

*EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA.*  
TIEMPO Y RELATO

ULPIANO LADA FERRERAS  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

1. EL PROBLEMA DEL TIEMPO EN *EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA*

La estructuración temporal de esta obra de Espronceda ha supuesto para la crítica un importante punto de desencuentro, tanto en los aspectos referidos a la organización textual como a las interpretaciones que pueden derivarse a partir de esta. La ordenación cronológica del relato o bien la alteración de la historia en la fábula (*mythos*) es, por tanto, el primer motivo de divergencia entre los investigadores. De este modo, podemos distinguir un primer grupo de críticos como Moreno Villa (1978), Alcina Franch (1971), Shaw (1986), Marrast (1989), Alborg (1980), Díez Taboada (1984), LaRubia-Prado (1993), Schurlknight (1999-2000), Talens (2001) o Suárez Díez (2009), que o bien defienden la linealidad cronológica de la narración o bien no señalan ningún aspecto relevante en su construcción. La posición crítica adoptada por Robert Marrast destaca especialmente en este punto por la intensidad mostrada en defender la ausencia de dispersión temporal en las cuatro partes que constituyen el poema, a partir de la afirmación basada en la imposibilidad de que Espronceda hubiese empleado el recurso narratológico de dar comienzo al argumento *in medias res* “de forma tan sutil como algunos novelistas contemporáneos” (1989: 620). Otro grupo de críticos, sin hacer referencia explícita a una alteración del devenir

lógico-cronológico en el *cuento*<sup>1</sup> subrayan, en cambio, la modernidad de la obra de Espronceda, hasta el punto de advertir que su poesía “adelanta a nivel retórico y estilístico procedimientos contemporáneos” (Talens, 1975: 83); entre ellos podemos señalar a Carnero (1974), Talens (2001), Martín-Maestro (1981) o Camacho Ramírez (1994).

Por otro lado se encuentran quienes sostienen que esta obra elabora su argumento a partir de una disposición temporal no sucesiva, como Beceiro (1965), Casalduero (1967), Varela Jácome (1978), Pedraza-Rodríguez (1982), Sebold (1983), Fey (1984), Llorens (1989), Benítez (1991), Romero Tobar (1994), Barrajón (1994), Carnero (1999), Ludington (2012) o Ayala Flores (2013); además, dentro de este grupo podemos distinguir aquellos que junto con la característica común que los agrupa (alteración temporal) destacan, igualmente, las notas de modernidad y novedad que se encuentran presentes en *El estudiante de Salamanca*, como sostienen Hutman (1970), Rees (1979), Llarena (1989-1990), Fradejas Lebrero (2002) o Martinengo (2004).

En este esbozo clasificatorio no oposicional podemos, finalmente, distinguir un grupo que, partiendo igualmente de la alteración cronológica de la narración, defiende la sugerente idea de que el héroe del relato, don Félix de Montemar, habría muerto en el duelo mantenido con don Diego de Pastrana, aspecto en el que inciden, con leves matices, Allen (1963), Hutman (1970), Ynduráin (1992), Carnero (1999), Pozzi (1999) y Fradejas Lebrero (2002).

Desde luego, de la lectura atenta del texto literario parece evidente que la temporalidad está manipulada por el narrador de una manera establecida ya por la Retórica y Poética clásicas en la *dispositio*, es decir, siguiendo en la estructuración de los hechos un *ordo artificialis* de carácter artístico, frente al secuencialmente ortodoxo *ordo naturalis*, lo que se materializa en el poema en un comienzo *in medias res*. El carácter artístico de un texto tiene uno de sus más importantes fundamentos en la fábula (*mythos*), esto es, en la estructuración de los hechos, según advirtió Aristóteles en la *Poética* (1988: 1450a 15-16); esta estructuración consiste en una ordenación poética de los sucesos (*ordo poeticus*), lo que supone la posible

<sup>1</sup> “Cuando el elemento narrativo llega a dominar, el peso de la obra se desequilibra hacia la novela. Por eso *El estudiante de Salamanca* es novela o cuento en verso, y *cuento* le ha llamado Espronceda, cuento metrificado” (Alfonso Reyes, 1997: 464).

alteración de una disposición temporal lineal (Ricoeur, 1987: 94-100), como sucede por ejemplo en la *Odisea* –*narratio more homerico*– (Lausberg, 1993: 37-39).

De lo expuesto anteriormente, podemos tomar como punto de partida el hecho aparentemente paradójico de que nos encontramos ante una obra que, por una parte, presenta un modelo de construcción de la trama fijado ya en la época clásica, pero que, por otro lado, muestra indudables rasgos de modernidad en todos sus niveles y específicamente en su organización temporal, algo que necesariamente lo acerca a nuestra contemporaneidad.

## 2. EL TIEMPO COMO UNIDAD SINTÁCTICA DEL RELATO

Ahora bien, como señala la profesora Carmen Bobes, es el tiempo el elemento que permite constatar en una obra literaria las diferencias entre la historia (entendida como sucesión cronológica de las acciones en un tiempo implicado) y el argumento (disposición artístico-literaria de las acciones que puede alterar el orden cronológico), algo que no ocurre con el resto de las unidades sintácticas (acciones, personajes, espacio), ya que no disponen de una referencia objetiva para verificar sus desviaciones. Sin embargo, estas desviaciones respecto al modelo temporal cronológico, que pueden darse en la estructura narrativa literaria, imprimen necesariamente un sentido nuevo al texto, que puede ser interpretado por el lector, junto con el resto de signos que lo constituyen como signo literario; es decir, el cambio en el orden de los acontecimientos narrados, que es siempre una manipulación del tiempo literario, está dotado de contenido semiótico, ya que la nueva organización de los motivos permite matizar los contenidos de comunicación, no la información, que no varía. En cambio, el tiempo implicado en la acción, aunque aparezca en el relato como categoría narrativa, no se constituye como unidad sintáctica manipulable (Bebes Naves, 1993: 165-74 y 2012: 153-92).

Y es precisamente el análisis de la estructuración del tiempo en *El estudiante de Salamanca* lo que nos permitirá establecer la ordenación temporal en la historia, que contrastada con la ordenación artística permite al lector llevar a cabo una interpretación del signo literario que es la obra y, en consecuencia, resolver desde aspectos particulares —como el controvertido asunto de la suerte de don Félix de Montemar tras el duelo con don Diego de Pastrana, cuestión lejana

como hemos visto de la unanimidad crítica— hasta aspectos generales relativos a la tradicionalidad o modernidad de la obra.

### 3. EL TIEMPO DE LA HISTORIA Y EL MODELO DE MUNDO

La organización temporal del relato que nos ocupa no se limita al “desorden” cronológico de cada una de las partes que componen la narración, sino que se extiende a la estructuración temporal interna de sus partes. Con el fin de ayudarnos a secuenciar cronológicamente los hechos, es decir, a establecer el tiempo de la historia, examinaremos algunos elementos de la obra que nos sirven de indicios para reconducir el texto a su *ordo naturalis*.

En primer lugar, la identificación manifiesta entre los rasgos caracterizadores de Elvira y los del fantasma no dejan duda al lector de que nos encontramos ante dos etapas temporales distintas del mismo personaje (o del mismo sujeto ficcional, si preferimos hablar de dos personajes) por más que don Félix no sea capaz de percibir la identidad. La reiteración en los rasgos comunes se evidencia en: a) la utilización del color blanco para caracterizar tanto la blancura del cuerpo como de las ropas; b) la belleza; c) la identificación con un ángel; d) la identificación con una estrella; e) el halo misterioso que envuelve a ambas figuras.<sup>2</sup> La insistencia en los rasgos comunes hace

<sup>2</sup> En la parte segunda de la obra se hace referencia a la blancura de su vestido, “Blanco es su vestido” (216), mientras que en la cuarta parte encontramos las siguientes referencias al fantasma: “envuelta en blancas ropas se adelanta” (720); “su argentino blancor va apareciendo” (724); “y una mujer velada en blanco traje” (747); “el blanco ropaje que ondeante se ve” (782); “y la blanca dama se puso de pie” (772); “la blanca figura su pie resbaló” (830); “y la blanca dama remota rezando” (1098); “Que allá su blanca misteriosa guía” (1285); “toda encubierta bajo el blanco” (1207); “blanca, flotante nube, que la umbría” (1289); “la mágica visión del blanco velo” (1304); “la blanca dama, y alrededor miró” (1346); “a la blanca visión su planta guía” (1361); “Y entonces la visión del blanco velo” (1502); “la blanca dama del gallardo andar” (1521); “que en forma de mujer y en una blanca / túnica misteriosa revestido” (1699-1700). La belleza de Elvira es destacada en el siguiente verso, “Bella y más pura que el azul del cielo” (140), en tanto que la misteriosa dama es calificada de la siguiente manera, “que es bella la dama y aun fácil juzgó” (912). De la misma forma ambas figuras son identificadas con una forma angelical, una sílfide (silfa), una estrella y caracterizados por el misterio que las rodea. Así Elvira, “ángel puro de amor, que amor inspira” (146), “tímida estrella que refleja al suelo” (144); “blanca silfa solitaria” (213); “tal vez misteriosa vaga” (215). Mientras que se dice de la desconocida mujer, “un rostro de ángel que vio en un ensueño” (777); “cual mueve sus alas sílfide amorosa” (831); “silfa que con el

que podamos leer en el mismo sentido otras notas coincidentes que son reforzadas por la identidad de las ya señaladas, como se produce en las referencias metafóricas a la rotura del *vaso* que se encuentran en las partes segunda y cuarta;<sup>3</sup> la idea de que tanto Elvira como la misteriosa mujer, como seres angelicales o semi-divinos, podrían morar en el cielo, también localizadas en las partes segunda y cuarta respectivamente;<sup>4</sup> o la reiteración identificativa entre los lamentos y gemidos proferidos por Elvira y el fantasma.<sup>5</sup> Ahora bien, el hecho de que don Félix no establezca racionalmente relación entre ambas figuras no excluye que en algún momento pueda apercibir afectivamente, como así hace, alguna correspondencia.<sup>6</sup> De todo ello

---

alba envuelta asoma” (1297); “tal vez la juzga vagarosa estrella” (731); “dijo su acento misterioso y tierno” (907); “sigue misteriosa y sigue” (1012). Cito por la edición de Robert Marrast (1982).

<sup>3</sup> “Vaso de bendición, rico en colores [...] y el hombre lo rompió con mano impía” (347 y 350); “Del hondo del pecho profundo gemido / crujido del vaso que estalla al dolor” (821-822).

<sup>4</sup> En la parte segunda se dice de Elvira, “Y huyó su alma a la mansión dichosa / do los ángeles moran [...]” (427-428); mientras que en la cuarta, “imagen fiel de la ilusión dichosa / que acaso el hombre encontrará en el cielo” (1305-1306).

<sup>5</sup> Elvira: “Y de amor canta, y en su tierna queja / entona melancólica canción, / canción que el alma desgarrada deja, / lamento ¡ay! que llega al corazón” (327-330); “Voy a morir, perdona si mi acento / vuela importuno a molestar tu oído: / Él es, don Félix, el postrer lamento” (371-373); “Oye y perdona si al dejar el mundo, / arranca un ¡ay! su angustia al moribundo”; “¡Ah! para siempre adiós [...]” (379); “Mas ¡ay! volad, huid, engañadoras” (391); “Y exhaló luego su postrer aliento” (423). El fantasma: “cuando ya un trecho de la calle andando, / súbito junto a él oye un suspiro” (707-708); “Del hondo del pecho profundo gemido” (821); “gemido de amargo recuerdo pasado, / de pena presente, de incierto pesar” (825-826); “gemido de muerte lanzó [...]” (829); “Aquel, de la blanca fantasma el gemido” (881); “Fúnebre / llanto / de amor / óyese / en tanto / en son / flébil, blando / cual quejido / dolorido / que del alma / se arrancó / cual profundo / ¡ay! que exhala / moribundo / corazón” (1385-1399).

<sup>6</sup> “Empero un momento creyó que veía / un rostro que vagos recuerdos quizá / y alegres memorias confusas traía / de tiempos mejores que pasaron ya” (773-776); “una voz de suave melodía / el estudiante oyó que parecía / eco lejano de armonioso canto” (896-898).

Incluso el narrador contribuye indirectamente a crear una atmósfera favorable a esa asociación intuitiva: “dulce armonía / que inspira en el pecho / melancolía / como el murmullo / de algún recuerdo / de antiguo amor” (1404-1409), sin referirse en particular al recuerdo de Montemar. El único aspecto que no incide en la identidad Elvira-fantasma se encuentra en la forma de moverse, ya que de la primera se dice que “es su paso incierto y tardo” (220), en tanto que el segundo “deslízase leve sin ruido su pie” (784); “Y la visión como engañoso encanto, / por las losas deslízase sin ruido” (1205-1206); “Y ágil, veloz, aérea y vaporosa, / que apenas toca

podemos concluir que Elvira se mueve en efecto en dos planos: uno real o más estrictamente verosímil y otro fantástico o inverosímil.

Si seguimos la metodología establecida por Albaladejo Mayordomo en su teorización sobre los mundos posibles, nos encontramos en el nivel semiótico semántico-extensional con tres tipos generales de modelo de mundo: a) el tipo I, modelo de mundo verdadero, al que corresponden los modelos de mundos que comparten sus reglas con las del mundo real objetivamente existente; b) el tipo II, modelo de mundo ficcional verosímil, al que corresponden los modelos de mundos que tienen una reglas concordantes con las del mundo real objetivo, sin ser las mismas; c) el tipo III, modelo de mundo ficcional inverosímil, al que corresponden los modelos de mundos que ni comparten las reglas ni son similares a las del mundo real objetivo, sino que las transgreden (Albaladejo Mayordomo, 1998: 58-60). Aplicada esta teoría semántica al texto objeto de estudio, nos encontramos que en el excurso de presentación de Elvira (vv. 140-179) que sigue a la presentación de don Félix (vv. 100-139), en la parte primera (introducidas ambas a modo de pausa descriptiva que detiene la acción) y también en la parte segunda de la obra, hallamos un modelo de mundo ficcional verosímil (modelo de mundo tipo II); mientras que el fantasma de Elvira que aparece en la parte cuarta está incluido, en principio, dentro un mundo ficcional inverosímil (modelo de mundo tipo III). La constatación de estos hechos no implica una alteración del orden cronológico del relato, puesto que tenemos un primer momento temporal en el que la protagonista se nos presenta en vida hasta la llegada de su muerte y un segundo momento en que lo hace una vez que ha fallecido, es decir, como fantasma.

Si la presencia de Elvira y de su fantasma en el relato está claramente delimitada en los planos antes señalados, don Félix también transita por ambos espacios, pero en su caso se nos presenta su devenir con un evidente desorden temporal.

A la introducción de la parte primera (vv. 1-40) sigue sin transición el duelo entre dos desconocidos (vv. 41-48), de los que más adelante sabremos que son don Diego y don Félix, quienes resultan heridos de gravedad. A partir de este momento (v. 49), la narración se interna en un nivel fantástico, puesto que ensoñación es que el

---

con los pies el suelo” (1301-1302), es decir, se desplaza como correspondería hacerlo a un fantasma.

embozado (don Félix) tenga el encuentro con el fantasma que es narrado en los siguientes versos hasta la pausa descriptiva antes señalada (vv. 100-179), que conduce a la conclusión de la parte primera. La identificación entre nuestro protagonista y el embozado se produce por la idéntica caracterización a partir de un rasgo de carácter, la temeridad, y de un atributo material, la espada; además, la contigüidad en sus descripciones incide en la misma idea.<sup>7</sup>

En consecuencia, la historia del poema comienza con la descripción de don Félix (v. 100); continúa con la descripción de Elvira (vv. 140-179) con la que finaliza la parte primera; prosigue la historia paralela al argumento en toda la parte segunda, en la que se ocupa de Elvira y de su muerte, la que precisamente provoca el desafío de don Diego en la parte tercera. A continuación se sitúa cronológicamente el comienzo del discurso de la obra (vv. 1-99); y por medio de unos evidentes enlaces (que explicitaré más adelante) prosigue en el comienzo de la parte cuarta (v. 693), dentro del plano fantástico<sup>8</sup> que se había introducido en el verso 49 y del que se vuelve al plano verosímil poco antes del fin del poema (v. 1642).<sup>9</sup> Por tanto, nos encontramos por un lado con una evidente alteración del orden de la historia y por otra con la introducción dentro de ese desorden de un paréntesis ficcional inverosímil en un fragmento de la parte primera (vv. 49-99) y en prácticamente toda la cuarta (vv. 693-1642), episodios secuenciados consecutivamente en la historia pero no en la fábula (*mythos*).

<sup>7</sup> Se dice del embozado: “el vago fantasma que acaso aparece [...] al más temerario corazón de acero / recelo inspirara, pusiera pavor; al más maldiciente feroz bandolero / el rezo a los labios trajera el temor. / Mas no al embozado que aún sangre su espada / destila, el fantasma terror infundió, / y el arma en la mano con fuerza empuñada, / osado a su encuentro despacio avanzó” (88-99); seguidamente, sin ningún tipo de transición nos encontramos con la descripción de don Félix de Montemar: “Segundo Don Juan Tenorio / alma fiera e insolente, / irreligioso y valiente, / altanero y reñidor, / siempre el insulto en los ojos, / en los labios la ironía, / nada teme y todo fía / de su espada y su valor”. También podemos observar cómo la espada ensangrentada del embozado se revela ante una representación de Jesucristo: “y de noche sin más luz / que la lámpara que alumbra / una imagen de Jesús, / atraviesa el embozado, / la espada en la mano aún, / que lanzó vivo reflejo / al pasar frente a la cruz” (69-75).

<sup>8</sup> Con excepción de la pausa digresiva que se extiende entre los versos 833-880.

<sup>9</sup> Señalo este verso de forma convencional puesto que entre los versos 1626-1261 se desarrolla de manera gradual la transición entre la ficcionalidad verosímil y la inverosímil.

De todo lo expuesto podemos establecer una secuenciación que reconstruya la ordenación cronológica del desarrollo de los acontecimientos por medio del siguiente esquema, en el que incluyo el tipo de modelo de mundo (MM) en el que se enmarca cada una de las partes diferenciadas.

<i>Parte Primera</i>	<i>Parte segunda</i>	<i>Parte tercera</i>	<i>Parte primera</i>	<i>Parte cuarta</i>
vv. 100-179	vv. 180-434	vv. 435-692	vv. 1-99	vv. 693-1704
MM II	MM II	MM II	MM II vv. 1-48	MM III vv. 693-1642
			MM III vv. 49-99	MM II vv. 1643-1704

La confluencia en el relato de los modelos de mundo ficcionales verosímiles (MM II) y ficcionales inverosímiles (MM III) se resuelve con carácter general a favor del nivel semántico máximo, considerando el nivel mínimo el modelo de mundo no ficcional, es decir, tipo I (verdadero), lo que daría lugar a situar el texto de Espronceda semánticamente en un modelo de mundo de tipo III por inclusión de elementos fantásticos. Ahora bien, el hecho de que los elementos semánticos ficcionales inverosímiles procedan de una alucinación de nuestro héroe durante su agonía, es decir, que surjan de un submundo del personaje de carácter imaginario —aspecto que desarrollaré en el apartado siguiente—, implica que, con la aplicación de las restricciones a la ley de máximos semánticos, la estructura de conjunto referencial dependa de un modelo de mundo ficcional verosímil (tipo II) (Albaladejo Mayordomo, 1986: 61-74).

Las anacronías de la obra que encontramos en forma de analepsis o prolepsis pueden ser reordenadas, como hemos visto, siguiendo la lógica causal del desarrollo de los hechos. Pero además, el texto presenta las evidencias necesarias a modo de indicativos narrativos que permiten organizar secuencialmente el devenir discursivo. Los indicadores textuales más evidentes que sirven de enlace entre la parte primera y cuarta, y que a su vez marcan la transición entre el modelo de mundo tipo II (ficcional verosímil) y el



modelo de mundo tipo III (ficcional inverosímil) son la lámpara que aparece en la calle del Ataúd y el sonido de un lamento, percibidos sensorialmente en el relato a través del sentido de la vista y del oído respectivamente.

Efectivamente, en la parte primera, al describir la calle del Ataúd, el narrador nos informa de que el oscuro pasaje sólo es iluminado por una lámpara,<sup>10</sup> la cual, según se indica un poco más adelante, pronto se consumirá.<sup>11</sup> Al comienzo de la parte cuarta nos encontramos de nuevo a don Félix de Montemar, espada en mano, en la calle del Ataúd, y una nueva referencia a la lámpara en el momento en que se extingue;<sup>12</sup> si bien sólo se extingue para el propio don Félix al introducirse, persiguiendo sin saberlo aún a un fantasma, en un mundo que se nos presenta inverosímil al transgredirse las reglas del mundo real objetivo. Solamente al terminar ese viaje fantástico podemos constatar cómo nuestro protagonista antes de fallecer por la estocada recibida de don Diego contempla de nuevo, en un mundo ficcional verosímil, cómo se apaga, junto con su vida, la lámpara, que siempre había permanecido encendida.<sup>13</sup> El episodio referido en esta misma parte cuarta a propósito nuevamente de la lámpara, que se enciende extrañamente ante las sacrílegas palabras de don Félix para poco después volver a apagarse, se enmarca dentro de los sucesos inverosímiles propios del mundo ficcional en que se desarrollan.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> “Una calle estrecha y alta, / la calle del Ataúd, / cual si de negro crespón / lóbrego, eterno capuz / la vistiera, siempre oscura / y de noche sin más luz / que la lámpara que alumbra / una imagen de Jesús” (64-71).

<sup>11</sup> “La calle sombría, la noche ya entrada, / la lámpara triste ya pronta a expirar” (84-85).

<sup>12</sup> “La moribunda lámpara que ardía / trémula lanza su postrer fulgor” (701).

<sup>13</sup> “Y vio luego / una llama / que se inflama / y murió” (1661-1665).

<sup>14</sup> “Al pronunciar tan insolente ultraje / la lámpara del Cristo se encendió” (745-746); “la lámpara alcanza con mano insolente [...] mas la luz apaga viento repentino” (767 y 771). Domingo Ynduráin (1992: 43), por otro lado, señala muy acertadamente que en la parte primera el narrador sitúa en la calle del Ataúd la lámpara que alumbra una imagen de Jesús, mientras que en la cuarta parte, también en la misma calle, se refiere a la imagen de Jesús: “Una calle estrecha y alta, / la calle del Ataúd [...] y de noche sin más luz / que la lámpara que alumbra / una imagen de Jesús” (64-71); “Y con tranquila audacia se adelanta / por la calle fatal del Ataúd; / y ni medrosa aparición le espanta, / ni le turba la imagen de Jesús” (697-700). Además, la identificación del lugar se produce no solo por el nombre de la calle y el uso del determinante artículo frente al indefinido, sino también por la descripción que se hace de ésta en la parte primera, a modo de presentación, pero ya

De la misma forma, el lamento del que nos da cuenta el narrador en la parte primera, proferido en la contienda entre don Félix y don Diego, con el que finaliza el desarrollo de la acción en un mundo ficcional verosímil,<sup>15</sup> se escucha de nuevo al final de la parte cuarta en dos ocasiones y sirve de clara marca de enlace en el retorno al mundo ficcional verosímil, coincidiendo en la segunda ocasión en la misma estrofa con la marca textual, a la que ya nos hemos referido, de la lámpara.<sup>16</sup> El gemido exhalado puede proceder de don Diego herido o ser el propio quejido de don Félix, igualmente herido, o la coincidencia de ambos.

Evidentemente, la suma de sentidos propio del texto literario que se deriva de su naturaleza ambigua y plurisignificativa, resultado tanto de los elementos comunicativos transracionales como de la dinamización textual, supone que a las expresiones de dolor a las que acabo de referirme se sumen los lamentos y quejidos proferidos por Elvira y por la *blanca fastasma*, de las que ya me he ocupado.

#### 4. TIEMPO ONÍRICO

En consecuencia, los episodios ficcionales inverosímiles soñados por don Félix de Montemar en su desvarío agónico se enmarcan dentro de un tiempo onírico que modifica la vivencia temporal del tiempo objetivo. Se trata del tiempo “totalmente subjetivizado” y “distinto del tiempo medido por el reloj y comprobable en términos lógicos”, al que se refiere Norma Louise Hutman (1970: 10-14) o, en palabras de Domingo Ynduráin, el “tiempo virtual” que da lugar a un evidente “contraste de tiempo” con el tiempo cronológico<sup>17</sup> (1992: 43-45). Gabriella Pozzi califica el aspecto temporal del poema como problemático por la impresión de simultaneidad y confusión de los planos temporales: “el tiempo interior, percibido por el individuo, se opone al cronológico, al igual

---

se omite por conocida en la parte cuarta, donde sólo es calificada de *fatal* por los sucesos acontecidos.

<sup>15</sup> “Súbito rumor de espadas / cruje y un <jay!> se escuchó; / un <jay!> moribundo, un <jay!> / que penetra el corazón, / que hasta los tuétanos hiela / y da al que lo oyó temblor. / Un <jay!> de alguno que al mundo / pronuncia su último adiós” (42-48).

<sup>16</sup> “Y luego a lo lejos, / flébil a su oído, / eco dolorido / lánguido sonó [...] Y vio luego / una llama / que se inflama / y murió; / y perdido, / oyó el eco / de un gemido / que expiro” (1642-1645 y 1662-1669).

<sup>17</sup> “Es el tiempo en el que suceden cosas, no el tiempo que ordena la sucesión de acontecimientos, y es distinto de ellos, abstracto e irreal” (Ynduráin, 1971: 375).

que la realidad interior, subjetiva, se opone a la exterior, objetiva” (1999: 27-28).

El tiempo objetivo de los sucesos narrados en la obra no se cuestiona, pero sí el tiempo onírico y los espacios que aparecen junto con este (cronotopo) e implica incluso a los personajes que por él deambulan (fantasmas, esqueletos, resucitados...). Es por ello por lo que se produce un cruce de tiempos, como el que señala la profesora Carmen Bobes (2012: 162-171) a propósito del episodio de la Cueva de Montesinos de *El Quijote* entre el tiempo de Don Quijote dentro de la cueva y el tiempo de Sancho y el primo humanista fuera de ella, tiempo este último que es el mismo que el del lector. Para el caso que nos ocupa, el cruce de tiempos se produce entre el tiempo onírico que cree vivir don Félix, contado por el narrador, y nuestro tiempo como lectores, lo que se resuelve inevitablemente en un cronotopo y unos personajes que rompen con la lógica del mundo de la experiencia.

##### 5. TRADICIÓN, MODERNIDAD Y SUBVERSIÓN

*El estudiante de Salamanca*, consiguientemente, se nos presenta como una obra que aúna elementos propios de la tradición junto a rasgos innovadores propios de la modernidad, y no solo en la *dispositio* —objeto de este estudio— sino también en la *elocutio* y la *inventio*,<sup>18</sup> de tal forma que cabría calificar esta obra como plurigenérica, con elementos antígenéricos y contragénéricos<sup>19</sup> (García Berrio-Huerta Calvo, 1995: 146). Así, a partir de una organización temporal basada en una de las posibilidades establecidas en la *dispositio* clásica, el relato va más allá de la misma al distorsionar los enlaces entre las partes alteradas cronológicamente; se trata de la construcción paratáctica o de elementos yuxtapuestos<sup>20</sup> pero

<sup>18</sup> Como se puede comprobar en las notas 4, 5 y 6.

<sup>19</sup> A este respecto, y en concreto a propósito de la relación entre el mito de Don Juan y Montemar, señala Gabriella Pozzi que: “las coincidencias entre el burlador esproncediano y los anteriores sirven para recordar a su lector el código ideológico de valores tradicionales y las divergencias para refutarlo, así incluyéndolo y al mismo tiempo negando la validez de la concepción y percepción de la realidad implicada por este código” (Pozzi, 1999: 22).

<sup>20</sup> Sirva como ejemplo, entre otros muchos, el hecho de que en ningún momento se explicita que Elvira sea hermana de D. Diego de Pastrana, pero la mera yuxtaposición de los últimos versos de la parte tercera con los primeros de la parte cuarta, que remiten indefectiblemente a la parte primera, conduce a la mencionada construcción paratáctica del sentido del relato.

sin los elementos de cohesión, sin las advertencias del autor, a que se refiere Ynduráin (1992: 43). Así, Espronceda utiliza en esta obra elementos tomados de la tradición literaria en la construcción de la fábula, en la elección de los personajes, en el espacio en que se desarrollan las acciones e incluso en el marco temporal; en consecuencia, ninguno de los componentes de la obra resulta desconocido para el lector; sin embargo, en todos sus niveles existe una clara innovación tanto formal como temática. Encontramos en el relato expresión puramente lírica; pasajes narrativos; recursos expresivos que asociamos con el Romancero —elementos épico-líricos, comienzo *ex abrupto* de la narración, fragmentarismo, diálogos entre los personajes—; encontramos un cuadro dramático que remite a las comedias de capa y espada; encontramos, por ejemplo, un fragmento que nos evoca pasajes del *Cantar de los cantares*; encontramos un peculiar enfoque del mito de Don Juan; encontramos, en fin, unas claras marcas de apertura y cierre que enmarcan la narración, propias del relato tradicional.<sup>21</sup>

Y, para el caso que nos ocupa, encontramos un tratamiento del tiempo literario que cumple no sólo la función conativa, al exigir del lector un juicio ético sobre los valores emotivos presentes siempre que exista alteración del orden lineal del relato (Bobes, 2012, 153-162), sino también se añade, además, el efecto perlocutivo derivado del necesario esfuerzo del receptor en llevar a cabo una ordenación de las acciones presentadas en desorden, sin enlaces ni advertencias explícitos, lo que supone llevar más lejos la necesaria toma de postura respecto a los valores sémicos implícitos en ese modo de presentar los hechos. Ahondando en el nivel semiótico pragmático, la obra de Espronceda obliga al receptor a realizar un esfuerzo estético-hermenéutico que se enmarcaría dentro de la corriente artística heterodoxa caracterizada por la prevalencia del valor formal-hedonista

<sup>21</sup> También es propio del cuento tradicional la fórmula de encomendarse a Dios y al diablo simultáneamente (o renegar), como en muestra de irreverencia hace don Félix en cinco ocasiones: “Encomendadme otra vez, / don Juan, al diablo; no sea / que si os oye Dios, me vea / cautivo y esclavo en Fez” (vv. 531-534); “Bienvenida la luz, dijo el impío, / Gracias a Dios o al diablo” (vv. 749-750); “Yo me he echado el alma atrás. / Juzgad si me dará un bledo / de Dios o de Satanás” (vv. 1157-1159); “Si quier de parte de Dios, / si quier de parte del diablo, / ¿quién nos trajo aquí a los dos?” (vv. 1370-1372); “Mas antes decidme si Dios o el demonio / me trajo a este sitio, que quisiera ver / al uno u al otro, y en mi matrimonio / tener por padrino siqueira a Luzbel” (vv. 1542-1545). Tipo Aarne-Thompson 778\* (Aarne-Thompson, 1995).

(opuesta en términos absolutos a los valores mimético-contenidistas), en busca del ideal deleitoso<sup>22</sup>.

En definitiva, *El estudiante de Salamanca* parte de la tradición y a través de la modernidad llega a la subversión de los valores formales y éticos, lo que hace a esta obra participar plenamente de la esencia del Romanticismo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, Antti y Stith Thompson (1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Alborg, Juan L. (1980), *Historia de la literatura española. IV: El Romanticismo*, Madrid, Gredos.
- Alcina Franch, Juan (1971) “Presentación”, a José de Espronceda, *Poesías completas*, ed. Juan alcina Franch, Barcelona, Bruguera, pp. 7-27.
- Allen JR., Rupert (1963), “El elemento coherente de *El estudiante de Salamanca*: la ironía”, *Hispanófila*, 17, 105-115.
- Aristóteles (1988), *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Ayala Flores, Óscar L., (2013), “Introducción”, a José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, ed. Óscar L. Ayala Flores, Madrid, Akal, pp. 7-58.

<sup>22</sup> “Lo más importante a reseñar sobre el sistema horaciano de la *tópica mayor* es el elevado grado de propiedad con que se constituye como un sistema estético perfectamente estructurado. El sistema de sus tres dualidades tópicas ofrece la compartimentación sustancial de las dos posibilidades extremas en la concepción del arte. La didáctico-racional y contenidista, manifiesta en la serie *ars-docere-res*, representa la actitud más conservadora y dependiente de la filosofía como ideal didáctico del arte [...] La lúdico-imaginaria y formalista, que se recoge en la serie de principios *ingenium-delectare-verba*, presidirá el ideal progresista del arte, que ha acabado por identificarse con la modernidad del arte actual” (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 19); también puede consultarse: García Berrio, 1994: 29.

- Barrajón, Jesús María (1994), “Introducción”, a José de Espronceda, *Poesías. El estudiante de Salamanca*, ed. Jesús María Barrajón, Madrid, Bruño, pp. 7-64.
- Beceiro, Carlos (1965), “Prólogo”, a *El estudiante de Salamanca*, ed. Carlos Beceiro, Madrid, Aguilar, pp. 7-106.
- Benítez, Rubén (1991), “Introducción”, a José de Espronceda. *Antología poética*, ed. Rubén Benítez, Madrid, Taurus, pp. 11-53.
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> del Carmen (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- (2012), *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes*, Madrid, Arco/Libros.
- Camacho Ramírez, Jorge A. (1994), “Hacia una lectura retórica de *El estudiante de Salamanca*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18.2, pp. 171-187.
- Carnero, Guillermo (1974), *Espronceda*, Madrid, Júcar.
- (1999), “Introducción”, a José de Espronceda, *Poesía y prosa. Prosa literaria y política. Poesía lírica. El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Guillermo Carnero, Madrid, Austral, pp. 11-126.
- Casalduero, Joaquín (1967), *Espronceda*, Madrid, Gredos.
- Díez Taboada, Juan María (1984), “Introducción”, a José de Espronceda, *Poesías. El estudiante de Salamanca*, ed. Juan María Díez Taboada, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 11-70.
- Espronceda, José de (1982), *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia.
- Fey, C. L. (1983-1984), “*El estudiante de Salamanca*. Observaciones en un poema fantástico”, *Explicación de textos literarios*, 12.1, pp. 51-58.
- Fradejas Lebrero, José (2002), “Introducción”, a José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca y otros poemas*, ed. José Fradejas Lebrero, Barcelona, Debolsillo, pp. 9-48.
- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (1988), *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1995), *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra.

- Hutman, N. Luise (1970), “Dos círculos en la niebla: *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*”, *Papeles de Son Armadans*, CLXXV, pp. 5-29.
- LaRubia-Prado, Francisco (1993), “Texto y tiempo en *El estudiante de Salamanca*: la impostura de la historia literaria y del romanticismo español”, *Revista Hispánica Moderna*, 46.1, pp. 3-18.
- Lausberg, Heinrich (1993), *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Madrid, Gredos.
- Llarena González, Alicia (1989-1990), “La imaginación engendra monstruos: una aproximación a *El estudiante de Salamanca*”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 8/9, pp. 195-206.
- Llorens, Vicente (1989), *El romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Ludington, Zachary R. (2012), “El sueño siniestro de Don Félix de Montemar”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 28.2, pp. 469-491.
- Marrast, Robert (1989), *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, trad. Laura Roca, Barcelona, Crítica.
- Martín-MAESTRO, Abraham (1981), “Lectura conjunta de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda: el análisis narrativo”, en *Organizaciones textuales (textos hispánicos): actas del III Simposio del Séminaire detudes littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 149-158.
- Martinengo, Alessandro (2004), “Introducción”, a José de Espronceda, ed. Alessandro Martinengo, *Poesías*, Barcelona, Octaedro, pp. 9-77.
- Moreno Villa, José (1978), “Prólogo”, a José de Espronceda, *Poesías. El estudiante de Salamanca*, ed. José Moreno Villa, Madrid, Clásicos Castellanos, pp. VII-XXXV.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (1982), *Manual de literatura española VI. Época romántica*, Tafalla, Cenlit.
- Pozzi, Gabriela (1999), “Estudio preliminar”, a José de Espronceda, *Antología poética*, ed. Gabriela Pozzi, Madrid, Akal, pp. 5-49.

- Rees, Margaret A. (1979), *Espronceda. El estudiante de Salamanca*, Londres, Grant & Cutler.
- Reyes, Alfonso (1997), *Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, XV, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, Paul (1987), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Madrid, Cristiandad.
- Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Schurilknight, Donald E. (1999-2000), "Of Subversion and Narratology: *El estudiante de Salamanca*", *Letras peninsulares*, 12.2-3, pp. 171-184.
- Sebold, Russell P. (1983), "El infernal arcano de Félix de Montemar", *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, pp. 93-108.
- Shaw, Donald L. (1986), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel.
- Suárez Díez, José María (2009), "El estudiante de Salamanca, las máscaras del texto: ironía y tragedia", *Hipertexto*, 10, pp. 35-49.
- Talens, Jenaro (1975), *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad de Valencia.
- (2001), "Introducción", a José de Espronceda, *Obra poética*, ed. Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 7-66.
- Varela Jácome, Benito (1978), "Introducción", a José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, ed. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, pp. 9-48.
- Ynduráin, Domingo (1971), *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus.
- (1992), "Introducción", a José de Espronceda, *El diablo mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, pp. 13-88.