la matanza adelante;  
los brazos lleva cansados de los muertos rodear:  
no *hallaba* al que busca, ni menos la su señal;
- 70/195 jornada de quince días en ocho la fuera a andar.  
*Hallaba* las mesas puestas y aparejado el yantar.
- 20/112 tanta viene de la gente, que no *hallaban* posadas,  
y aun faltan por venir los siete infantes de Lara.

El presente nos muestra al rey, en el primer fragmento, paseándose por la ciudad; el imperfecto «llegaba» nos lo pre-

sesta en el momento de llegar a la Plaza Nueva. En el segundo, «hallaba» introduce una nota afectiva y hasta dramática en el relato. En el tercero, el imperfecto hace surgir una instantánea delante del público. Y, finalmente, sirve en el cuarto para variar el estilo.

También el verbo «mandar» adquiere rasgos evocativos con el imperfecto:

- 172/375           —Dadnos limosna, señora, que el conde no lo sabrá;  
así le dén a Gaiferos en la tierra donde está.—  
Así como oyó Gaiferos comenzó de sospirar:  
*mandábales* dar del vino, *mandábales* dar del pan.  
Ellos en aquesto estando el conde llegado ha:
- 192/446           Estas palabras diciendo a huir empezó andar.  
El rey a muy grandes voces *mandábalo* ir a tomar.  
Ya es salido del palacio en un caballo alazán,

En estos pasajes, el imperfecto asume un valor pintoresco. Se nos figura, además, que en el primero la emoción de la condesa se realza y prolonga por la repetición de un mismo verbo en imperfecto. El juglar, en vez de narrar objetivamente, esboza un cuadro cargado de vida y de emoción, mezclando el imperfecto con el presente:

- 171/373           Ya lo llevan a Gaiferos, ya lo llevan a matar;  
*hablaban* los escuderos, con mancilla que dél han:

Alguna que otra vez la acción se divide en dos cuadros sueltos:

- 89/227           Sálenselo a recibir esos moros de Granada,  
allá se lo *aposentaban* en lo alto de la Alhambra.

En el primer cuadro, el presente inicia el recibimiento actualizándolo; en el segundo, se pasa bruscamente, mediante el



## CAPÍTULO VI

### LA FORMA EN -RA

#### LA FORMA EN -RA CON VALOR DE PRETÉRITO INDEFINIDO

La forma en -ra es, sin duda alguna, uno de los tiempos más característicos y difundidos del *Romancero Viejo*. En el *Cantar de Mio Cid* aparece sólo 24 veces en la narración; en la *Primavera y Flor*, en cambio, se dan más de 561 casos en el estilo narrativo y 173 en el diálogo. Este tiempo empapa los versos en que interviene de sabor arcaico, sirviendo la mayoría de las veces de variante estilística al pretérito indefinido. Es curioso notar además que figura casi siempre en singular.

Según la *Gramática de la Real Academia*: «La forma en -ra procede del pluscuamperfecto de indicativo latino, cuya significación conservó en castellano hasta el siglo xvii, en que cayó en desuso, pero no del todo, pues se halla también alguna vez con dicho valor en escritores del siglo xviii». Más adelante la misma *Gramática* prosigue (pág. 274): «Por emplearse esta forma en la apódosis de las condicionales, pasó luego a la prótasis, y tomó de aquí el valor de subjuntivo que hoy le damos»<sup>1</sup>. Lo propio afirma Wright diciendo que el uso de

---

<sup>1</sup> *Gramática de la Real Academia Española*, ed. 1959, págs. 273-274.

«amara» con valor de indicativo es muy típico del español antiguo antes del siglo xv. Después fue perdiendo vigencia y virtualmente desapareció desde el siglo xv hasta el siglo xviii<sup>2</sup>. Por otra parte, Otto Becker sostiene, refiriéndose a la forma en -ra, que el español adquiere gran riqueza en matices expresivos de índole especial, conservando formas verbales aparentemente anticuadas<sup>3</sup>.

Su valor etimológico (significado fundamental de pluscuamperfecto) aparece —según Hanssen— en las obras de Berceo y en los romances. No lo usa, en cambio, Cervantes, pero lo emplean excepcionalmente los modernos<sup>4</sup>. Menéndez Pidal señala, a su vez, que en el *Poema del Cid* «amara» conserva su valor de pluscuamperfecto, aunque aparece algunas veces con valor de subjuntivo y con el de pretérito indefinido<sup>5</sup>.

Pues bien, en el Romancero Viejo predomina claramente este último valor que ya existía —según Blase— en el latín antiguo, donde el pluscuamperfecto de indicativo se desplazaba hacia valores que le acercaban al pretérito indefinido y al imperfecto. Meyer-Luebke alude igualmente a ejemplos latinos como «jamne exta cocta sunt? quot agnis fuerat?» (*Plautus Stich.*, 215) en que «amara» asume un significado casi idéntico al pretérito indefinido. Hace alusión asimismo a este valor en las primitivas lenguas románicas<sup>6</sup>.

Menéndez Pidal hace constar tal práctica en el *Poema* diciendo: «En 3277 se emplea «diera» por el perfecto «dio» (es

<sup>2</sup> L. O. Wright, «The indicative function of the -ra verb form», *Hispania*, 1929, págs. 259-278.

<sup>3</sup> Otto Becker, *Die Entwicklung des lateinischen Plusquamperfekt-Indikativs im Spanischen*, Leipzig, 1928.

<sup>4</sup> F. Hanssen, *Suplemento a la conjugación de Berceo*, Santiago de Chile, 1895, pág. 8.

<sup>5</sup> M. Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I, 357.

<sup>6</sup> H. Blase, *Geschichte des Plusquamperfekts im Lateinischen*, Gies-sen, 1894, pág. 108; y Meyer-Luebke, *Gramática*, pág. 115, III.

también posible un sentido optativo irónico: *quien gelas die-ra!*); este trueque que parece característico del estilo épico es muy común en los romances. *Prim.* 60. 'Allí hablara el buen rey, bien oiréis lo que habló'.

También Leo Spitzer señala la confusión entre el pluscuamperfecto orgánico y el pretérito indefinido en el Romancero, afirmando que el primero es mera variante estilística del segundo por no expresar nunca anterioridad<sup>7</sup>.

Para F. Hanssen la forma en -ra tiene un valor incierto en los romances: «Muy difícil es definir con exactitud qué significado tenían las formas terminadas en -ra en el lenguaje de los romances. Parece que equivalen no sólo al pretérito sino también a otros tiempos. Probablemente estas formas, conservadas en el estilo poético, ya habían desaparecido del lenguaje común, y por este motivo los poetas mismos no conocían su uso correcto<sup>8</sup>. Nosotros creemos que, pese a las dificultades realmente existentes en la interpretación del valor de este tiempo, se puede decir que en la *Primavera* y *Flor* cobra de ordinario valor de pretérito indefinido en el estilo narrativo. Los casos en que adquiere significado de pluscuamperfecto, de imperfecto, de potencial y de subjuntivo sólo constituyen la décima parte de sus apariciones (58 casos sobre 561). En el diálogo, por otra parte, decrece el significado de pretérito (89 casos) frente al de potencial y subjuntivo (84 casos).

En cuanto al español contemporáneo, la *Real Academia* (nota pág. 274) censura el uso de «amara» con valor de indicativo: «Es censurable el abuso que modernamente se hace de esta forma, pues hay autores que la emplean casi constante-

---

<sup>7</sup> Menéndez Pidal, *ibid.*; y Leo Spitzer, *ZrPh*, 1911. Aunque estamos de acuerdo con Spitzer en que el valor predominante de la forma en -ra es el de pretérito, no podemos asentir a su afirmación según la cual «amara» no indica nunca anterioridad con respecto de otro pasado en el Romancero.

<sup>8</sup> Hanssen, *Suplemento*, pág. 6 (nota n.º 2).

mente por el pluscuamperfecto de indicativo, y hasta por el pretérito indefinido, con lo cual confunden dos tiempos que tienen ya su uso bien determinado».

#### LA ALTERNANCIA «PRETÉRITO-FORMA EN -RA»

Hemos mencionado ya que la forma en -ra asume muy frecuentemente significado de pretérito indefinido en los romances. Esto ocurre particularmente cuando «amara» alterna con el pretérito sirviéndole de variante estilística, o cuando se combina con los otros tiempos pasados, incluyendo el presente histórico. He aquí primero algunos pasajes donde nuestro tiempo se mezcla con el indefinido adquiriendo significado del mismo:

- 154/309            puso la niña en las ancas    y él *subiérase* en la silla.  
 87/222            La reina, cuando lo supo,    *vistiérase* muy de priesa;  
 69/193            *Mandárale* abrir la puerta,    dióle muy bien a cenar.  
 86/221            *Echara* mano a su seno,    sacó a la Virgen María;

Es fácil hacer constar, a base de los ejemplos citados, que la forma en -ra no indica aquí anterioridad en relación con el pretérito, sino que cobra valor narrativo haciendo avanzar la acción. A más de eso «amara» puede proceder o seguir al pretérito sin que ello modifique su significado.

La combinación de los dos tiempos consiste a veces en la reiteración lírica de un mismo verbo:

- 106/259            Mandó tocar sus trompetas,    el real *mandara* alzar;  
 186/419            mandó buscar su caballo    y *mandáraselo* dar,  
 104/255            Desde yo, triste, le *viera*,    luego vi mi mala señal.  
 59/171            Tres Cortes *armara* el rey,    todas tres a una sazón;  
                          las unas *armara* en Burgos,    las otras armó en León,  
                          las otras armó en Toledo,    donde los hidalgos son,

En los trozos más largos la repetición adquiere carácter enumerativo:

- 133/289 —Crióme el rey de pequeño, hízome Dios barragán:  
 dióme armas y caballo, por do todo hombre más vale,  
*diérame* a doña María, por mujer y por igual,  
*diérame* a cien doncellas para ella acompañar,  
 dióme el castillo de Urueña para con ella casar;  
*diérame* cien caballeros para el castillo guardar, (...)
- 33/133 *viera* estar siete sillas, de siete reyes cristianos;  
*viera* la del rey de Francia par de la del Padre Santo,  
 y vio estar la de su rey un estado más abajo:

Puede ocurrir también que el pretérito exprese la acción principal y la forma en -ra, situada en la rima, le sirva de comentario:

- 19/111 bohordó hacia el tablado, y una vara bien *tirara*.
- 96b/242 Tiróle el moro una flecha, pero nunca le *acertara*,
- 88a/224 veinte mil hombres llevó, y ninguno no *tornara*;
- 2a/185 R. T Heziste tu voluntad, que nadie te lo *estorbara*,  
 18
- 84/217 El rey me dio su licencia, que yo no me la *tomara*:

Es interesante notar que esta alternancia llega hasta el *Romancero Gitano* de F. García Lorca:

Tanto tiempo te esperó.  
 Tanto tiempo te esperara.

(Romance sonámbulo)

La combinación contraria, en que el pretérito forma parte de la asonancia, existe también:

68/190            la reina como los *viera*, casi muerta se *cayó*;  
mas después que en sí *tornara*, esforzada les habló:

Otras veces, hallándose ambos tiempos fuera de la rima, la forma en -ra parece indicar la acción de mayor peso, a la que el pretérito completa con detalles informativos:

66a/185            Vido volar una garza, desparóle un sacre nuevo,  
*remontárale* un neblí, a sus pies *cayera* muerto  
A sus pies *cayó* el neblí, túvolo por mal agüero.

56/169            *Apeárase* el buen Cid para tomar la su espada,  
también tomó la del moro que era buena y muy preciada.

67a/188            *Mandara* sacar un niño que en su palacio tenía:  
sacólo su camarera envuelto en una faldilla.

El uso de «amara», cuando sucede a varios pretéritos o figura entre ellos, tiene por objeto variar el estilo introduciendo una nota pintoresca y arcaica en la narración, con lo que se evita la monotonía que el uso exclusivo del pretérito pudiera infundir al relato:

103/254            Pasé las aguas de Duero, pasélas yo por mi mal,  
en los brazos a don Pedro, y por la mano a don Juan.  
*Fuérame* para Coimbra, Coimbra de Portugal:

154/309            Apeóse del caballo por hacelle cortesía;  
puso la niña en las ancas y él *subiérase* en la silla.

65/182            A la pasada de un río, pasándole por el vado,  
*cayó* mi mula conmigo, perdí mi puñal dorado,  
*ahogáraseme* un paje de los míos más privado,

87/222            La reina, cuando lo supo, *vistiérase* muy de priesa;  
acompañada de damas *asomóse* a una azotea.

151/305            Cuando volvió el caballero no la *hallara* en la montaña;  
vídola que la llevaban con muy gran caballería.

132/288 Cuando esto oí, cuitada, comencéme a levantar,  
*vistiérame* una almejía no hallando mi brial,  
*fuérame* para la puerta y abríla de par en par.

Los dos tiempos intervienen en numerosos casos en escenas de lucha y pelea, esbozando con rapidez el desenlace final:

53/163 Don Diego dio en la cabeza a Pedrarias desdichado,  
*cortárale* todo el yelmo con un pedazo de casco;

90/230 Acometió recio al moro, la cabeza le *cortará*;  
 el caballo, que era bueno, al rey se lo *presentará*;

88a/226 al primero que encontró en tierra muerto le *echara*.

150/304 Apeárase el infante, la cabeza le *cortó*,  
 y *tomárala* en su lanza, y al buen rey la presentó.

128/285 A los primeros encuentros derribádolo ha en el suelo;  
*apeara* del caballo, el pie le puso en el cuello;  
*cortárale* la cabeza: ya después que hizo esto  
 recogió su cabalgada, metióse dentro en Toledo.

95/238 Echó mano a un alfanje, la cabeza le *cortara*;

6c/151 R. T. Alçóse sobre el estribo y *arrojárale* la lança;  
 20-II *passóle* de parte a parte y *enclaváralo* en la haya.

Obsérvese que se utiliza aquí la forma en -ra, de ordinario, para dar fin a la pelea cortándole la cabeza al vencido. Por otro lado se inicia el ataque o se enuncia el golpe mortal en pretérito indefinido.

«Amara», al formar parte de la asonancia, asume a veces el peso narrativo, alternando con otras formas en -ra que se hallan fuera de la misma:

1f/179 R. T. Otro día a la mañana. en las prisiones *entrara*.

23 Lo *agarrara* de la mano y a su casa le *llevara*.

- 172/375      Y *alzara* la su mano, puñada le *fuera* a dar,  
que sus dientes menuditos en tierra los *fuera* a echar.
- 16b/243 R. T. Esto que vio Gonzalvillo, del cavallo se apeara,  
29-II      *hincara* la lanza en tierra, la cabeza le *quitara*,  
y en la punta de su lanza él la *poniera* hincada.
- 144/299      —Esa guirnalda de rosas, hija, ¿quién te la *endonara*?  
—Donómela un caballero que por mi puerta *pasara*,  
*tomárame* por la mano, a su casa me *llevara*,  
en un portalico oscuro conmigo se *deleitara*,
- 131/288      *diérame* los cien doblones, y *enviárame* a mi tierra;  
y así plugo a Dios del cielo que en salvo me *pusiera*.

En el estilo directo, la forma en -ra, empleada en la primera persona gramatical, se muestra más enfática que el preférito indefinido y tiene por objeto subrayar una afirmación:

- 164/346      —Soy contento, el conde Dirlos, y tomad este mi guante,  
y agradeced que sois venido tan presto sin mas tardar,  
que a pesar de quien pesare yo los *hiciera* casar,  
sacando a don Gaiferos, sobrino del emperante.
- 171/373      —¡Calles, calles, la condesa, boca mala sin verdad!  
que yo no *matara* el conde, ni lo *hiciera* matar;
- 187/424      Mandó llamar a los moros a todos hizo juntar  
para dalles la razón de lo que quería hablar:  
—Vosotros tenéis a los doce, yo los *fuera* a captivar;  
yo no siento ninguno con quien haya de pelear,  
si no con este hombre solo, pues vergüenza me será.—
- 17/106      Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son,  
de ellos me dejó mi padre, de ellos me *ganara* yo: (...)  
cada día que amanece, por mí hacen oración;  
no la hacían por el rey, que no la merece, non;  
él les puso muchos pechos, y *quitáraselos* yo.



Otras veces, el presente reproduce la acción en curso mostrándonos un personaje en camino; la forma en -ra lo presenta en el momento de haberse detenido en cierto lugar:

- 154/309            Errado lleva el camino,    errada lleva la guía:  
                          *arrimárase* a un roble    por esperar compañía.
- 10/53 R. T.        Ya se sale de la priessa    el rey Rodrigo cansado,  
1                    *pusiérase* hazia una parte    por de allí mirar su campo,
- 151/305            A cazar va el caballero,    a cazar como solía;  
                          los perros lleva cansados,    el falcón perdido había,  
                          *arrimárase* a un roble,    alto es a maravilla.

Ocurre también que «amara» llama la atención sobre un incidente particular que da comienzo a la narración propiamente dicha:

- 13/59 R. T.        El conde va por un monte    muy espeso y enramado;  
6-II                un puerco *saliera* ante él,    él lo sigue apressurado.

Lo mismo que el pretérito indefinido, nuestro tiempo puede realzar un hecho, un encuentro casual en este caso, que marca un giro dramático en la historia contada por el romance:

- 198/463            —Agora és tiempo, señora,    de los placeres tomar,  
                          que si esperais a vejez    no vos querrá un rapaz.—  
                          Desde esto oyó Melisenda    no quiso más esperar,  
                          y vase a buscar al conde    a los palacios do está.  
                          *Topara* con Hernandillo    un alguacil de su padre.
- 53/163            Pedrarias había nombre;    Pedrarias el castellano.  
                          Por la puerta de Zamora    se sale fuera y armado;  
                          *topárase* con don Diego,    su enemigo y su contrario:
- 190/440            Ya se parte el pajecico,    ya se parte, ya se va,  
                          llorando de los sus ojos    que quería reventar.  
                          *Topara* con la princesa,    bien oiréis lo que dirá:

- 116/275      Fonte-frida, fonte-frida, fonte-frida y con amor  
do todas las avecicas van tomar consolación  
sino es la tortolica que está viuda y con dolor.  
Por allí *fuera a pasar* el traidor de ruseñor  
las palabras que le dice llenas son de traición:

En el primer pasaje Melisenda, al salir en busca del conde Ayruelo durante la noche, se encuentra inesperadamente con Hernandillo, un alguacil de su padre. Éste la ofende con sus preguntas; la princesa, enojada, le pide el puñal y lo mata con él. En el segundo, Pedrarias tropieza con don Diego, su enemigo, quien le quita la vida en duelo. En el tercero, el pajecico topa con la princesa en el último momento para salvar la vida al conde Claros, amante de la misma. Y en el cuarto, la forma en -ra indica igualmente una acción que introduce una nota dramática en el famoso romance de *Fonte-frida*.

Sirve asimismo este tiempo para dar relieve a un personaje o a un hecho singular:

- 146/300      allí nace un arboledo que azucena se llamaba,  
cualquier mujer que la come luego se siente preñada:  
*comiérala* reina Iseo por la su desdicha mala.
- 23/117      Como los moros se acercan, a cada uno por sí abraza;  
cuando llega a Gonzalvico en la cara le *besara*:

El efecto aludido se produce en el primer pasaje por la repetición del mismo verbo; primero en presente y después mediante la forma en -ra. «Besara», en el segundo, podría subrayar igualmente el cariño entrañable que el ayo tenía a Gonzalvico, el preferido entre los siete Infantes de Lara. En todo caso, la forma en -ra, al alternar con el presente, presta al estilo una nota viva y característica:

- 111/272      Ya llaman un arzobispo, ya la desposan con él,  
*Tomárala* por la mano, llévasela a un vergel.

- 68/191            Los maceros la dan priesa, ella pide confesión;  
*perdonáralos* a ellos, y puesta en su oración,  
 danle golpes con las mazas, y así la triste murió.
- 179/409            Una noche estando así, gritos da Rosaflorida:  
*oyérala* un camarero, que en su cámara dormía.

Con referencia a escenas de lucha, «amara» puede designar, como el pretérito indefinido, acciones individuales; el presente, en cambio, describe acciones colectivas:

- 87/223            Apártanse uno de otro con diligencia y presteza,  
 juegan muy bien de las lanzas, arman muy buena pelea.  
 El Maestre era más diestro, al moro muy mal *hiriera*:  
 el moro desesperado las espaldas le *volviera*.

Alguna que otra vez el presente llega a reemplazar al imperfecto, expresando una acción ya presente en el pasado con la que «amara» coincide en un punto:

- 178/404            *Allegara* a la gran sala donde su padre está,

#### FORMA EN -RA-PRESENTE

En la combinación opuesta «amara-presente», la primera forma verbal indica de ordinario hechos concluidos, sea en oraciones adverbiales de tiempo, sea en principales. El presente, por otra parte, adquiere valor descriptivo o sirve para acercarnos los sucesos:

- 42a/145            El conde, de que esto *viera*, huyendo sale del campo,  
 y los dos van a Zamora con vitoria muy honrados.
- 16b/243 R. T.    Y estando en estas razones un cavallero *asomara*:  
 15-II            tocado va a la morisma, aunque es la señal cristiana,  
 y en medio del pendón trae una gran cruz colorada.

- 1f/179 R. T. Otro día a la mañana en las prisiones *entrara*.  
 23 Lo *agarrara* de la mano y a su casa le *llevara*.  
 Mañana por la mañana Ximena ya está casada.

## FORMA EN -RA-IMPERFECTO

Al alternar con el imperfecto, la forma en -ra adquiere casi siempre significado de pretérito:

- 119/277 Dentro estaba una doncella muy hermosa y muy cortés;  
 siete condes la demandan, y así facían tres reyes.  
*Robárala* Rico Franco, Rico Franco aragonés;
- 150/304 Iba buscar a don Cuadros, a don Cuadros el traidor,  
 allá le *fuera a hallar* junto el emperador.

El imperfecto indica aquí un proceso o sirve para describir; «amara» expresa, en cambio, una acción que se realiza con prontitud. En otro caso, el imperfecto designa acciones durativas o habituales; la forma en -ra hace avanzar el relato:

- 131/287 y *llevárame* a su casa, y *echárame* una cadena;  
 dábame la vida mala, dábame la vida negra:

De vez en cuando, nuestro tiempo alterna con el imperfecto narrativo que cae en la rima:

- 14ñ/70 R. T. *Mandara* hacer una tumba y allí juntos los *metía*.  
 16
- 152/307 *Cayera* la suerte en mí, y en la gran mar me ponía,
- 193/449 Sevilla cuando lo *oyera* presto de allí descendía;





161/317 Tomó la espada en la mano, en gran saña va encendido:  
fuérase para la cama donde a Gerineldo vido.

Finalmente, merece consignarse el uso frecuente de «amara» con los verbos «hablar» y «oír» con valor, igualmente, de pretérito indefinido:

- 19/111 Allí *hablara* la novia, de esta manera *hablara*:  
61/175 Cuando aquesto *oyera* el rey, y que solo se ha quedado,  
volvióse para don Diego, consejo le ha demandado.  
29/126 Como lo *oyera* Rodrigo, en hito los ha mirado:  
60/173 Allí *hablara* el buen rey, bien oiréis lo que habló:  
186/418 Allí *hablara* Guarinos, bien oiréis lo que dirá:  
54/167 Allí *hablara* el buen Cid, estas palabras *dijera*:

#### LA FORMA EN -RA CON VALOR DE IMPERFECTO

Becker afirma<sup>10</sup> que en el *Poema del Cid* no se encuentra ningún ejemplo en que la forma en -ra tuviera significado de imperfecto y sólo cita dos trozos donde «amara» podría tener el referido valor en el Romancero:

En esto que aquí he fablado no os he fecho agravio alguno,  
que esto *debiera* al rey Sancho como leal vasallo suyo.  
Allí habló un moro viejo, de esta manera *hablara*:

De acuerdo con Becker consideramos posible el valor de imperfecto de «debiera» en el primer ejemplo, en cambio no creemos que «hablara», en el segundo, asuma este significado. Se trata más bien de uno de los casos en que la forma en -ra

<sup>10</sup> Becker, op. cit., 53.

se manifiesta como variante estilística del pretérito indefinido. Fuera de los ejemplos citados por Becker se dan sólo unos pocos casos en que nuestro tiempo podría cobrar valor de imperfecto:

- 194/455            Bien lo oyera don Roldán    que cerca se *fuera a hallar*,  
la respuesta que le dio    era para lastimar;
- 181/412            Muerto yace Durandarte    al pie de una alta montaña,  
llorábalo Montesinos,    que a su muerte *se hallara*:  
quitándole está el almete,    desciñéndole el espada;
- 71/175 R. T.    y también la que hezistes    a mi muger doña Lambra,  
23-II            que le matastes delante    un hombre que ella *amparara*,

La construcción «fuera a hallar» y las formas «se hallara» y «amparara» parecen cobrar valor de imperfecto; usó, sin duda, ayudado por la asonancia.

De un modo similar, «fuera» podría asumir sentido de imperfecto en el pasaje siguiente, en que el Cid relata la lucha que libraron Diego Ordóñez y su hijo con siete caballeros castellanos:

- 42a/145            Allí fablara el buen Cid,    que es de los buenos dechado:  
—Los dos contrarios guerreros    non los tengo yo por malos,  
porque en muchas lides de armas    su valor habían mos-  
[trado;  
que en el cerco de Zamora    *tuvieron* con siete campo;  
el mozo *mató* a los dos,    el viejo *mató* a los cuatro;  
por uno que se les *fuera*    las barbas se van pelando.—

Obsérvese que el Cid hace constar hechos pasados por medio del pretérito (*tuvieron* y *mató*); en los dos últimos octosílabos, por otra parte, trata de visualizar la acción evocando un cuadro. En otra variante, al ser el juglar, y no el héroe, quien refiere el mismo suceso, aparece el imperfecto:

41/142           A recibirselos salen don Ordoño y don Hernando:  
a los primeros encuentros don Ordoño mató cuatro,  
don Hernando mató dos y el otro les huyó el campo.  
por aquel que se les iba las barbas se están mesando;

La forma en -ra puede tener también el significado de «iba + infinitivo» que adquiere ocasionalmente el imperfecto:

40/140-41       —Ya sabéis, los mis vasallos, cuando mi padre *finara*,  
cómo repartió sus tierras a quien bien se le *antojara*: (...)  
—Ya sabéis, rey mi señor, como cuando el rey *finara*,  
hizo hacer juramento a cuantos allí se hallaban.

49/154           —Pláceme, señora hija, respondió Arias Gonzalo.—  
*Cabalgara* Pedro D'Arias su hijo, que era el mediano,  
que aunque era mozo de días, era en obras esforzado.  
Dijo: *Cabalgad*, mi hijo, que os esperan en el campo:  
vais en tal hora y tal punto que nos saquéis de cuidado.—  
Sin poner pie en el estribo Arias Pedro ha *cabalgado*:

«Finara» cobra valor de «iba a finir» o «estaba para finir» en los dos primeros fragmentos, ya que el rey Fernando repartió sus tierras e hizo jurar a sus vasallos antes de morir. En el tercero, «cabalgara» parece significar igualmente «iba a cabalgar» o mejor aún «iba a montar», sentido que se ve subrayado por «cabalgad» y «ha cabalgado» en los versos ulteriores. De parejo modo «cabalgara» podría equivaler a «cabalgaba» en estos versos sacados del romance del *Conde Dirlos*, ya que el juglar presenta la acción en su desenvolvimiento como en «Ya cabalgaba Celinos» (164):

164/344       Toda la noche pasaron descansando, en hablar,  
cuando vino el otro día, a la hora del yantar,  
*cabalgara* el conde Dirlos: ¡muy lucidas armas trae!  
y encima un collar de oro y una ropa rozagante,  
solo con cient caballeros, que no quiere llevar más:  
a la parte izquierda Gaiferos, a la derecha don Beltrán;  
viénense a los palacios de Carlos el emperante.

Por último, he aquí un pasaje en que «arrojara» podría tener sentido de «iba arrojando», pues en otra versión del romance aparece: «dende la puerta de Quiros — les va arrojando su lanza» (88b/227):

88/223            ¡Ay Dios, qué buen caballero    el Maestre de Calatrava!  
                   ¡cuán bien que corre los moros,    por la vega de Granada,  
                   desde la puerta de Elvira    hasta la de Bibarambla!  
                   Con su brazo arremangado    *arrojara* la su lanza.  
                   Aquesta injuria que hace    nadie osa demandalla;  
                   cada día mata moros,    cada día los mataba  
                   vega abajo, vega arriba,    ¡oh, cómo los acosaba!  
                   hasta a lanzadas metellos    por las puertas de Granada.

Este valor pintoresco de «arrojara», evocando la figura guerrera del Maestre de Calatrava armoniza mejor que el de pretérito indefinido con el resto de los versos citados.

#### LA FORMA EN -RA CON VALOR DE PLUSCUAMPERFECTO

En el *Cantar de Mio Cid*, según Menéndez Pidal, «amara» conserva su valor de pluscuamperfecto, aunque aparece a veces con significado de subjuntivo y con el de pretérito indefinido<sup>11</sup>:

624            fizo enbiar por la tienda que dexara allá.  
 32            así como llegó a la puorta, fallóla bien cerrada,  
                   por miedo del rey Alfons, que assi lo pararan:

En el *Romancero Viejo* el valor etimológico de este tiempo no es ni de lejos tan frecuente como en el *Poema*; no obstante se dan numerosos casos donde expresa anterioridad respecto de otro pasado o del presente histórico. Ahora bien, siendo el

<sup>11</sup> M. Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I, 356.

pluscuamperfecto esencialmente un tiempo relativo medido indirectamente, se encuentra con mayor frecuencia en oraciones subordinadas que en principales. A pesar de ello, se registran varios ejemplos donde la forma en -ra cobra valor de pluscuamperfecto en oraciones principales:

- 51/157            En Toledo estaba Alfonso, que non cuidaba reinar;  
*desterrárale* don Sancho por su reino le quitar;
- 18/66 R. T.     El buen conde Fernán Gonçáles en cruel prisión estava:  
 1-II            *prendiéralo* don García, el que en Navarra reinava.
- 3/191 R. T.:    En las cortes de León gran fiesta se ha pregonado;  
 1                *mandáralas* pregonar el rey don Alfonso el Casto;
- 126/283           Por las sierras de Moncayo vi venir un renegado:  
                   Bovalías ha por nombre, Bovalías el pagano.  
                   Siete veces *fuera* moro, y otras tantas mal cristiano;  
                   y al cabo de las ocho engañólo su pecado;  
                   que dejó la fe de Cristo, la de Mahoma ha tomado.

En los dos primeros ejemplos el sentido de pluscuamperfecto resulta bien claro. En el tercero, «mandara» indica igualmente anterioridad respecto de «se ha pregonado», pues el acto del pregón no hubiera podido tener lugar sin previa autorización del rey. Lo mismo ocurre en el último, donde «fuera» asume valor de pluscuamperfecto por haber sido Bovalías ya «siete veces moro y otras tantas mal cristiano» antes de que el acto de ver tuviera lugar. Wright lo considera también como uno de los casos con posible sentido de pluscuamperfecto. Este autor sostiene lo propio con respecto a los dos ejemplos que vamos a transcribir, pero con la reserva de que el significado de pluscuamperfecto queda más claro en el primer caso<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> L. O. Wright, *The -ra verb form in Spain*, Berkeley, U. of California, pág. 54.

- 146/300 Ferido está don Tristán de una mala lanzada,  
*diérasela* el rey su tío por zelos que dél catava.
- 146a/300 Herido está don Tristán de una muy mala lanzada,  
*diérasela* el rey su tío con una lanza erbolada,  
 dióselas desde una torre; que de cerca no osaba:

Nosotros creemos también que «diérase» podría tener en estos casos valor de pluscuamperfecto por el hecho de que el presente histórico «está» reemplaza al imperfecto del mismo verbo. De parejo modo opinamos con Becker que «enamorárase», en el siguiente trozo, podría ser aceptado como pluscuamperfecto, ya que expresa anterioridad con relación a «vivía engañado» y «amaba»:

- 1a/176 R. T. En los reinos de León el casto Alfonso reinava:  
 1 hermosa hermana tenía, doña Ximena se llama;  
*enamorárase* della esse conde de Saldaña,  
 mas no bivía engañado, porque la infanta lo amava.

No estamos, en cambio de acuerdo con el filólogo alemán respecto de estos dos ejemplos:

- 17/106 Villas y castillos tengo, tódos a mi mandar son,  
 de ellos me dejó mi padre, de ellos me *ganara* yo:
- 87/223 Y viendo que se le iba, a más correr le siguiera,  
 enviándole con furia la lanza por mensajera.  
 Acertádole había al moro, el moro en tierra *cayera*;  
 apeádose ha el Macstre, y cortóle la cabeza.

Becker toma «ganara», en el primer pasaje, por pluscuamperfecto, pero, a nuestro entender, se trata más bien de una variante del pretérito indefinido. Tampoco la forma compuesta «acertádole había» tiene significado de pluscuamperfecto, sino que indica más bien, junto con la forma en -ra, la prontitud con que se ejecuta la acción.



das por ser primordialmente un tiempo relativo. Las referidas oraciones pueden ser: adverbiales de lugar, causales, relativas, oraciones encabezadas por «que» y oraciones adverbiales de índole diferente:

- 6/89            Desde que vio que no le halla, a Toledo hubo llegado.  
donde *quedara* la corte, y la reina había quedado.
- 93/235        Garcilaso de la Vega desde allí se ha intitulado,  
porque en la Vega *hiciera* campo con aquel pagano.
- 187/423      mas bien sabía don Reinaldos bien sabía la verdad,  
que aquel moro valiente era su primo don Roldán,  
que un tío que tenía le *dijera* la verdad;
- 181/412      quitándole está el almete, descñéndole el espada;  
hácele la sepultura con una pequeña daga;  
sacábale el corazón, como él se lo *jurara*,  
para llevarlo a Belerma como él se lo *mandara*<sup>16</sup>.

Es fácil hacer constar que las formas en -ra «quedara», «hiciera», «dijera», «jurara» y «mandara» indican en cada uno de los pasajes citados anterioridad respecto de otra acción pasada.

No faltan tampoco casos en que la forma en -ra designa hechos anteriores con relación al presente histórico:

- 90/229        De Granada parte el moro que Alatar se llamaba,  
primo hermano de Bayaldos, el que el Maestre *matara*,  
caballero en un caballo que de diez años pasaba:
- 90/229        Sáleselo a recibir el Maestre de Calatrava,  
caballero en una yegua que ese día la *ganara*,  
con esfuerzo y valentía a ese alcaide del Alhama;

<sup>16</sup> Para más ejemplos véase 1/96 R. T., 19/111, 60/173, 95a/239, 165/357, 187/421, 165/353, 2/224 R. T., 6b/37 R. T., 89/228, 106/259, 88/224, 66/185-86, 89/228 y 74/200.



En un pasaje curioso, tomado de un romance del conde Claros, la forma en -ra parece cobrar significado de futuro próximo:

192/446            Vase a hablar con el rey,    y apartólo en puridad,  
                           dícele de esta manera,    y empezóle de hablar:  
                           —Ya sabedes, el buen rey,    lo que os *fuera a rogar*,  
                           que me diésedes la infanta    por mi mujer natural.  
                           Decis que soy mochacho    para tal mujer tomar:  
                           ahora sabed de cierto,    y en esto no hay que dubdar,  
                           que si yo la quiero mucho,    ella a mí mucho más;

«Fuera a rogar» constituye —según Wright— uno de los casos en que la forma en -ra indica anterioridad en oraciones relativas sin tener valor de pluscuamperfecto. Esta interpretación es posible, pues el conde Claros podría aludir al momento pasado en que ya pidió una vez, sin éxito, la mano de la hija del rey (en el curso del mismo romance). A pesar de eso, nos inclinamos más a la primera solución, esto es, a considerar dicha expresión como futuro próximo, pues el rey sabe muy bien lo que le duele al conde. Por otra parte, la asonancia favorece indudablemente el uso de «fuera a rogar»<sup>18</sup>.

La forma en -ra se usa a menudo con sentido de potencial tanto en la apódosis de las oraciones condicionales como fuera de ellas. A veces, únicamente el contexto permite establecer su valor exacto, ya que puede aludir no sólo al presente o futuro (potencial simple), sino también al pasado (potencial compuesto).

<sup>18</sup> El significado de futuro (o más bien de futuro profético) aparece también en otro ejemplo:

6b/37            Terras bemditas são logo    de perros moiros cercadas;  
 23                o triste de dom Rodrigo    ao campo vai dar batalha,  
                           mas lo tredor de dom Oppas    tudo allí lhe *atraiçoara*.

Con valor de subjuntivo, su empleo no es tan frecuente fuera de la prótasis de las oraciones condicionales, donde lo mismo que el potencial puede cobrar el significado de la forma compuesta (hubiera amado). El sentido de subjuntivo se muestra claro junto a conjunciones como «sin que», «como si» y otras. Resulta, en cambio, dudoso después de «si no» o «sino» que parece una expresión estereotipada de negación, acompañada accidentalmente de tiempos de indicativo <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> 184/414 todas visten un vestido, todas calzan un calzar,  
todas comen a una mesa, todas comían de un pan,  
*sino era* doña Alda, que era la mayoral.

## CAPÍTULO VII

### EL PRETÉRITO PERFECTO

#### LA ALTERNANCIA «PRETÉRITO IND.-PRETÉRITO PERFECTO»

En el *Poema del Cid* —como es sabido— este tiempo tiene frecuentemente valor resultativo, y el participio no es invariable, sino que concuerda en género y número con su objeto:

- 1170            A los de Valençia    *escarmentados los han,*  
1092            Myo Çid ganó a Xérica    e a Onda e Almenar,  
                  tierras de Borriana    todas *conquistas las ha.*

En el *Romancero Viejo* sólo se encuentra un ejemplo de la mencionada concordancia:

- 165/353            el corazón se le aprieta,    la sangre *vuelta se le ha.*

En cambio, el pretérito perfecto se usa a menudo con valor de pretérito indefinido, y eso acaece ante todo, en los romances, con la asonancia en «a-o», donde nuestro tiempo puede asumir el peso narrativo:

- 3/193 R. T. sin conocerse ventaja tres horas *han peleado*;  
72 para recibir aliento un poco se *han apartado*,  
para tornar a la lid Bernardo se *ha anticipado*,  
y con saña que tenía desta suerte le *ha hablado*:
- 82/213 metídose había por ellos como león denodado:  
de tres batallas de moros la una *ha desbaratado*,  
mediante la buena ayuda que en los suyos *ha hallado*:  
aunque algunos de ellos mueren, eterna fama *han ganado*.
- 27/124 Aquestas palabras diciendo, por veces se *ha desmayado*;  
*echádole han* agua al rostro, sus damas en sí la *han*  
[*tornado*].
- 49/155 Sin poner pie en el estribo Arias Pedro ha cabalgado:  
por aquel postigo viejo galopeando *ha llegado*  
donde estaban los jueces que le estaban esperando.  
*Partido les han* el sol, *dejado les han* el campo.

En otras ocasiones, el pretérito perfecto aparece en alternancia con el indefinido, formando parte de la asonancia generalmente. La mezcla de estos tiempos en el estilo narrativo constituye un fenómeno de la antigua poesía épica. Menéndez Pidal, por ej., la observa en el *Poema del Cid* y la atribuye a la «necesidad de variar el estilo narrativo»<sup>1</sup>. Meyer Luebke habla de su equivalencia completa en la antigua poesía francesa: «ne'l reconurent ne l'ont enterciet», Alexis, 25<sup>2</sup>. Lorck, por su parte, la considera como un rasgo peculiar de la poesía narrativa destinada a oyentes. Y por último, E. Herzog estima que la alternancia pintoresca entre el pasado simple y compuesto corresponde a la tendencia de actualizar y vivificar la narración, muy propia de la poesía épica, y a la que debe su existencia el presente histórico<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. Pidal, *Cantar de Mio Cid*, I, 355-356.

<sup>2</sup> Meyer-Luebke, *Gramática*, III, § 302, pág. 338.

<sup>3</sup> E. Lorck, op. cit., pág. 68; E. Herzog, «Das to-Partizip im Altromantischen», *Beiheft 26 zur ZrPh.*, 1910, págs. 101-167.



- 4a/23 R. T.    la doncella que lo *vido*,    tal consejo le *ha dado*:  
27
- 3/191 R. T.    todos los grandes del reino,    que *supieron* su mandado,  
3                como vasallos leales    prestamente se *han juntado*.
- 4/204 R. T.    El casto rey que lo *supo*    muy buena gente *ha juntado*,  
5                y luego fue sobre el moro,    donde con él ha lidiado;

Aquí el pretérito indefinido, expresando actos de percepción y de entendimiento, da comienzo a la acción; el pretérito perfecto, aparte de terminarla, acelera notablemente su ritmo. Otras veces la forma compuesta parece rematar la acción iniciada por el pretérito:

- 3/22 R. T.    *Descendió* un águila del cielo,    fuego a la casa *a pegado*.  
15
- 4/205 R. T.    *Pidió* Bernaldo a su padre,    el buen rey se lo *ha otorgado*;  
14
- 28/125            *Tomóle* el dedo en la boca,    muy recio se lo *ha apretado*;
- 28/126            El conde *tomólo* a burlas;    el Cid presto se *ha enojado*;  
                      apechugó con el conde,    de puñaladas le *ha dado*.
- 33/133            Y *allegóse* cabe el duque,    un gran bofetón le *ha dado*.
- 65/183            *Asióla* por los cabellos,    *echado se la ha* a un alano;
- 22/116            Los moros presos los tienen;    desnudaron sus lorigas;  
                      *descabezado los han*;    Ruy Velázquez que lo vía.

El juglar se sirve de la mencionada alternancia no sólo con el fin de variar el estilo, sino también para proporcionar mayor rapidez a la sucesión de los hechos, logrando de este modo un final enfático. El pretérito perfecto puede expresar también la culminación de los hechos iniciados por el indefinido:

- 16/105            el conde *partió* de Burgos,    y el rey *partió* de León  
                      *Venido se han* a juntar    al vado de Carrión,

Tampoco faltan casos en que la acción reproducida por la forma compuesta aparece como la consecuencia de la acción principal expresada por la forma simple:

- 1/81           y tanto les *tuvo* el cerco,   que el comer les *ha faltado*.
- 1/81           *Púsolos* en tanto estrecho,   que en fin *han determinado*  
de matar toda la gente   que no tome arma en mano.
- 82a/215       mas *cargaron* tantos moros,   que pocos *han escapado*:
- 73a/200       mas a la fin Sayavedra   de ellos fue muy bien vengado,  
que *rotos fueron* los moros;   pocos se *han escapado*.

En los trozos siguientes, el pretérito indefinido lleva igualmente el tono dominante y el pretérito perfecto aparece como resonancia de la acción principal:

- 53/164       ya se *acabaron* sus días,   su juventud fin *ha dado*.
- 53/162       Y así se le *salió* el alma,   y el cuerpo se le *ha enfriado*.
- 92a/233       Estas palabras diciendo,   cayó el Cegrí desmayado:  
mucho lo *sintió* el rey moro;   del gran dolor *ha llorado*.
- 187/424       allí *hubieron* gran placer,   *olvidado han* el pesar.
- 53/164       Quisiera volver don Diego   a la batalla de grado,  
más no *quisieron* los fieles,   ni licencia no le *han dado*.

Dicha resonancia se ofrece generalmente como un eco que repite, con leve variación, el contenido de la acción principal.

#### LA ALTERNANCIA «PRETÉRITO PERFECTO-PRETÉRITO INDEFINIDO»

Los ejemplos en que la forma compuesta precede a la simple son menos numerosos:

- 20/131 R. T. y la sin ventura España en un punto *se ha perdido*,  
9 que ésta la *perdió* en malora el sin ventura Rodrigo.
- 187/424 a los primeros encuentros los primos *conocido se han*.  
*Conociéronse* entrámbos en el aire del pelear:
- 187/424 *dejado han* caer las armas, al suelo las *fueron a echar*;

La forma compuesta asume aquí la mayor carga narrativa; el pretérito indefinido se limita a reiterar el mismo verbo o un sinónimo. De parecido modo el pretérito perfecto indica la acción principal, al paso que el indefinido tiene por objeto agregar algún detalle complementario o explicativo:

- 1/81 Metidos en la ciudad Cipión los *ha cercado*,  
*púsoles* estancias fuertes, y un foso desaforado:
- 67/187 *Llegado han* aquella noche a las puertas de Sevilla;  
las puertas *halló* cerradas, no sabe por do entraría,
- 28/126 A cabo de pocos días el Cid al conde *ha topado*;  
*hablóle* de esta manera como varón esforzado:

#### LA ALTERNANCIA PRESENTE-PRETÉRITO PERFECTO

Como es de esperar, el pretérito perfecto se mezcla también con el presente histórico. Esta combinación ha sido estudiada en la *Chanson de Roland* por A. Granville-Hatcher en su artículo ya mencionado<sup>4</sup>. El autor considera aquí el pretérito perfecto, y ante todo cuando se auxilia con «être», como un presente compuesto, que a más de acelerar el tiempo de la narración, subraya la perfección de los hechos:

<sup>4</sup> A. Granville-Hatcher, «Tense Usage in the Roland», *Studies in Philology*, 1942, págs. 603-604.

3622           Prent Tencedur, muntet i est li reis magnes.

3929           Brandit sun colp, si l'ad mort abatut

En el *Cantar de Mio Cid* se encuentran asimismo ejemplos de tal uso, pero sin alcanzar la difusión que tiene en la *Chanson* y en el *Romancero Viejo*:

2247           Tórnanse con las dueñas, a Valençia an entrado;

Obsérvese que los dos tiempos se hallan aquí al mismo nivel temporal, indicando una sucesión de hechos. Pero lo que se pretende esta vez es oponer una acción actualizada a otra que se presenta como consumada, merced a lo cual se produce un aceleramiento en el ritmo de la narración. Lo propio ocurre en aquellos romances, donde la forma compuesta suele reproducir la acción como concluida con verbos perfectivos. El presente, en cambio, la indica en su desenvolvimiento mediante verbos imperfectivos; oposición de la que el juglar saca a menudo partido para lograr matices estilísticos. No obstante, los dos tiempos aparecen ocasionalmente como meras variantes estilísticas:

52/160           Muy mal me conjuras, Cid, Cid, muy mal me *has con-*  
[jurado];

18/108           vístese las ropas de ella, largas tocas se *ha tocado*.

4b/24 R. T.     a nadie dice su mal, a ninguno lo *a contado*.

24

Este artificio literario, que consiste en la reiteración del mismo verbo o de un sinónimo en tiempos diferentes, se halla difundido en el *Romancero Viejo*. Otras veces ocurre que un verbo de movimiento y particularmente «ir» figura en la primera oración; el pretérito perfecto, por su parte, se halla en la segunda formando parte de la asonancia:

- 4a/23 R. T.     El rey va a tener la siesta,    y en un retrete se *ha entrado*;  
10
- 26/122            A cazar va don Rodrigo,    y aun don Rodrigo de Lara:  
                      con la gran siesta que hace    *arrimádose ha* a una haya,  
                      maldiciendo a Mudarrillo,    hijo de la renegada,
- 53/165            sálense hacia la vega    y en el camino *han entrado*,
- 18/107            Caminan para León    contino por despoblado:  
                      más cerca de la ciudad    en un monte se *han entrado*.

En estos ejemplos el presente nos muestra al rey Rodrigo, a Rodrigo de Lara y un grupo de gente al iniciar su camino; el pretérito perfecto los señala en el momento de haber alcanzado un punto en su recorrido. Aparte de rematar la acción, este tiempo acelera visiblemente el 'tempo' de la narración:

- 33/133            vase a la del rey de Francia,    con el pie la *ha derrocado*  
                      la silla era de oro,    hecho se ha cuatro pedazos;
- 177a/401          Vanse el uno para el otro,    recios encuentros se *han dado*,  
                      los golpes han sido tales    que entrambos se *han derribado*;
- 57/170            Vase para el Cid su tío,    todo se lo *ha contado*,

La rapidez referida se explica por el contraste, más bien aspectual que temporal, de los tiempos y por la supresión de los vínculos entre las oraciones. Para expresar la llegada brusca, el juglar se sirve del mismo recurso:

- 1b/198 R. T.    los tres parten juntamente    con la gente que servía.  
17                    A León *han allegado*,    donde el rey los atendía.
- 164/337           Embárcanse muy alegres,    empiezan de navegar;  
                      el viento tienen muy fresco    que placer es de mirar.  
                      *Allegados son* en Francia,    en sus tierras naturales.
- 4/204 R. T.     Hueste saca el rey Orés,    rey de Mérida llamado;  
1                    con la gran gente que lleva    va muy sobervio el pagano.  
                      *Entrado se ha* por la tierra    del rey don Alfonso el Casto.

El presente reproduce el instante en que los personajes se ponen en camino, después de lo cual surge inmediatamente la llegada en pretérito perfecto<sup>5</sup>.

En los ejemplos de mayor longitud donde intervienen varios verbos en presente, el pretérito perfecto se halla en el último verso, dando por terminado el ciclo:

- 6a/36 R. T.      viendo sus reinos perdidos,    sale a la campal batalla,  
17                    el cual en grave dolor    enseña su fuerza brava;  
                      mas tantos eran los moros,    que *han vencido* la batalla.
- 195/461            desnúdanle una esclavina    que no valía un real;  
                      ya le desnudaban otra    que valía una ciudad:  
                      halládole han al infante,    *halládole han* la señal.
- 184/415            Las ciento hilaban oro,    las ciento tejen cendal,  
                      las ciento tañen instrumentos    para doña Alda holgar.  
                      Al son de los instrumentos    doña Alda *adormido se ha*.

En el primer pasaje vemos al rey Rodrigo salir a la batalla y después luchando; acciones que están en presente, mientras que el desenlace final se indica en pretérito perfecto. En el segundo, el presente y el imperfecto reproducen un cuadro; el tiempo compuesto subraya la perfección, pasando bruscamente de la búsqueda en su desarrollo a su resultado. Y en el último, la acción indicada por la forma compuesta aparece como consecuencia de lo que expresa el presente. El relato avanza igualmente de la acción en su desenvolvimiento a su resultado en el trozo siguiente:

---

<sup>5</sup> A veces la llegada sigue inmediatamente a un diálogo:

- 82a/215            —No lo mande Dios del cielo    que de miedo nos volvamos,  
                      que no queremos perder    la honra que hemos ganado.—  
                      *Llegados son* a Granada    dado han vuelta a todo el campo;  
                      ya que llevaban la presa,    de moros hueste ha asomado:



animadas, de las cuales se pasa abruptamente a otro cuadro en que la forma compuesta señala hechos concluidos, lo que contribuye a dramatizar los sucesos narrados. Finalmente, he aquí algunos casos en que el presente lleva el tono dominante; el tiempo compuesto, terminando la oración, indica en cambio hechos complementarios:

- 57/170           Apeáanse de los caballos, y las riendas *han quitado*;  
 1/81             Vuélvese Cipión a Roma, sólo el mochacho *ha llevado*;  
 61/174           Todos se salen tras él; de tres mil, tres *han quedado*.  
 44/147           El Cid apriesa cabalga: sin espuelas lo *ha seguido*:

#### PRETÉRITO PERFECTO-PRESENTE

La alternancia contraria, «pretérito perfecto-presente», en que el tiempo compuesto inicia la acción, está menos difundida que la anterior. En la *Chanson de Roland* el pretérito perfecto adquiere casi siempre valor resultativo en la referida combinación, mostrando la acción como concluida<sup>6</sup>:

- 1869-70           Li quens Rollant el champ *est repairet*.  
                   Tient Durendal, cume vassal i fiert. (...)

En el *Cantar de Mio Cid* la aludida alternancia resulta muy rara y se registra únicamente con verbos intransitivos que se auxilian con «ser», como en el caso siguiente:

- 2697-99           Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,  
                   los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,  
                   elas bestias fieras que andan aderredor.

<sup>6</sup> A. Granville-Hatcher, op. cit., págs. 606-607.



Asimismo aparece como la consecuencia lógica de la acción efectuada por el pretérito perfecto:

- 174/385            Acordósele a Gaiferos    de una espada que trae,  
la cabeza de los hombros,    *derribado se le ha*.  
Muerto *cae* el morico,    en el suelo muerto *cae*.
- 95a/239            En mil partes ya herido,    no puede mover la espada;  
de la sangre que *ha perdido*    don Alonso *se desmaya*.

Se da también el caso de que el tiempo compuesto pone en evidencia la perfección, destacando enfáticamente un hecho; el presente a su vez vivifica los sucesos:

- 165/356            El marqués de verlo así    *amortecido se ha*,  
*consuélalo* el ermitaño,    muchos ejemplos le da:
- 49/154            Acerca de las dos horas    del lecho *se ha levantado*;  
*castigando está* sus hijos,    a todos cuatro *está* armando:
- 4b/24 R. T.        Estando el Rei en aquesto    a dormir *se a apartado*;  
22                la Cava *se va* a la Reina    muy triste por lo pasado;

Ocasionalmente el pretérito perfecto reproduce un hecho terminado, pasando bruscamente del diálogo a la narración; el presente a su vez acerca el relato al público mediante el diálogo indirecto:

- 1g/160 R. T.        doscientos vendréis conmigo,    para con el rey hablar,  
15                que si mala me la tiene,    mala se la he de tornar,  
Al ruido de las cajas    los grandes *se han asomado*,  
unos *dicen* que es el moro,    otros *dicen* que murcianos  
y el rey, como lo conoce,    siempre dice que es Bernardo:

Por último, he aquí un fragmento en que el tiempo compuesto reproduce una serie de hechos consumados:

59/171 Treinta días da de plazo, treinta días, que más no,  
y el que a la postre viniese que lo diesen por traidor:  
Veinte nueve *son pasados*, los condes *llegados son*;  
treinta días *son pasados*, y el buen Cid no viene, non.

Nótese que el pretérito perfecto, aparte de subrayar la perfección, contribuye a dramatizar los sucesos gracias a su contraposición con el presente histórico.

## ESTILO DIRECTO

El pretérito perfecto, usado con frecuencia en la rima, adquiere aquí accidentalmente significado de presente debido al contexto. Tal valor se asemeja algo al pasado compuesto inglés (present perfect) que expresa a menudo una acción iniciada en el pasado, pero que sigue durando en el presente:

11/97 De esto fue el rey muy sañudo, y díjole así a Bernaldo:  
—Bernaldo, pues que así es, que me salgades, vos mando,  
desde hoy en nueve días de mi tierra y mi reinado,  
y no vos falle yo ende; que vos digo, si vos fallo  
después que fuere cumplido el término que os señalo,  
que vos mandaré echar donde vuestro padre *ha estado*.—

57b/152 Más bien sabes que en España antigua costumbre *ha sido*  
que hombre que riepta concejo, el concejo queda quito.

161/318 —Recordado había la infanta e la espada ha conocido.  
—Recordados, Gerineldo, que ya érades sentido,  
que la espada de mi padre yo me la *he bien conocido*.

En el primer trozo, el padre de Bernardo, el conde de Saldana, se encuentra todavía en la cárcel en el momento en que profiere el rey sus amenazas. En el segundo, la costumbre referida está aún en vigor al dirigirse Arias Gonzalo al raptor de

Zamora, el cual la reconoce y se declara dispuesto a combatir con cinco caballeros zamoranos. Finalmente, en el tercero, el pretérito perfecto puede tener igualmente significado de presente, esto es, de «conozco», o el del pasado compuesto inglés «I have known».

En otro ejemplo, en cambio, este tiempo parece anticipar la muerte de una persona:

104/256            Desque todo aquesto vido, por fuerza me fue a tomar:  
trújome a esta fortaleza, do estoy en este lugar.  
Tres años *he estado* en ella fuera de mi voluntad,  
y si el rey tiene en mí hijos, plugo a Dios y a su bondad,  
y si no los ha en la reina, es así su voluntad.

Es doña Isabel de Liar quien habla aquí antes de ser asesinada por mandato de la reina. Doña Isabel siente que su muerte es inevitable, por lo tanto da por terminada su estancia, en la fortaleza en que se halla, con anticipación. Existe también un fragmento curioso en que se da por hecha la venganza cuando no ha ocurrido todavía:

73/198            —¡Buen alcaide de Cañete, mal consejo habéis tomado  
en correr a Setenil, hecho se había voluntario!  
¡Harto hace el caballero que guarda lo encomendado!  
Pensaste correr seguro, y celada os han armado.  
Hernandarias Sayavedra, vuestro padre, os *ha vengado*;  
ca acuerda correr a Ronda, y a los suyos va hablando:

Leo Spitzer en su citado artículo llama la atención sobre el hecho de que el español emplea en algunas ocasiones el pretérito perfecto donde el alemán usaría el presente, y cita unos versos de Guillén de Castro (*Mocedades del Cid*) en que hablan el rey y Arias Gonzalo<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Véase Leo Spitzer, *ZrPh*, 1911; y Guillén de Castro, *Mocedades del Cid*. Tercera ed. Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, Madrid, 1934.

- 871-874            Arias Gonzalo    Perderá esta Ciudad,  
                          si no lo remedias presto  
                          Rey    Pues, *¿qué ha sido?* (Was ist los)
- 1026                Arias Gonzalo    Sucesos *han sido* extraños—

Arias Gonzalo —continúa Spitzer— se refiere a los acontecimientos que tuvieron lugar en la escena precedente. El alemán, impresionado por lo que sucede ante sus ojos, habría dicho: «Das sind sonderbare Ereignisse». El pretérito perfecto pertenece tal vez a lo solemne del estilo, opina el autor, del que se vale el rey como del «plurale majestatis» (Es hat uns gefreut). El monarca no lleva a cabo sus acciones en un presente controlable por nosotros, sino que éstas mismas se nos antojan como terminadas y ocultas a nuestras miradas. En el *Romancero Viejo* existe también un ejemplo procedente del ciclo de Bernardo del Carpio, que se muestra similar al que acabamos de citar de Spitzer:

- 1a/154 R. T.    —Prendedlo, mis cavalleros,    que igualado se me ha.  
 26                —Aquí, aquí los mis dozientos,    los que comedes mi pan,  
                          que oy era venido el día    que honra avemos de ganar.  
                          El rey de que aquesto viera    desta suerte fue a hablar:  
                          *¿Qué ha sido* aquesto, Bernaldo,    que assí enojado te has?  
                          *¿Lo que hombre dize de burla    de veras vas a tomar?*

El alemán utilizaría aquí en vez de «¿Qué ha sido aquesto...?» el presente: «Was ist los». El castellano considera, empero, el hecho como ya pasado, y así es efectivamente, puesto que Bernardo acaba de hablar al pronunciar el rey sus palabras, aunque en este caso se podría usar igualmente el presente, porque el enojo de Bernardo no ha pasado todavía. Finalmente, he aquí un fragmento en que el pretérito podría tener valor profético, puesto que las palabras «Rey has sido por tu mal» se dirigen al rey Rodrigo, dando ya por terminado su reinado para el presente:

2/17 R. T. Entrando dentro en la casa no fuera otro hallar,  
10 sino letras que dezían: «Rey *has sido* por tu mal;  
que el rey que esta casa abra a España tiene quemar».

En la *Dorotea* (ed. Morby, acto I, pág. 93), hay un caso semejante, donde este tiempo adquiere valor profético<sup>8</sup>:

Fernando. ¿Pues para ocasión de tan poca importancia tanto sentimiento, Dorotea? Buelue a serenar los ojos, suspende las perlas, que ya parecían arracadas de sus niñas. No marchites las rosas, ni desfigures la armonía de las faciones de tu rostro con descompuestos afectos; que te aseguro, por el amor que te *he tenido*, que me auías dexado sin alma.

Dorotea. ¿Tenido, Fernando?

Fernando. Tenido y tengo; que no es amor sombra que se desvanece en faltando el cuerpo (...)

Mediante el pretérito perfecto «he tenido», Fernando considera ya su amor a Dorotea como cosa pasada en un momento en que la sigue amando todavía.

---

<sup>8</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby; Editorial Castalia, Valencia, 1958.

## CAPÍTULO VIII

### EL PLUSCUAMPERFECTO Y EL ANTEPRETÉRITO

#### VARIANTES DE PRETÉRITO INDEFINIDO

Además de expresar anterioridad con respecto a otro pasado, los dos tiempos cobran a menudo valor narrativo en los romances:

- 28/125            *la misma prueba les hizo, el mismo grito habían dado.*
- 4c/25 R. T.      *Fuese el rey dormir la siesta, por la Cava avía embiado;*  
13                *cumplió el rey su voluntad más por fuerça que por grado,*
- 93/234            *Subió en su caballo luego, y el del moro había tomado*  
*Cargado de estos despojos, al real se había tornado,*
- 61/174            *Habló con don Diego el rey, con él se había aconsejado,*
- 177a/400           *El paje cuando esto oyó las cartas le hubo mostrado,*
- 61/175            *Muy alegres fueron todos, todo se hubo apaciguado;*
- 47/150            *Allí habló Arias Gonzalo, bien oiréis lo que hubo dicho:*
- 109/267           *Echó la compuerta París hasta que hubieron entrado;*

Nótese que en este caso los tiempos compuestos aparecen como variantes estilísticas del pretérito indefinido. Otras veces

el pluscuamperfecto, al formar parte de la asonancia, parece acabar la acción iniciada por el pretérito. Tal función se asemeja a la que desempeña en ciertas ocasiones el pretérito perfecto al alternar con el indefinido:

- 22/116            *Volvieron* luego a prenderlo,    *descabezado lo habían.*
- 53/164            *Alzó* la mano con saña,    un gran golpe le *había dado*;
- 177/396           *tiró* un golpe a Oliveros;    mas no le *había acertado.*
- 14/218 R. T.    Bernardo cavalga luego;    bohordo lanzó al tablado;
- 18                tan gran golpe en él *dio*,    que el tablado *avía quebrado.*
- 12/182 R. T.    Arremetió para él,    gran golpe *dado le avía*;
- 43-II
- 177/397           *Volvió* riendas al caballo,    en París *se había lanzado.*
- 22/115            *lleváronlos* a sus tiendas;    *desarmado los habían*:
- 79/208            Ahora, la bien cercada,    tú que estás en par del río,  
                       *cercóte* el adelantado    una mañana en domingo,  
                       de peones y hombres de armas    el campo bien guarnecido;  
                       con la gran artillería    *hecho te había* un portillo.

Con el mismo matiz nos encontramos cuando este tiempo se combina con el imperfecto narrativo:

- 162/322           don Ramón a su contrario    de tal encuentro lo *hería*,  
                       que del caballo abajo    *derribado lo había.*

En otro pasaje se podría hablar de una gradación de intensidad en la que el pluscuamperfecto expresa el punto culminante:

- 27/123            La infanta desde que lo *supo*,    gran sentimiento *ha mostrado*;  
                       las ropas que *traía* vestidas    de arriba abajo *ha rasgado*,  
                       su cara y rubios cabellos    muy mal los *había tratado.*

La desesperación de la infanta alcanza su culminación en el momento en que ésta llega a maltratar su cara y sus rubios cabellos. Por último, en los trozos donde figuran varios tiempos, el pluscuamperfecto cierra el ciclo:

89/228            *Alzase en los estribos, y la lanza le arrojaba,*  
                      *dióle por el corazón, salido le había a la espalda.*

#### LA ACCIÓN BRUSCA

El pluscuamperfecto y el antepretérito pueden expresar en los romances la prontitud con que se ejecuta una acción. Dicha prontitud se logra a veces, en oraciones circunstanciales de tiempo, mediante adverbios que, por su significado, indican sucesión inmediata:

134/291            Volvió la escalera arriba, el guante en la izquierda mano,  
                      y antes que el guante a la dama un bofetón le *hubo dado*,

177a/400           Montesinos que esto vido que lo sabía don Reinaldos,  
                      luego sin más dilación la verdad *hubo contado*.

14/238 R. T.      El de Braba que lo oyó, en un punto se *avía armado*,  
                      13

46/149            si apriesa había salido, a mayor se *había entrado*;

65/183            Aun no lo había bien dicho, cuando ya le *había pesado*.

Pero la verdadera acción brusca que se realiza a manera de un salto se da en oraciones principales, y particularmente cuando el pluscuamperfecto alterna con el presente histórico al mismo nivel temporal. Entonces el presente actualiza los sucesos reproduciéndolos en su desenvolvimiento; el pluscuamperfecto, a su vez, irrumpe en medio de ellos como un rayo:

- 30/128 Las palabras no son dichas, la carta camino va;  
mensajero que la lleva *dado la había* a su padre.
- 105/258 No le saben su dolencia, no la aciertan a curar;  
*muerto se había* la reina de encubierta enfermedad.
- 82/213-14 Los moros son infinitos, al obispo *habían cercado*;  
cansado de pelear lo derriban del caballo,
- 105/258 Vase a la sepultura do doña Isabel está,  
*hecho la había* sacar de ella y luego desenterrar.
- 49/154 Sus armas pide el buen viejo, sus hijos le están armando;  
las grevas le están poniendo, doña Urraca *había entrado*;

El efecto de prontitud se debe a la oposición más bien aspectual que temporal, que se da en este caso entre los dos tiempos y entre los verbos empleados con ellos. El presente se usa, de ordinario, con verbos imperfectivos; en cambio, los que figuran en pluscuamperfecto son todos perfectivos. Aparte de eso, se suprimen los nexos entre las oraciones, y los dos verbos, el uno en presente, el otro en pluscuamperfecto, se alinean a veces en sucesión inmediata; gracias a ello, el tiempo compuesto expresa un brinco rápido, concluyendo la acción de una manera sorprendente. Un rasgo similar se observa en los trozos en que el pluscuamperfecto alterna con el imperfecto<sup>1</sup>:

- 119/277 A caza iban, a caza los cazadores del rey,  
ni fallaban ellos caza, ni fallaban que traer.  
*Perdido habían* los halcones, ¡mal los amenaza el rey!
- 87/223 Y viendo que se le iba, a más correr le siguiera,  
enviándole con furia la lanza por mensajera.  
*Acertádole había* al moro, el moro en tierra cayera;

<sup>1</sup> Dámaso Alonso hace notar en su ensayo «Estilo y Creación en el Poema del Cid» que la rapidez y el dramatismo en el estilo del Cantar se debe a menudo a la omisión de elementos lógicos de enlace como «pues», «mientras», «tanto» y «por tanto».

- 82/213 El obispo, que lo oyera, dio de espuelas al caballo;  
el caballo era ligero, *saltado había* un vallado
- 54/166 En las almenas de Toro, allí estaba una doncella,  
vestida de paños negros, reluciente como estrella:  
pasara el rey don Alfonso, *namorado se había* de ella,

Nótese que esta vez se suprimen también las conjunciones entre las oraciones respectivas, y la prontitud se obtiene por un salto brusco de acciones en su desarrollo, o de la descripción, a hechos concluidos<sup>2</sup>. Por otra parte, la sensación de preseteza queda notablemente suavizada, si entre los dos tiempos media una proposición o un gerundio:

- 46/148 De Zamora sale el Dolfos corriendo y apresurado:  
huyendo va de los hijos del buen viejo Arias Gonzalo,  
y en la tienda del buen rey en ella *se había amparado*.
- 25/120 Después que estuvo armado apriesa fue a cabalgar,  
sálese de los palacios y vase para la plaza.  
En llegando a los tablados *pedido había* una vara,  
arremetió su caballo, al tablado la tiraba,
- 177a/399 Ya es armado Montesinos, ya cabalga en su caballo:  
las cartas que tiene escritas a un paje las *había dado*,

La acción, aunque muy rápida, no se realiza aquí en forma tan abrupta como en los pasajes en que los dos tiempos se suceden sin transición alguna. No obstante, el tercer ejemplo resulta semejante a 30/128, pero la oración relativa «las cartas

---

<sup>2</sup> En otro ejemplo sacado de un romance de Sayavedra, el efecto logrado es ante todo psicológico:

- 96/240 Por buscar algun remedio al camino se salía:  
*Visto lo habían* los moros que andan por la Serranía.

«Visto lo habían» reproduce aquí a nuestro modo de ver, la reacción brusca y fulminante de los moros y también la de nuestro héroe en el mismo momento de verificarse el acto de percepción.





El último fragmento, procedente de un romance de Pedro el Cruel, se revela igualmente como un caso donde la narración se realiza a saltos, pasando bruscamente del diálogo a la acción expresada en su resultado. No faltan casos en que el pluscuamperfecto se halla inserto entre dos diálogos y le corresponde el papel de trasladar la acción del lugar en que se habla al de la llegada:

- 64/181           —Plácenos, el almirante, por cumplir el su mandado.—  
 Por las sus jornadas ciertas en Jaén *habían entrado*.  
 —Manténgate Dios, el rey. Mal vengades, hijosdalgo.—

En el estilo narrativo, nuestro tiempo se adjudica una función similar:

- 34/134           Por sus jornadas contadas en Roma se han apeado:  
 el rey con gran cortesía al Papa besó la mano,  
 y el Cid y sus caballeros cada cual de grado en grado  
 En la iglesia de San Pedro don Rodrigo *había entrado*,

Obsérvese que el Cid aparece de repente en la iglesia de San Pedro después de haber besado las manos al Papa junto con otros caballeros. El juglar se vale a menudo de este recurso para animar el relato y para impresionar al público por cambios inesperados en el curso de los acontecimientos. La llegada pronta se efectúa asimismo después de una descripción:

- 82/212           La seña que ellos llevaban es pendón rabo de gallo;  
 por capitán se lo llevan al obispo don Gonzalo,  
 armado de todas armas, en un caballo alazano:  
 todos se visten de verde, el obispo azul y blanco.  
 Al castillo de la Guardia el obispo *había llegado*  
 sáleselo a recibir Mexía, el noble hidalgo:

De vez en cuando el presente reproduce acciones en su progreso, mostrándonos un personaje, un grupo o una armada en camino; el pluscuamperfecto los lleva rápidamente a su destino:

- 57/170 Vuélvese el Cid y su gente, y los condes van de largo.  
Andando con muy gran priesa, en un monte *habían en-*  
[trado  
muy espeso, y muy oscuro de altos árboles poblado.
- 85a/219 Descabalga de una mula, y en un caballo cabalga;  
por el Zacatín arriba *subido se había* al Alhambra.
- 126/283 Arma naos y galeras gente de a pie y de caballo:  
por Guadalquebir arriba su pendón llevan alzado.  
En el campo de Tablada su real *había asentado*,  
con trescientas de las tiendas de seda, oro y brocado.
- 1a/7 R. T. El buen rey sale de Burgos y el buen conde de Leone,  
7-II *idos eran* a topare a los bados de Carrione,  
con trezientos de a caballo, cada cual en su escuadrone.

El presente, además de actualizar la acción, la visualiza; el pluscuamperfecto, a su vez, acentúa la perfección y acelera notablemente el ritmo de los acontecimientos. Este efecto se obtiene al oponer acciones en su desenvolvimiento a acciones llegadas a su término<sup>3</sup>.

En los pocos casos en que el pluscuamperfecto precede al pretérito indefinido, ambos tiempos tienen valor narrativo, pues hacen avanzar el relato:

- 184/415 Al son de los instrumentos Doña Alda adormido se ha:  
*ensoñado había* un sueño, un sueño de gran pesar.  
Recordó despavorida y con un pavor muy grande,  
los gritos daba tan grandes, que se oían en la ciudad.

<sup>3</sup> La llegada abrupta u otra acción ejecutada con prontitud puede expresarse también por medio del pretérito indefinido, el pretérito perfecto y la forma en -ra, al alternar estos tiempos con el presente o el imperfecto. No obstante, el efecto conseguido no se nos antoja tan logrado como con el pluscuamperfecto.



## «OÍDOLO HABÍA»

Cabe destacar igualmente el empleo de la fórmula «oído lo había» que suele seguir inmediatamente a un diálogo<sup>4</sup>:

1m/183 R. T. —Tu padre está en prisiones, tu madre está aquí en-  
15 [cerrada.—

*Oído lo había* la reina desde su sala donde estaba:

46/149 —A ti lo digo, el buen rey, y a todos tus castellanos,  
que allá ha salido Vellido, Vellido un traidor malvado;  
que si traición te ficiere a nos non sea imputado.—  
*Oído lo había* Vellido, que al rey tiene por la mano;

Aquí se trata de nuevo de un salto imprevisto desde el estilo directo a la acción propiamente dicha, pues el pluscuamperfecto da la sensación de entrar violentamente en diálogo. A más de eso el sujeto del acto de «oír» expresado en tiempo, introduce a veces un cambio importante en los sucesos contados:

19/111 —Más calláis vos, doña Sancha, que no debéis ser escu-  
[chada,  
que siete hijos paristes como puerca encenagada.—  
*Oído lo había* el ayo que a los infantes criaba:  
de allí se había salido, triste se fue a su posada:

El ayo de los siete infantes de Lara, después de oír las palabras afrentosas de doña Lambra, cuenta a Gonzalvico lo sucedido. Éste sale a la plaza, derriba el tablado y ofende a su vez a doña Lambra, quien induce por su parte a su marido

<sup>4</sup> Este empleo se da igualmente con el pretérito perfecto, aunque con menos frecuencia.

a una venganza cruel. Ahora bien, si el sujeto del acto de percepción resulta ser la reina o el rey, entonces el asunto se resuelve en favor del personaje que se halla en un aprieto:

1n/183 R. T. —Tu padre está en las prisiones, tu madre está aquí en-  
15 [serrada.—

*Oído lo había* la reina desde su alta ventana.

¿Qué tenedéis vos, Ximena, Ximena la mi cuñada? (...)

Y otro día a la mañana las ricas bodas se armaban;

195/460 —¡Oh mal hubieses, rey Carlos!, Dios te quiera hacer  
[mal,

que en un hijo solo que tienes tú le mandas ahorcar.—

*Oídolo había* la reina que se le paró a mirar:

—Dejédeslo, la justicia, no le queráis hacer mal,

114a/274 que me envíe un empanada, no de trucha ni salmón,

sino de una lima sorda y de un pico tajador:

la lima para los hierros y el pico para la torre.

*Oídolo había* el rey, mandóle quitar la prisión.

Los ejemplos que ocurren en el estilo narrativo son escasos, y no hemos encontrado más que un pasaje en que se logra el mismo efecto:

87/222 Los relinchos del caballo dentro en el Alhambra suenan;  
*oídolo habían* las damas que están vistiendo a la reina.

#### OTROS CASOS

En ocasiones, el pluscuamperfecto, al mezclarse, como en muchos casos anteriores, con el presente histórico, no indica prontitud, sino que, mediante adverbios y pronombres indeterminados, parece realzar ciertos hechos que influyen en el desarrollo posterior del relato:



Finalmente, nuestro tiempo puede resaltar la importancia de un día determinado:

- 186/418            Vanse días, vienen días, *venido era* el de Sant Juan,  
donde cristianos y moros    hacen gran solemnidad.
- 186/419            —¡Oh válasme Dios del cielo    y Santa María su Madre!  
o casan hija de rey,    o la quieren desposar,  
o era venido el día    que me suelen justiciar.— (...) —  
—No casan hija de rey,    ni la quieren desposar,  
ni es venida la Pascua    que te suelen azotar;  
mas *era venido* un día,    el que llaman de Sant Juan,  
cuando los que están contentos    con placer comen su pan.

Se pone aquí en pluscuamperfecto la llegada de la fiesta de San Juan, que no es un día cualquiera, pues siendo una fiesta importante en los pueblos, adquiere en el *Romancero Viejo* una gran significación; es el día en que suceden grandes acontecimientos<sup>5</sup>:

- 153/308            ¡Quién hubiese tal ventura    sobre las aguas de mar,  
como hubo el conde Arnaldos    la mañana de San Juan!

Existe aún un fragmento más, donde Bernardo del Carpio advierte a su gente en pluscuamperfecto que el gran día en que se puede demostrar su valor ha llegado por fin:

- 1a/154 R. T.    —Aquí, aquí los mis dozientos,    los que comedes mi pan,  
27                    que oy *era venido* el día    que honra avemos de ganar.

Este tiempo llega algunas veces a encabezar un período, dando así un comienzo enfático al romance o a una serie de versos que siguen en imperfecto o en presente:

---

<sup>5</sup> Véase también 74/201, 121/279, 75/202.

- 193/450            El emperador aquel día *había salido* a cazar:  
con él iba Oliveros,    con él iba don Roldán,
- 14a/59 R. T.      Después que el rey don Rodrigo a España *perdido avía*,  
ívase desesperado    por donde más le plazía;
- 32/131            Por el val de las Estacas    el buen Cid *pasado había*,  
a la mano izquierda deja    la villa de Constantina.

## RESUMEN

Los tiempos compuestos adquieren a menudo valor narrativo, y particularmente en los romances asonantados en «a-o». En sus combinaciones con el pretérito suelen designar hechos más perfectivos y al propio tiempo aceleran el ritmo de los sucesos. Por otra parte, al alternar con el presente, indican la acción como concluida; el presente la expresa en su desenvolvimiento.

En el diálogo, el pretérito perfecto se registra a veces con un valor parecido al pasado compuesto inglés, indicando una acción iniciada en el pasado, pero que sigue durando en el presente. En otros trozos, este tiempo parece cobrar valor profético, dando por terminado un hecho, mientras que éste subsiste todavía.

## CAPÍTULO IX

### CONCLUSIÓN

Hemos venido diciendo a lo largo de nuestro estudio que una de las notas originales del *Romancero Viejo* consiste en la mezcla de los tiempos verbales que alcanza una riqueza de matices incomparable. En la *Chanson de Roland* se trata, v. gr., de la alternancia del presente con el pretérito indefinido y el pretérito perfecto. En las *Sagas*, en cambio, se combina únicamente el presente histórico con el pretérito. En el *Poema del Cid*, por otro lado, la mezcla de los tiempos se muestra muy variada, pues el presente alterna no sólo con el pretérito y el pretérito perfecto, sino también con el imperfecto. El pretérito, a su vez, se mezcla con el imperfecto y el pretérito perfecto. No obstante, es en los romances donde la alternancia de los tiempos logra su mayor difusión, ya que, aparte de los tiempos referidos a propósito del *Cantar*, la forma en -ra, el pluscuamperfecto y hasta el antepretérito se mezclan con otros tiempos. Finalmente, ciertas combinaciones entran en el diálogo. Así, la mezcla de los tiempos ofrece en el *Romancero Viejo* una escala muy amplia, capaz de recoger los matices más delicados.

Esquemmatizando, se podría hablar de dos combinaciones fundamentales. En la primera, se mezcla particularmente el

presente y, en menor grado, el imperfecto con los tiempos perfectos<sup>1</sup>. En la segunda, los tiempos perfectos alternan entre sí. De los dos grupos es el primero el que se revela como el más importante, por tratarse aquí de una verdadera oposición aspectual entre los tiempos verbales y muy a menudo entre los verbos empleados con ellos. En el segundo grupo, en cambio, el contraste aspectual se debilita notablemente en la alternancia del pretérito y de la forma en -ra con los tiempos compuestos, y desaparece casi por completo en la mezcla de los dos primeros.

#### PRESENTE-TIEMPOS PERFECTOS

Uno de los rasgos fundamentales de esta combinación radica en oponer acciones en pleno desarrollo a acciones concluidas, lo que permite expresar la acción brusca. Para lograr este efecto, se prescinde, por regla general, de los vínculos gramaticales entre las oraciones y las acciones se siguen sin transición alguna. Esto queda visible, por ej., en la «llegada pronta» donde se pasa inmediatamente de la iniciación del viaje a la misma llegada. La alternancia permite también realizar ciertos hechos, función que corresponde casi siempre a los tiempos perfectos. Otras veces el presente actualiza los hechos; los tiempos perfectos los indican en sus resultados y ponen en evidencia la perfección. En numerosos casos, por otra parte, el presente inicia acciones que se ven rematadas por los tiempos perfectos, y sobre todo por los compuestos, favorecidos de ordinario, por la asonancia. La acción de mayor peso la expresan preferentemente los tiempos perfectos, mientras que el presente les sirve de resonancia, agregando detalles informativos o explicativos a la acción principal. Los tiempos

---

<sup>1</sup> Entre los tiempos perfectos incluimos el pretérito indefinido y la forma en -ra usada con valor narrativo.

perfectos simples (el pretérito y la forma en -ra) sirven a menudo para hacer constar hechos; el presente los vivifica y hasta dramatiza ocasionalmente. Pueden marcar asimismo un giro sorprendente en los sucesos contados e indican varias veces el punto culminante. Los dos se hallan a menudo en oraciones adverbiales de tiempo y el presente en la principal. Por último son de notar las construcciones paralelísticas que se dan al mezclarse el presente con la forma en -ra y con el pretérito perfecto.

«IMPERFECTO-TIEMPOS PERFECTOS»

El imperfecto, al mezclarse con los tiempos perfectos, aparece con frecuencia como copretérito, lo que no nos interesa aquí, porque se trata de un uso normal y típico de nuestro tiempo. Más interés ofrecen, en cambio, aquellos pasajes en que el imperfecto, en su combinación con los tiempos referidos, suele expresar la acción en su desenvolvimiento, los tiempos perfectos, a su vez, la indican como consumada, por lo cual los hechos se siguen bruscamente sin transición alguna. Este matiz se asemeja mucho al que se obtiene al oponer los tiempos perfectos al presente histórico.

Ahora bien, el imperfecto puede asumir valor de pretérito en sus combinaciones con los tiempos perfectos, y especialmente al mezclarse con el pretérito indefinido. Aquí, el imperfecto proporciona elementos descriptivos al relato y en ocasiones puede adquirir el peso narrativo. La nota descriptiva y evocativa se acusa particularmente en los trozos extensos, donde el imperfecto, favorecido por la asonancia, nos permite seguir los acontecimientos en su desarrollo. Accidentalmente la forma en -ra se mezcla también con el imperfecto narrativo cuando éste va incluido en la asonancia.

## «PRESENTE-IMPERFECTO»

Además de ser la más usada, esta alternancia resulta también una de las más interesantes por el hecho de hallarse incluso en el estilo directo, dando ocasión a un empleo de gran valor expresivo.

En el estilo narrativo, la mezcla de nuestros tiempos no sirve tanto para hacer avanzar el relato como para describir. En el primer caso, el presente actualiza los acontecimientos; el imperfecto, con valor de pretérito indefinido, hace entrar en ellos elementos descriptivos. De este modo el poeta parece evocar los sucesos delante del público en vez de contarlos objetivamente como en las crónicas. Cuando dicha alternancia desempeña una función descriptiva, el uso del imperfecto es normal, al paso que el del presente se debe a un artificio literario. La mezcla de los dos tiempos sirve ante todo, en este caso, para animar la descripción e impregnarla de un fresco lirismo. Aparte de eso, permite al poeta anónimo no sólo destacar ciertos hechos, sino también una gradación de la intensidad afectiva. En las reiteraciones paralelísticas alcanza gran importancia por la circunstancia de que este fenómeno ocurre también en el estilo directo. Aquí el imperfecto adquiere a menudo valores extratemporales en su combinación con el presente.

## ALTERNANCIAS ENTRE TIEMPOS PERFECTOS

*Formas simples:* «pretérito-forma en -ra»

Los dos tiempos aparecen con frecuencia como variantes estilísticas. La forma en -ra asume significado de pretérito y hace avanzar el relato. En otras ocasiones, su alternancia consiste en la reiteración de un mismo verbo que adopta carácter

enumerativo en los trozos largos. El uso de «amara» mezclado con el pretérito se debe muchas veces al deseo de variar el estilo. Este uso introduce una nota pintoresca y arcaica en la narración. Cuando nuestros tiempos intervienen conjuntamente en escenas de lucha y pelea, suelen esbozar con rapidez el desenlace final. Por último, su combinación permite que se ponga de relieve la acción de mayor importancia.

#### FORMAS SIMPLES-FORMAS COMPUESTAS

##### «Pretérito indefinido-tiempos compuestos»

Todos los tiempos compuestos asumen a menudo valor narrativo y figuran como variantes estilísticas de pretérito. En otros casos, la forma simple se halla en oraciones adverbiales de tiempo; las compuestas caen en la rima rematando la acción. A más de eso, parecen acelerar el 'tempo' narrativo y representan de vez en cuando la culminación de la acción iniciada por el pretérito indefinido.

##### «FORMA EN -RA-TIEMPOS COMPUESTOS»

Lo mismo que en su mezcla con el indefinido, los tiempos compuestos, indicadores de hechos más perfectivos, pueden terminar la acción iniciada por la forma en -ra, o pueden servirle de variante estilística. La forma en -ra, al suceder al pluscuamperfecto, refuerza de vez en cuando la prontitud expresada por aquel tiempo. Otras veces hace avanzar el relato después de un estado perfectivo indicado por el pluscuamperfecto.

## LA ALTERNANCIA MÚLTIPLE

Lo que importa en este caso es la gran movilidad del punto de vista narrativo, que proporciona gran rapidez a la narración. Su empleo más peculiar se registra en duelos y peleas cuando se cuenta con ritmo veloz la muerte de un de los participantes. En casi todos los ejemplos interviene la forma en -ra, seguida por el pretérito y el presente. La mezcla de varios tiempos se ve difundida también en descripciones dinámicas y verdaderamente épicas donde el movimiento prevalece sobre lo estático.

El gran número y variedad en las alternancias permiten al juglar disponer de un instrumento sutil, que sabe manejar magistralmente, para lograr con él versos de inmarchitable belleza.

## EL PRESENTE Y EL IMPERFECTO DESCRIPTIVOS

Mientras que el presente esboza escenas de batalla colectivas, el imperfecto pinta de ordinario duelos o la lucha de un individuo contra varios adversarios. Esta manera de proceder en la descripción de batallas utilizando diversos tiempos, se podría comparar en cierto grado con la técnica cinematográfica. Si el juglar quiere, por ejemplo, concentrar la lente en dos caballeros que luchan el uno con el otro, o en uno solo que se defiende contra muchos, se vale del imperfecto. Sí, por el contrario, desea presentar un cuadro general y animado de la lucha, se sirve del presente. En fin, si pretende describir rápidamente cómo finalizó el combate, entonces usa una mezcla de varios tiempos. Los dos tiempos, y ante todo el imperfecto, intervienen también en la evocación plástica de escenas de dolor y llanto, donde el cambio de tiempo verbal contribuye

de vez en cuando a la intensificación del dolor. Su combinación, a su vez, cargada de lirismo, se difunde en las construcciones paralelísticas tanto en la narración como en el diálogo.

#### EL IMPERFECTO DE IRREALIDAD

Otra característica peculiar del estilo de los *Romances Viejos*, es el empleo del imperfecto con valor de presente en el estilo directo. Como hemos observado antes, se trata frecuentemente de la alternancia de este tiempo con el presente. Tal uso sirve a veces para la desrealización y tiñe al diálogo de un rasgo irreal y fantástico. Se presta asimismo para la idealización y suaviza la fuerza de palabras de sentido desfavorable como «bastardo», «culpa», «traición». Finalmente, puede cobrar valor anticipador en los pasajes en que una persona se halla en trance de muerte. El influjo de la rima, y ante todo el de la narración, parece innegable en muchos casos.

La mayoría de los imperfectos que se encuentran en el *Romancero Viejo* con valor de cortesía se emplean también en el español moderno, pero existen algunos casos diferentes del uso actual donde interviene el verbo «ser». Éste se muestra no sólo como el verbo más usado con función de presente, sino también el más interesante por hallarse siempre fuera de la asonancia.

#### EL IMPERFECTO NARRATIVO

Es también muy propio del *Romancero Viejo* el uso del imperfecto con significado de pretérito indefinido. No se trata aquí, sin embargo, de un cambio real de tiempo, sino más bien de un cambio de enfoque. En vez de comunicar objetivamente hechos pasados, el poeta anónimo prefiere participar afectivamente en ellos, trasladándose mentalmente a la época

en que éstos ocurrían. En todo caso, este tiempo, aparte de impregnar la narración de matices pintorescos y afectivos, impone un ritmo más lento que el pretérito indefinido. La rima influye aquí también en los trozos donde el imperfecto está ayudado por la misma; por otra parte no afecta su uso cuando se sitúa fuera de la asonancia.

#### LA FORMA EN -RA

Se manifiesta también como uno de los tiempos típicos del Romancero conservando su significado de indicativo, si bien desplazado hacia el pretérito indefinido, al que sirve de variante estilística. No obstante puede asumir ocasionalmente la mayor carga narrativa al formar parte de la asonancia. En el estilo directo, empleado en la primera persona gramatical, se muestra más enfático que el pretérito, y tiene por objeto dar fuerza a una afirmación.

Su uso muy frecuente enriquece al estilo con sabor antiguo y contribuye a darle variedad y aumenta así la movilidad del punto de vista narrativo. Entra en combinaciones sugestivas con otros tiempos, y sobresale ante todo en la alternancia múltiple, propia de escenas de lucha. Aquí, la forma en -ra suele prestar rapidez a la fase final del combate.

No es tan frecuente con significado de pluscuamperfecto, como sería de esperar, y resulta raro con valor de imperfecto. Es usado igualmente como potencial simple o compuesto, pero su uso con sentido de subjuntivo no está muy generalizado fuera de la prótasis de las oraciones condicionales.

#### EL PRETÉRITO PERFECTO

Tiene ya su valor moderno en el diálogo, no obstante adquiere aquí, en ciertos casos, significado de presente y valor

profético. En la narración asume con frecuencia sentido de pretérito, particularmente en los romances asonantados en «a-o». Las diferencias entre este tiempo y el pretérito indefinido están lejos de ser tan claras como actualmente, ya que la forma simple puede expresar un pasado inmediato o en relación con el presente, no obstante resultan perceptibles en numerosos casos.

#### EL PLUSCUAMPERFECTO Y EL ANTEPRETÉRITO

Los dos tiempos, y ante todo el pluscuamperfecto, se prestan a menudo para expresar la acción brusca que se produce después de diálogos y escenas descriptivas. El efecto se logra por la contraposición de acciones en curso a acciones consumadas que se siguen sin transición alguna. La expresión «oídolo había» es también propia del pluscuamperfecto y sucede inmediatamente al estilo directo, con lo que este tiempo parece irrumpir en el diálogo y llevar adelante el relato a saltos.

Conviene señalar que, fuera de lo expuesto, existen aún otros usos interesantes en el *Romancero Viejo*, que, por razones de brevedad y sobre todo por guardar la unidad de nuestro trabajo, no hemos podido incluir aquí. Nos hemos limitado, por lo tanto, a los casos más expresivos y característicos.



## BIBLIOGRAFÍA

- Real Academia Española, *Gramática de la lengua española*, Madrid, 1959.
- Alarcos Llorach, E., *Gramática estructural*, Gredos, Madrid, 1951.
- , «La estructura del verbo español», *Bol. de la Bibl. de Menéndez Pelayo*, XXV, 50-83.
- , «Perfecto simple y compuesto en español», *R. F. E.*, 1947, 108-139.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1950.
- , «Estilo y creación en el Poema del Cid» en *Ensayos sobre poesía española*, Rev. de Occidente, Argentina, Buenos Aires, 1946.
- Appel, C., «Ueber die Verwendung des Imperfektum und Perfektum in den romanischen Sprachen», *G. R. M.*, XII, 1924, pág. 375.
- Badía Margarit, A. M., «Ensayo de una sintaxis histórica de los tiempos», *B. A. E.*, XXVIII, 1948, 281 y 393.
- , «Dos tipos de lengua, cara a cara», *Studia Philologica, Homenaje ofrecido a D. Alonso*, I, 115-139. Gredos, Madrid, 1960.
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, 3.<sup>e</sup> éd., Genève, 1951.
- , *Linguistique générale et linguistique française*, 3.<sup>e</sup> éd., Berne, 1944.
- Barbalinet, D., «Question d'aspect» (L'imparfait dans Térence), *Mélanges linguistiques off. à A. Meillet*, Paris, Klincksieck, 1907.
- Bassols de Climent, M., «La cualidad de la acción verbal», en *Estudios dedicados a M. Pidal*, tomo II, págs. 135-148, 1951.
- Becker, Otto, *Die Entwicklung des lateinischen Plusquamperfekt-Indikativs im Spanischen*, 1928, Leipzig.
- Bello, Andrés, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, 1921.
- Bennet, Charles, *Syntax of Early Latin*, I. Verb, Boston, 1910.
- Bergson, Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, 1922, Alcan.
- , *La pensée et le mouvant*, Paris, 1939, Alcan.
- Blase, H., *Geschichte des Plusquamperfekts im Lateinischen*, Giessen, 1894.
- Bourciez, E., *Éléments de linguistique romane*, Paris, Klincksieck, 1930.
- Brun-Laloi, «L'imparfait de l'indicatif est-il un temps?», *Revue de Philologie française*, 1929, págs. 56 y sigs.

- Brunot et Bruneau, *Précis de Grammaire Historique de la Langue Française*, Paris, 1949.
- Brunot, Charles, *La pensée et la langue*, Paris, Masson, 1936.
- Buffin, J. M., *Remarques sur les moyens d'expression de la durée et du temps en français*, Paris, 1925, P. U. F.
- Bull, W. E., *Time, Tense and Verb*, U. of Cal. Press, Berkeley and Los Angeles, 1960.
- Burger, A., «Sur le passage du système des temps et des aspects de l'indicatif, du latin au roman commun», *Cahiers F. de Saussure*, 1949.
- Cano Ballesta, Juan, «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca» (Los tiempos y sus matices expresivos), *Rom. Forschungen*, t. 77, 1965, págs. 75-107.
- Criado de Val, M., *Sintaxis del verbo español moderno*, C. S. I. C., R. F. E., Anejo XLI, Madrid, 1948.
- Curtius, E. R., «Zur Literaturaesthetik des Mittelalters», *ZrPh*, 1938.
- Damourette et Pichon, *Des mots à la pensée*, tome V. (Essai de Grammaire de Langue Française), B. F. M., 1911-1936.
- Eich, Christoph, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Gredos, Madrid, 1959.
- Entwistle, W. J., *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939.
- Espinosa, Aurelio, «Los romances históricos», *Hispania Cal.*, XII, 1929.
- Foth, Karl, «Die Verschiebung lateinischer Tempora in den romanischen Sprachen», *Romanische Studien*, Heft 8, 1876.
- Foulet, Lucien, *Petite Syntaxe de l'Ancien Français*, Paris, 1919.
- Fuentes del Romancero General*, comp. por Rodríguez Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1957.
- Gamillscheg, Ernst, *Historische Französische Syntax*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1957.
- García de Diego, V., *Gramática histórica española*, Gredos, Madrid, 1951.
- García Lorca, F., *Romancero Gitano*, Losada, Buenos Aires, 1964.
- Gessner, E., «Die hypothetische Periode im Spanischen in ihrer Entwicklung», *ZrPh*, XIV.
- Gili y Gaya, S., *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Spes (Marina), 1958.
- , *Imitación y creación en el Habla Infantil*, Madrid, 1961, R. Academia Española.
- Gilman, Stephen, *Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid»*, Gredos, Madrid, 1961.
- González Muela, J., «El aspecto verbal», en *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Insula, Madrid, 1955.

- Granville-Hatcher, Anna, «Tense Usage in the Roland», *Studies in Philology*, 1492, págs. 597-624.
- , «Epic Patterns in Old French», *Word*, 1946.
- Groethuysen, B., «De quelques aspects du temps» (Notes pour une phénoménologie du récit), *Recherches Phil.*, 1935-36.
- Guillaume, Gustave, *Temps et verbe* (Théorie des aspects, des modes et des temps), Paris, Champion, 1929.
- Guyau, J. M., *La genèse de l'idée de temps*, Paris, 1890.
- Hamburger, Käte, «Das epische Praeteritum», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1953.
- Hanssen, F., *Gramática histórica de la lengua castellana*, El Ateneo, Buenos Aires, 1945.
- , *Suplemento a la conjugación de Berceo*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1885.
- Havers, W., *Handbuch der erklärenden Syntax*, Heidelberg, 1931, C. Winter.
- Heger, Klaus, *Die Bezeichnung temporal-deiktischer Begriffskategorien im französischen und spanischen Konjugationssystem*, Beiheft 104, z. *ZrPh*, 1963.
- Henry, Albert, «L'imparfait est-il un temps?», *Mélanges de linguistique française off. à M. Charles Bruneau*, págs. 11-17, Genève, 1954.
- Herzog, E., «Das to-Partizip im Altromanischen», *Beiheft 26*, z. *ZrPh*, págs. 101-167.
- Holt, Jens, «Études d'aspect», *Acta Jutlandica*, 1943 (15).
- Hyde, K. van der, «L'aspect verbal en latin» (Problèmes et résultats), *Revue des Études Latines*, 1932.
- Jespersen, Otto, *The philosophy of Grammar*, London, George Allen, 1948.
- Kany, Ch. H., *American-Spanish Syntax*, U. of Chicago Press, Chicago, 1945.
- Keniston, H., *The syntax of Castilian Prose (The sixteenth century)*, Chicago, 1937.
- , «Verbal aspect in Spanish», *Hispania California*, 1936, págs. 163-176.
- Kullmann, E., «Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de Mio Cid», *Rom. Forschungen*, 1931.
- Lapesa Melgar, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1959.
- Larochette, J., «Les aspects verbaux en espagnol ancien», *Revue des Langues Romanes*, Paris, págs. 327-421.
- , «Les aspects verbaux en espagnol contemporain», *Revue Belge de Philologie*, 1944, XXXIII, págs. 39-72.
- , «L'imparfait et le passé simple», *Les Études Classiques*, 13, 1945, págs. 55-69.

- Lenz, R., *La oración y sus partes*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1925.
- Lerch, E., «Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung», *ZrPh*, XLII, 1922, págs. 311-333.
- , «Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede» (Style indirect libre), *G. R. M.*, 1914.
- Lips, Margaret, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926.
- Lorck, E., *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, Carl Winter, 1914.
- Meillet, A., *Linguistique historique et linguistique générale*, Champion, Paris, 1921.
- Menéndez Pelayo, M., *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, tomos VIII y IX.
- , *Tratado de los Romances Viejos*, tomos VI y VII.
- Menéndez Pidal, R., *Cantar de Mio Cid*, Texto, Gramática y Vocabulario, Espasa Calpe, Madrid, 1944.
- , Proemio a *Flor nueva de romances viejos*, Col. Austral, Buenos Aires, 1952.
- , *Floresta de leyendas heroicas españolas*, Comp. p. R. Menéndez Pidal, Clásicos Castellanos, t. 71.
- , *Romancero Tradicional* de R. Menéndez Pidal (Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio, de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara), vols. I y II, Gredos, 1957-1964, Madrid.
- , *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- , «Fórmulas épicas en el Poema del Cid», *R. Ph.*, 1953-54.
- Meyer-Luebke, W., *Grammaire des Langues Romanes*, t. III, Paris, 1890-1906.
- Michaëlis, Carolina, *Romancero del Cid*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1871.
- Milles, Josephine, «The Language of Ballads», *R. Ph.*, 1953-54.
- Paiva Boleo, M. de, *O perfeito e o pretérito em português*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1937.
- Paul, H., *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle, Niemeyer, 1937.
- Pfandl, Ludwig, *Die spanischen Romanzen*, Halle, 1933.
- Piaget, Jean, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, P. U. F., 1946.
- Pichon, E., «Temps et idiome», *Recherches Philosophiques*, 1935-1936.
- Porzig, M., «Zur Aktionsart der indogermanischen Praesensbildungen», *Indogermanische Forschungen*, XLV, 1927.
- Primavera y Flor de Romances*, comp. por Wolf y Hofmann, Berlín, 1856.
- Proust, M., «A Propos du 'Style' de Flaubert», *N. R. F.*, 1920, págs. 72-90.
- Riemann, O., *Syntaxe Latine*, 6è. éd., Paris, 1920.

- Rigal, E. y L., «Un emploi pittoresque du présent pour l'imparfait», *Melanges G. Lanson*, 1912, págs. 41-46.
- Roca Pons, J., *Estudios sobre perífrasis verbales en español*, C. S. I. C., Madrid, 1958.
- Romanceiro Português*, de Leite Vasconcellos, Coimbra, 1959.
- Romancero General*, ed. de A. González Palencia, C. S. I. C., Madrid, 1947.
- Rompelmann, T. A., «Form und Funktion des Praeteritum im Germanischen», *Neuphilologus*, 1935.
- Salinas, Pedro, «El Romancismo y el Siglo XX», en *Ensayos de Literatura Hispánica*, Aguilar, Madrid, 1961.
- Sandmann, M., «Narrative tenses of the past in the Cantar de Mio Cid», *Studies in Romance Phil. and French presented to John Orr*, Manchester, 1953, págs. 264 y sigs.
- Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, 5è. éd. Paris, Payot, 1955.
- Seidler, H., *Allgemeine Stilistik*, Göttingen, 1953.
- Spitzer, Leo, «Stilistisch-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen», *ZrPh*, XXXV, 1911, págs. 257-308.
- , «Zur Kunstgestalt einer spanischen Romanze», *Die Neueren Sprachen*, XXXIV, 1926, págs. 506-614.
- , «Los romances españoles», *Asomante*, año 1, no. 1, San Juan, 1945.
- , «Beiträge zur spanischen Syntax», en *Homenaje a M. Pidal*, páginas 49-62, Madrid, 1925.
- Thibaudet, «Réflexion sur la littérature» (Lettre à M. Proust), *N. R. F.*, 1920.
- Todemann, F., «Die erlebte Rede im Spanischen», *R. F.*, XLIV, 1930.
- Togeby, K., *Mode, aspect et temps en espagnol*, Kobenhavn, Ejnar Munksgaard, 1953.
- Vendryes, J., *Le Langage*, Paris, 1921.
- Vising, J., «Observations sur les rapports de temps», *Studia Neophilologica*, Uppsala, 1938-39, IX, 237-250.
- , *Die realen Tempora der Vergangenheit im Französischen und in den übrigen romanischen Sprachen*, 1888.
- Vossler, Karl, «Carta española a Hugo von Hofmannsthal», en *Algunos caracteres de la cultura española*, Col. Austral, Buenos Aires, 1943.
- , *Filosofía del lenguaje*, ed. Losada, Buenos Aires, 1949.
- , *La langue et la culture de la France*, Payot, Paris, 1953.
- Wackernagel, J., *Vorlesungen über Syntax*, Basel, 1920.
- Wallis, R., *LE TEMPS, Quatrième Dimension de l'Esprit*, Flammarion, Paris, 1966.

- Wartburg, W. v., «Évolution et Structure de la Langue Française», Leipzig et Berlin, Teubner, 1943. (Traducción española: *Evolución y estructura de la lengua francesa*, Madrid, Gredos, 1966.)
- Webber, R. H., «Formulistic Diction in the Spanish Ballad», *U. of California Publications in Modern Philology*, v. XXXIV, 1948-1952, págs. 175-277.
- Weinrich, H., *TEMPUS, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, Kohlhammer.
- Winkler, E., «Die seelische Grundlage der Imperfektverwendung im Romanischen», *G. R. M.*, XII, 1924, págs. 233-244.
- Worthington, Marta G., «The Compound Past Tense in Old French Narrative Poems», *R. Ph.*, v. XIX, n.º 3, págs. 397-417, 1966.
- Wright, L. O., *The -ra Verb Form in Spain*, Berkeley, U. of California, 1932.
- , «The indicative function of the -ra verb form», *Hispania California*, 1929, XII, págs. 259-278.

## INDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
PRÓLOGO ... ..	7
CAPÍTULO I. <i>Introducción</i> ... ..	11
Tiempo y verbo ... ..	11
Tiempo verbal y aspecto ... ..	15
La mezcla de los tiempos ... ..	20
» II. <i>El presente histórico y el pretérito indefinido</i> ... ..	25
La alternancia «presente-pretérito indefinido» ... ..	29
La alternancia «pretérito indefinido-presente» ... ..	34
Comienzo y fin de romance ... ..	43
Resumen ... ..	46
» III. <i>El presente y el imperfecto descriptivos.</i>	48
Escenas de batalla ... ..	49
Grupos e individuos ... ..	53
Dolor y llanto ... ..	58
Cosas ... ..	59
Versos paralelísticos ... ..	64
Resumen ... ..	67
» IV. <i>El imperfecto de irrealidad</i> ... ..	68
El imperfecto desrealizador ... ..	68
Atenuación ... ..	85
Anticipación ... ..	86

	<u>Págs.</u>
	88
	90
	92
	93
CAPÍTULO V. <i>El imperfecto narrativo</i> ... ..	99
El pretérito y el imperfecto narra- tivo ... ..	99
«Ya» + imperfecto ... ..	106
Escenas de batalla ... ..	114
Los sueños ... ..	117
Los verbos declarativos ... ..	120
Alternancia «pretérito indefinido-im- perfecto» ... ..	124
Otros casos ... ..	126
Resumen ... ..	130
» VI. <i>La forma en -ra</i> ... ..	131
La forma en -ra con valor de pre- térito indefinido ... ..	131
La alternancia «pretérito-forma en -ra» ... ..	134
La alternancia «presente-forma en -ra» ... ..	139
Forma en -ra-presente ... ..	142
Forma en -ra-imperfecto ... ..	143
Forma en -ra-tiempos compuestos ...	144
La alternancia múltiple ... ..	145
La forma en -ra con valor de imper- fecto ... ..	146
La forma en -ra con valor de plus- cuamperfecto ... ..	149
» VII. <i>El pretérito perfecto</i> ... ..	157
La alternancia «pretérito indefinido- pretérito perfecto» ... ..	157
La alternancia «pretérito perfecto- pretérito indefinido» ... ..	161

	<u>Págs.</u>
La alternancia presente-pretérito perfecto ... .. .	162
Pretérito perfecto-presente ... .. .	167
Estilo directo ... .. .	170
<b>CAPÍTULO VIII. <i>El pluscuamperfecto y el antepretérito.</i></b>	<b>174</b>
Variantes de pretérito indefinido ...	174
La acción brusca ... .. .	176
La llegada pronta ... .. .	179
«Oídolo había» ... .. .	183
Otros casos ... .. .	185
Resumen ... .. .	188
» <b>IX. <i>Conclusión</i></b> ... .. .	<b>189</b>
Presente-tiempos perfectos ... .. .	190
«Imperfecto-tiempos perfectos» ... .. .	191
«Presente-imperfecto» ... .. .	192
Alternancias entre tiempos perfectos.	192
Formas simples-formas compuestas.	193
«Forma en -ra-tiempos compuestos».	193
La alternancia múltiple ... .. .	194
El presente y el imperfecto descriptivos ... .. .	194
El imperfecto de irrealidad ... .. .	195
El imperfecto narrativo ... .. .	195
La forma en -ra ... .. .	196
El pretérito perfecto ... .. .	196
El pluscuamperfecto y el antepretérito ... .. .	197
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> ... .. .	<b>199</b>



# BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: DÁMASO ALONSO

## I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Rumanía*. Segunda edición aumentada. 208 págs. 17 mapas.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*. Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. Reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Cuarta edición revisada. Reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español*. Segunda edición. Reimpresión. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*. 2 vols.
6. Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Segunda edición, en prensa.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. 3 vols. Volumen IV, en prensa.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica*. Segunda edición corregida y muy aumentada. 496 págs. 23 mapas.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. 694 págs.
12. Antonio Martí: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Premio Nacional de Literatura. 346 págs.
13. Vitor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura*. 550 págs.
14. Hans Hörmann: *Psicología del lenguaje*. 496 págs.

## II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*. Quinta edición. Reimpresión. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*. Tercera edición. Reimpresión. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro)*. Cuarta edición. 446 págs.
4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid)*. Tercera edición. Reimpresión. 234 págs.

5. Joaquín Casaldueiro: *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Tercera edición ampliada. 294 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. Tercera edición aumentada. Reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*. Premio «Fastenrath». Quinta edición muy aumentada. Versión definitiva. 2 vols.
9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana*. Reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno*. Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Segunda edición corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos)*. Tercera edición. 360 págs.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*. Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. Tercera edición. Reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*. Tercera edición. 602 págs. 15 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria*. Segunda edición. Reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán*. Segunda edición. Reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado*. Tercera edición. Reimpresión. 268 págs.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor*. Segunda edición corregida y aumentada, con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*. Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*. Segunda edición revisada. 452 págs.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Segunda edición, en prensa.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Segunda edición aumentada. 308 págs.
36. José Luis Varela: *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*. 304 págs.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía)*. Tercera edición corregida y aumentada. 514 págs.

40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica*. Segunda edición revisada y ampliada. 2 vols.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967)*. Premio de la Crítica. Reimpresión. 3 vols.
42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Segunda edición revisada. 206 págs.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera*. Segunda edición corregida y aumentada. 696 págs.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*. Segunda edición. 290 págs.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro*. Reimpresión. 258 págs.
46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia)*. Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Ivan A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Segunda edición. 498 págs.
49. Joaquín Casaldueiro: *Espronceda*. Segunda edición. 280 págs.
51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro*. Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Segunda edición aumentada. 426 págs.
53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX)*. 274 págs.
54. Joaquín Casaldueiro: *Estudios sobre el teatro español*. Tercera edición aumentada. 324 págs.
55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso*. 240 págs.
57. Joaquín Casaldueiro: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Segunda edición corregida. 272 págs.
58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Segunda edición aumentada. 210 págs.
60. Joaquín Casaldueiro: *Estudios de literatura española*. Tercera edición aumentada. 478 págs.
61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios)*. Tercera edición revisada y corregida. 330 págs.
62. Aurelio Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros)*. 274 págs.
63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Segunda edición, en prensa.

64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana*. Premio «Francisco Franco» del C. S. I. C. Segunda edición aumentada. 402 páginas.
65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*. Con un prólogo de Julián Marías. Segunda edición. 242 págs.
67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández*. Segunda edición aumentada. 356 págs.
69. Gloria Videla: *El ultraísmo*. Segunda edición. 246 págs.
70. Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. 398 págs.
71. Javier Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. 346 páginas.
72. Werner Beinhauer: *El español coloquial*. Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. Reimpresión. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco*. Tercera edición aumentada. 562 págs.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró*. Segunda edición corregida y aumentada. 526 págs.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno*. 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno*. 390 págs.
77. Marcel Bataillon: *Varia lección de clásicos españoles*. 444 págs. 5 láminas.
80. José Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina»*. Premio de los Escritores Europeos. Tercera edición revisada. 188 págs.
81. Joaquín Artilles: *Los recursos literarios de Berceo*. Segunda edición corregida. 272 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo)*. Segunda edición revisada. 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas*. Segunda edición. 270 págs.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. Segunda edición corregida. 236 págs.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Reimpresión. 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario)*. Reimpresión. 192 págs.
88. Javier Herrero: *Angel Ganivet: un iluminado*. 346 págs.

89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición*. Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición actualizada y aumentada. 240 págs.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea*. Segunda edición notablemente aumentada. 482 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Segunda edición, en prensa.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje*. Reimpresión. 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Segunda edición, en prensa.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno*. Tercera edición revisada y aumentada. 374 págs.
95. Joaquín Casaldueiro: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. 290 páginas.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico»*. 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. 698 págs.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid»*. Segunda edición aumentada. 418 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*. 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío*. 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria)*. Reimpresión. 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. 336 págs.
106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz*. 262 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional*. 190 páginas.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España*. 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica*. Reimpresión. 246 págs.

111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo)*. Segunda edición, en prensa.
113. Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925)*. 334 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos)*. Segunda edición, en prensa.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno)*. 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario*. 372 págs.
118. Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario*. 256 páginas.
119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti*. 272 págs.
120. Óscar Tacca: *La historia literaria*. 204 págs.
121. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. 416 págs.
122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*. 296 páginas.
123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. Premio Nacional de Literatura. 208 páginas.
124. Cesáreo Bandera Gómez: *El «Poema de Mio Cid»: Poesía, historia, mito*. 192 págs.
125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo»*. 186 págs.
126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón)*. 4 vols.
127. Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo*. Con un prólogo de Cintio Vitier. 268 págs.
128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.
129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*. X + 330 págs. 1 lámina.
130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española*. 424 págs.

131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. 624 págs.
132. Luis Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*. 252 páginas.
133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. 340 págs.
134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*. 224 páginas.
135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista)*. Reimpresión. 160 págs.
136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana*. 552 págs.
137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual*. Segunda edición ampliada. 266 págs.
138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales*. 294 páginas.
139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado*. 270 págs.
140. Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético*. Reimpresión. 228 págs.
141. Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín*. 242 páginas.
142. Diego Catalán: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna)*. 310 págs.
143. María Luisa López: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones*. Reimpresión. 224 págs.
144. Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca*. 250 páginas.
145. Robert B. Tate: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. 360 págs.
146. Carlos García Barrón: *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano*. 250 págs.
147. Emilio Alarcos Llorach: *Estudios de gramática funcional del español*. Reimpresión. 260 págs.
148. Rubén Benítez: *Bécquer tradicionalista*. 354 págs.
149. Guillermo Araya: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. 250 págs.
150. André Martinet: *El lenguaje desde el punto de vista funcional*. 218 págs.
151. Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*. 274 págs.
152. Georges Mounin: *Los problemas teóricos de la traducción*. 338 páginas.

153. Marcelino C. Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*. 294 págs.
154. Manuel Alvar: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. 410 págs.
155. Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. 198 páginas.
156. Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. 484 págs.
157. María del Rosario Fernández Alonso: *Una visión de la muerte en la lírica española*. Premio Rivadeneira. Premio nacional uruguayo de ensayo. 450 págs. 5 láminas.
158. Angel Rosenblat: *La lengua del «Quijote»*. 380 págs.
159. Leo Pollmann: *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica*. 380 págs.
160. José María Capote Benot: *El período sevillano de Luis Cernuda*. Con un prólogo de F. López Estrada. 172 págs.
161. Julio García Morejón: *Unamuno y Portugal*. Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida y aumentada. 580 páginas.
162. Geoffrey Ribbons: *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado)*. 332 págs.
163. Kenneth R. Scholberg: *Sátira e invectiva en la España medieval*. 376 págs.
164. Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa. 1599-1753)*. 220 págs. 11 láminas.
165. Eva Marja Rudat: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga (Orígenes, significado y actualidad)*. 340 págs.
166. Angel San Miguel: *Sentido y estructura de «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán*. Con un prólogo de Franz Rauhut. 312 páginas.
167. Francisco Marcos Marín: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*. 388 págs.
168. Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. 284 págs.
169. Joan Corominas: *Tópica hespérica (Estudios sobre los antiguos dialectos, el substrato y la toponimia romances)*. 2 vols.
170. Andrés Amorós: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. 500 págs.
171. Alberto Porcheras Mayo: *Temas y formas de la literatura española*. 196 págs.

172. Benito Brancaforte: *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española*. 152 págs.
173. Carlos Martín: *América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana)*. 276 págs.
174. José Manuel García de la Torre: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico»*. 362 págs.
175. Julio Rodríguez-Puértolas: *De la Edad Media a la edad conflictiva (Estudios de literatura española)*. 406 págs.
176. Francisco López Estrada: *Poética para un poeta (Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer)*. 246 págs.
177. Louis Hjelmslev: *Ensayos lingüísticos*. 362 págs.
178. Dámaso Alonso: *En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios)*. 212 págs.
179. Walter Pabst: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas)*. 510 págs.
180. Antonio Rumeu de Armas: *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*. 192 págs.
181. Pedro R. León: *Algunas observaciones sobre Pedro de Cieza de León y la Crónica del Perú*. 278 págs.
182. Gemma Roberts: *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. 286 págs.
183. Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. 582 págs.
184. Armando Durán: *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballescica*. 182 págs.
185. Werner Beinhauer: *El humorismo en el español hablado (Improvisadas creaciones espontáneas)*. Con un prólogo de Rafael Lapesa. 270 págs.
186. Michael P. Predmore: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez (El «Diario» como centro de su mundo poético)*. 234 págs.
187. Albert Manent: *Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla*. 338 páginas.
188. Nicolás A. S. Bratosevich: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. 204 págs.
189. Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. 472 págs.
190. Leo Pollmann: *Sartre y Camus (Literatura de la existencia)*. 286 páginas.

191. María del Carmen Bobes Naves: *La semiótica como teoría lingüística*. 238 págs.
192. Emilio Carilla: *La creación del «Martín Fierro»*. 308 págs.
193. Eugenio Coseriu: *Sincronía, diacronía e historia (El problema del cambio lingüístico)*. Segunda edición, revisada y corregida. 290 págs.
194. Óscar Tacca: *Las voces de la novela*. 206 págs.
195. J. L. Fortea: *La obra de Andrés Carranque de Ríos*. 240 págs.
196. Emilio Náñez Fernández: *El diminutivo (Historia y funciones en el español clásico y moderno)*. 458 págs.
197. Andrew P. Debicki: *La poesía de Jorge Guillén*. 362 págs.
198. Ricardo Doménech: *El teatro de Buero Vallejo (Una meditación española)*. 372 págs.
199. Francisco Márquez Villanueva: *Fuentes literarias cervantinas*. 374 páginas.
200. Emilio Orozco Díaz: *Lope y Góngora frente a frente*. 410 págs. 8 láminas.
201. Charles Muller: *Estadística lingüística*. 416 págs.
202. Josse de Kock: *Introducción a la lingüística automática en las lenguas románicas*. 246 págs.

### III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española*. Cuarta edición aumentada y revisada. Reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general*. Quinta edición corregida y ampliada. Reimpresión. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española)*. Segunda edición. Reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*. Tercera edición renovada. Reimpresión. 342 págs.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*. Tercera edición corregida. Reimpresión. 444 págs.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española*. Segunda edición muy aumentada. Reimpresión. 588 págs. 22 mapas.
9. Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa*. Tercera edición corregida y aumentada. 2 vols.
10. Antonio M. Badia Margarit: *Gramática catalana*. 2 vols.
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje*. Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.

12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica*. Reimpresión. 2 vols.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general*. Segunda edición revisada. Reimpresión. 274 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa*. 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*. 3 vols.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX)*. Reimpresión. 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones)*. Reimpresión. 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana*. 2 vols. 36 láminas.
19. Louis Hjelmslev: *El lenguaje*. Segunda edición aumentada. 196 páginas. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana*. Reimpresión. 328 págs. 9 láminas.
21. Winfred P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica*. 354 páginas.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural*. 2 vols.
23. Claude Pichois y André-M. Rousseau: *La literatura comparada*. 246 págs.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*. 226 páginas.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española*. Reimpresión. 444 págs.
26. H. A. Gleason, Jr.: *Introducción a la lingüística descriptiva*. 770 páginas.
27. A. J. Greimas: *Semántica estructural (Investigación metodológica)*. 398 págs.
28. R. H. Robins: *Lingüística general (Estudio introductorio)*. 488 páginas.
29. Iorgu Iordan y Maria Manoliu: *Manual de lingüística románica*. Revisión, reelaboración parcial y notas por Manuel Alvar. 2 vols.
30. Roger L. Hadlich: *Gramática transformativa del español*. 464 págs.

#### IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar*. Segunda edición aumentada y revisada. Reimpresión. 240 págs.

2. María Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos*. Con un prólogo de Tomás Navarro. Segunda edición ampliada. 266 paginas.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Segunda edición muy ampliada. 408 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor*. Edición crítica de Joan Corominas. Reimpresión. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. 634 págs. 1 lámina.
6. *Todo Ben Quzmân*. Editado, interpretado, medido y explicado por Emilio García Gómez. 3 vols.
7. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Obras completas del poeta y texto íntegro de El Brocense, Herrera, Tamayo y Azara)*. Edición de Antonio Gallego Morell. Segunda edición revisada y adicionada. 700 págs. 10 láminas.

## V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. En reimpresión.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Tercera edición muy revisada y mejorada. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos*. Recomendado por el «Primer Congreso de Academias de la Lengua Española». Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español*. Reimpresión. 2 vols.

## VI. ANTOLOGÍA HISPANICA

1. Carmen Laforet: *Mis páginas mejores*. 258 págs.
2. Julio Camba: *Mis páginas mejores*. Reimpresión. 254 págs.
3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Segunda edición. Reimpresión. LXXXVI + 266 páginas.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores*. Tercera edición aumentada. 322 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios)*. Reimpresión. 372 págs.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos)*. Reimpresión. 328 págs.

9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española*. Tercera edición aumentada. 2 vols.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas*. 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española*. Tercera edición. Reimpresión. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Páginas escogidas (Prosa)*. Reimpresión. 264 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Páginas escogidas (Verso)*. Reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas*. 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*. Segunda edición renovada. Reimpresión. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo»*. Quinta edición muy aumentada. 3 vols.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus «Comentarios» (Antología vivida)*. Reimpresión. 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores*. 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas*. Segunda edición aumentada. 354 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores*. 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y antología)*. 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina*. 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea*. 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos*. 212 págs.
29. Gerardo Diego: *Versos escogidos*. 394 págs.
30. Ricardo Arias y Arias: *La poesía de los goliardos*. 316 págs.
31. Ramón J. Sender: *Páginas escogidas*. Selección y notas introductorias por Marcelino C. Peñuelas. 344 págs.
32. Manuel Mantero: *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea*. 536 págs.

## VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra)*. Segunda edición. 288 págs.
2. Enrique Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos*. Segunda edición corregida. 180 págs.

3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado)*. 190 págs.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*. Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
7. Antonio Sánchez-Barbudo: *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (Cincuenta poemas comentados)*. 190 págs.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso-Quevedo-Godoy y los ilustrados)*. 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño*. 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Caudalzo a Pérez de Ayala)*. 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América*. Primera serie. Tercera edición. 3 vols.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*. Segunda edición aumentada. 274 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América*. Segunda serie. Reimpresión. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*. Segunda edición. Reimpresión. 294 págs.
16. Ramón J. Sender: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. 150 páginas.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española*. 314 págs.
18. Angel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Reimpresión. 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo «mágico» en Cervantes («Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El Idiota»)*. 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro)*. 214 págs.
22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco*. 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos*. 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria)*. 224 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza*. Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.
26. José Manuel Blecua: *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*. 310 págs.
27. Pierre de Boisdeffre: *Los escritores franceses de hoy*. 168 págs.

28. Federico Sopena Ibáñez: *Arte y sociedad en Galdós*. 182 págs.
29. Manuel García-Viñó: *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. 300 págs.
30. José Agustín Balseiro: *Expresión de Hispanoamérica*. Con un prólogo de Francisco Monterde. Segunda edición revisada. 2 volúmenes.
31. José Juan Arrom: *Certidumbre de América (Estudios de letras, folklore y cultura)*. Segunda edición ampliada. 230 págs.
32. Vicente Ramos: *Miguel Hernández*. 378 págs.
33. Hugo Rodríguez-Alcalá: *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes Carpentier - Roa Bastos - Rulfo (Estudios sobre invención y sentido)*. 218 págs.

## VIII. DOCUMENTOS

2. José Martí: *Epistolario (Antología)*. Introducción, selección, comentarios y notas por Manuel Pedro González. 648 págs.

## IX. FACSIMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*. 7 vols.
5. Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana (Comprendidos los autores hispanoamericanos)*. 7 vols.

## OBRAS DE OTRAS COLECCIONES

Dámaso Alonso: *Obras completas*.

Tomo I: *Estudios lingüísticos peninsulares*. 706 págs.

Tomo II: *Estudios y ensayos sobre literatura*. Primera parte: *Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*. 1.090 págs.

Tomo III: *Estudios y ensayos sobre literatura*. Segunda parte. *Finales del siglo XVI, y siglo XVII*. En prensa.

- Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*.  
Tomo I: *Edad Media y Renacimiento*. 2.ª edición. Reimpresión.  
1.082 págs.  
Tomo II: *Epoca Barroca*. 2.ª edición. 996 págs.  
Tomo III: *El siglo XVIII*. 980 págs.
- Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. Reunido por los estudiantes de Filología Románica. 358 págs.
- Homenaje a Casaldueiro*. 510 págs.
- Homenaje a Antonio Tovar*. 470 págs.
- Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. Vol. I: 622 págs. Vols. II y III, en prensa.
- José Luis Martín: *Crítica estilística*. 410 págs.
- Vicente García de Diego: *Gramática histórica española*. 3.ª edición revisada y aumentada con un índice completo de palabras. 624 págs.
- Graciela Illanes: *La novelística de Carmen Laforet*. 202 págs.
- François Meyer: *La ontología de Miguel de Unamuno*. 196 páginas.
- Beatrice Petriz Ramos: *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940)*. 356 págs.
- Los «Lucidarios» españoles*. Estudio y edición de Richard P. Kinkade. 346 págs.
- Vittore Bocchetta: *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*. 182 páginas.
- Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso*. Prólogo de Ricardo J. Alfaro. 180 págs.
- José Ramón Cortina: *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. 130 págs.
- Mireya Jaimes-Freyre: *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre*. 208 páginas.
- Emilio Sosa López: *La novela y el hombre*. 142 págs.
- Gloria Guardia de Alfaro: *Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra*. 260 págs.
- Ruth Wold: *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*. 294 págs.
- Marina Mayoral: *Poesía española contemporánea. Análisis de textos*. 254 págs.
- Gonzague Truc: *Historia de la literatura católica contemporánea (de lengua francesa)*. 430 págs.
- Wilhelm Grenzmann: *Problemas y figuras de la literatura contemporánea*. 388 págs.
- Antonio Medrano: *Lingüística inglesa*. 408 págs.
- Veikko Väänänen: *Introducción al latín vulgar*. 414 págs.

(Viene de la solapa anterior)

No: se trata de un procedimiento meditado, de claro valor estilístico, mediante el cual los viejos juglares comunicaban a su relato nuevas dimensiones —ya de aproximación vital, ya de fantasía—, según lo requiriera el héroe, la escena o situación, el temple sentimental... Joseph Szertics nos aclara los usos de los distintos tiempos para estas ocasiones: presente, gama de los pretéritos; alternancia entre unos y otros, etcétera. Recuérdese el estremecedor verso: «¿Qué castillos son aquéllos? ¡Altos son y relucían!», donde el sutil juego entre el presente y el pasado parece como si nos arrojase a una distancia misteriosa, de lugar y de tiempo.

Gusta, sí, ir conociendo poco a poco estos secretos del arte juglaresco, más sabio y refinado de lo que a veces se piensa. No todo era narrar o describir, no todo era fragor épico, escena animada, vistosidad. También, de cuando en cuando, el juglar acudía al imperfecto para provocar una impresión desrealizadora (como en el ejemplo citado líneas antes). A su delicado empleo artístico, dentro de tal o cual romance, debemos los lectores actuales —quizá más baqueteados que los primitivos oyentes— poder ingresar en representaciones de irreal hondura, en galerías como mágicas o soñadas, donde nos aguardan otros seres y otras imágenes con las que descansar de las diariamente repetidas. A este Tiempo individualmente saboreado es al que nos llevan los verbos del Romancero Viejo.

PQ6090 .S  
Szertics, Jo  
Tiempo y v  
romancero v

DATE	
------	--

Printed in Spain