

METROS NARRADOS: EL VERSO EN LA NOVELA ESPAÑOLA

NARRATED METERS: VERSE IN THE SPANISH NOVEL

JUAN FRAU

Universidad de Sevilla

Resumen: Este trabajo analiza el modo en el que el verso a veces se oculta o se refugia en obras extensas de prosa narrativa. En términos relativos, son pocos los versos publicados o conservados en las páginas de una novela; sin embargo, desde los primeros géneros narrativos hasta la novela moderna, hay una variada casuística a la hora de incluir fragmentos líricos en verso, que pueden tener una presencia anecdótica, o desempeñar un papel protagonista, como sucede en *El Quijote*, *La pícaro Justina*, *Fray Gerundio de Campazas* o la novela pastoril; los ejemplos son infinitos.

Palabras clave: Verso, prosa, octosílabo, romance, soneto, décima, novela.

Abstract: This paper analyzes how verse can be hidden or hosted in extensive works of narrative prose. Comparatively few verses have been published or transmitted in the pages of a novel; however, from the earliest narrative genres to modern novel, there is a manifold practice in including

lyric excerpts in verse, which can be anecdotic, or claim a main role, as happens in *El Quijote*, *La pícara Justina*, *Fray Gerundio de Campazas* or pastoral romance; examples may be multiplied indefinitely.

Keywords: Verse, prose, octosyllable, romance, sonnet, décima, novel.

Cuando hablamos de métrica, y por extensión de la ciencia del verso, tendemos de manera natural a pensar en poemas líricos, o tal vez, con una perspectiva más historicista, en obras dramáticas del período clásico o en cantares épicos y epopeyas de épocas ya lejanas. El ámbito del verso, efectivamente, suele ser el poemario o, en definitiva, el mismo poema, ya se recoja en libro o en revista, ya aparezca exento en cualquier formato, desde la liviandad de la voz humana hasta la solidez de la piedra en que el lapidario lo inscribe. Hay usos no literarios, claro está, del verso, que también toma cuerpo, casi siempre de manera muy tosca, en las consignas políticas de una manifestación o en algunas formas rípidas de la publicidad comercial. Pero el lector y el crítico, como decíamos, en sus lecturas y estudios respectivamente, suelen buscar el verso en la obra de los poetas.

Habría, sin embargo, un considerable caudal de textos versificados —que a veces merecen el nombre y la consideración de poemas y otras no tanto— que aparecen alojados entre las páginas de un texto prosístico, a veces un ensayo —y lo habitual, entonces, es que se trate de una cita, que, a la manera de un injerto, conserva algo de la vida o el hálito poético que tuvo en otra parte— y a veces, y esto es lo que ahora nos interesa, una novela o una obra de algún otro género narrativo más breve. No nos referimos tanto a los versos, con frecuencia pareados, que coronan una fábula o un apólogo, como los de don Juan Manuel, cuanto a aquellas pequeñas composiciones que se intercalan dentro de la ficción narrativa, por motivos muy diferentes, en todo tipo de circunstancias y mediante los más variados procedimientos.

Se trata de un recurso plenamente integrado en la tradición poética. En la literatura hispánica hay numerosos ejemplos; es

una práctica casi obligada en la novela pastoril, cuyos personajes sienten a menudo la necesidad de expresar sus cuitas o celebrar sus alegrías con canciones y villancicos, o incluso de redactar cartas que la convención literaria quiere en verso –como la de Arsenio en *La Diana*¹–; también la novela sentimental puede intercalar composiciones en verso, como los dos extensos poemas en verso octosílabo que se incluyen en el *Tratado de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, uno dedicado a la reina –«La más alta maravilla / de cuantas pensar podáis»²–, y otro a la Virgen –«Virgo digna de alabanza, / en quien todo el mundo adora»³–, que conviven con una breve canción y algunos poemas menores –lemas y motes– que aparecen en bordados o en inscripciones sobre puertas; *Cárcel de amor*, del mismo autor, carece sin embargo de versos, pero sí los hay en *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón, donde aparecen cuatro canciones en octosílabos –a veces con sus quebrados– y una última, mucho más extensa, que cierra la obra –«Aunque me vedes así / cativo, libre naçí»⁴–. Incluso la novela de caballerías, aunque no muy pródiga fuera de los prólogos y colofones, usa de vez en cuando de textos en verso, como la canción que entonan Arquileo y Poliphebo ante la emperatriz en *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva, compuesta de octosílabos y sus quebrados y que comienza «árboles de las montañas / y aires muy delicados»⁵, o la que, en el mismo metro, aparece en el *Amadís de Gaula* y que, compuesta por el héroe, canta Leonoreta –su destinataria: «Leonoreta, fin roseta, / blanca sobre toda flor»⁶– o la extensa y doliente canción, con glosa en décimas, que entona al compás del laúd el caballero de la Fe en *El caballero de la Luna* –«En passiones me cosumo / sin esperar galardón»⁷–.

¹ MONTEMAYOR, Jorge de: *La Diana*: Barcelona: Crítica, 1996, pp. 143-149.

² SAN PEDRO, Diego de: *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Novela sentimental española*. Barcelona: Clásicos Plaza y Janés, 1987, pp. 133-138.

³ *Ibid.*, pp. 184-198.

⁴ RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan: *Siervo libre de amor*, en *Novela sentimental española*. Barcelona: Clásicos Plaza y Janés, 1987, pp. 119-123.

⁵ LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001, p. 64.

⁶ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí: *Amadís de Gaula*. Barcelona: Clásicos Universales Planeta, 1991, p. 416.

⁷ LUCÍA MEGÍAS, José M.: *Antología de libros de caballerías castellanos*, cit., p. 107.

Algunas ediciones de *Las sergas de Esplandián*, continuación del *Amadís*, recurren a la práctica de titular algunos capítulos mediante una estrofa; el número de poemas es alto: cuarenta y cinco de los ciento ochenta y cuatro capítulos se encabezan con una copla de arte mayor, y uno más –el LXXXVII: «Cómo Garinto habló / al caballero esforzado»...⁸– con una décima, pero se trataría de un artificio introducido por el editor, Alonso de Proaza, y no por el autor de la novela, Rodríguez de Montalvo. *Cirongilio de Tracia* tiene la misma particularidad, pues es en el paratexto donde más presencia tiene la versificación, y también varios de los capítulos llevan por título una estrofa –del XXI al XXV, por ejemplo, o del XXVII al XXXI, con la excepción del XXIX–, usando igualmente del octosílabo en décimas antiguas –«El veintiuno qué trate / aquí yo pienso dezillo»⁹– y del pie de arte mayor –«En éste se trata con grande primor / los cavalleros del Lago Ferviente»¹⁰–. No obstante, en esta obra también hay algunos poemas, aunque escasos, en el cuerpo de la narración, como los que cantan el melancólico Rodilar, en décimas y en octavas de arte menor, y una misteriosa doncella. También es expresión de los personajes, concretamente de los caballeros, el mote que luce inscrito en la parte baja de sus escudos, que a veces, como se comprueba en el *Belianís de Grecia*, puede adoptar la forma de una redondilla, al menos en los casos de Belflorán, Adamante, Salisterno o Periano; lo mismo sucede con las divisas, como la de Bencimarte –«Ya mi fiel corazón / tiene por bien soberano / las heridas de tu mano»¹¹–. Todavía en la narrativa de caballerías, Montero Reguera recuerda que hay una breve composición de nueve octosílabos en el *Tristán de Leonís*, un romance y un soneto –obviamente es un libro ya tardío– en el *Felixmarte de Hircania*, cuatro breves poemas de arte menor y un soneto en *Flor de Caballerías* –aunque no en el cuerpo de la novela, sino en el prólogo–, y sólo en *Florisel de Niquea* habría cierta abundancia de textos en verso: «tres

⁸ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí: *Sergas de Esplandián*. Madrid: Castalia, 2003, p. 484.

⁹ PÉREZ DE VARGAS, Bernardo: *Cirongilio de Tracia*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹¹ LUCÍA MEGÍAS, José M.: *Antología de libros de caballerías castellanos, cit.*, p. 99.

romances, unas octavas y cinco composiciones de corte cancioneril»¹².

En lo que respecta a la novela pastoril, la novela sentimental y la novela de caballerías, conviene subrayar el hecho de que, como corresponde a una literatura destinada a un público mayoritariamente cortesano, y por lo tanto de una educación —en términos relativos— superior, los modelos de verso que en ella predominan coinciden en gran medida con los que son propios de la literatura culta de la época, especialmente de la lírica de cancionero. Con géneros posteriores, como la novela picaresca, la tendencia es otra, y se prefiere, en general y dentro de la escasa representación que concede a la poesía versificada, la inserción de romances y otras formas populares de la lírica. La mayor parte de las veces se trata de composiciones ajenas y ya conocidas del público, por lo que en ocasiones no se estima necesario incluirlas completas, sino que tan solo se mencionan los primeros versos, en la idea de que el lector recompondrá con ayuda de su memoria los que faltan, como sucede en la *Segunda parte del Lazarillo*, anónima, donde leemos: «A esa hora me acordé y dixé entre mí aquel dicho del conde Claros antiguo, que dice¹³:

¿Cuándo acabarás, ventura?
 ¿Cuándo tienes de acabar?
 En la tierra, mil desastres,
 y en las mares, mucho más».

Puede suceder, por cierto, como en el ejemplo anterior, que sólo la inclusión de poemas o fragmentos permita conservar textos o variantes cuya única noticia es la que proporciona la obra que los acoge y que de otra manera se habrían perdido. Cuenta Lázaro aquí cómo se le viene a la mente este poema que presupone conocido por sus lectores, y que toma, por lo tanto, del acervo literario. Lo mismo hace Guzmán de Alfarache, que consigna en su relato cuatro versos —que Lope usa también en su comedia *Los Ramírez de Arellano*— de un romance en los que

¹² MONTERO REGUERA, José: «Poeta ilustre o al menos manífico». *Anales Cervantinos*, 2004, XXXVI, p. 40.

¹³ ANÓNIMO: *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 176.

halla claro paralelismo con su situación¹⁴:

Allí se pudo decir por mí lo del romance:

Más enemigos que amigos
 tienen su cuerpo cercado;
 dicen unos que lo entierren
 y otros que no sea enterrado

Aunque entre los escasos versos que cabe encontrar en la novela picaresca hay un claro predominio del octosílabo, lo que podría ponerse en relación con la extracción social de sus protagonistas y con el hecho de que las obras se dirijan a un público no necesariamente selecto, hay excepciones. Por ejemplo cuando el escudero Marcos de Obregón, tras defender que las letras de las canciones deben tener «conceptos excelentes y muy agudos», cita el primer endecasílabo –sáfico por lo demás– de una canción que dice: «Rompe las venas del ardiente pecho»¹⁵. Se trata, en efecto, de una composición relativamente conocida, puesto que Lope de Vega incluye este mismo verso en el homenaje que hace a su autor, Vicente Espinel, en el *Laurel de Apolo*; resulta, en fin, que ambos son hijos de la pluma de Vicente Espinel, el propio Marcos de Obregón y el verso que el escudero recita, que es también aquel con el que el pastor Liseo comienza una canción que aparece, a su vez, en una égloga dedicada a don Hernando de Toledo, compuesta en forma de silva endecasilábica y publicada por Espinel más de un cuarto de siglo antes que la novela.

También en *El buscón* encontramos poemas, aunque pocos y breves. Se concentran casi en su totalidad en las últimas páginas de la obra, cuando Pablo, con el nombre de Alonso, se hace primero actor y luego autor y poeta, cobrando buenos reales a cambio de sonetos, coplas y villancicos, además de oraciones en verso. Lo peculiar de este caso, por lo tanto, es que se atribuye él mismo la creación de los poemas reproducidos, que se reducen a dos fragmentos –el primero de ellos sería el comienzo de unas

¹⁴ ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Real Academia española, 2012, p. 428.

¹⁵ ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid: Real Academia española, 1990, p. 135.

coplas, famosas según él, y el último un brevísimo pasaje de una comedia que andaba componiendo, que tal como se transcribe es un tercetillo— y un poema completo pero también muy breve y sin mayores pretensiones, que adopta la estructura de una quintilla y comienza: «Pidámosle sin falacia / al alto Rey sin escoria...»¹⁶. Significativo, desde el punto de vista de la versificación y la métrica, es otro poema que aparece en un capítulo anterior de la novela de Quevedo, concretamente el segundo; en este caso el poema, inventado para la ocasión, se atribuye a un poeta infame y dice así¹⁷:

Pastores, ¿no es lindo chiste,
que es hoy el señor San Corpus Christe?
Hoy es el día de las danzas
en que el cordero sin mancilla
tanto se humilla,
que visita nuestras panzas
y, entre estas bienaventuranzas,
entra en el humano buche.
Suene el lindo sacabuche,
pues nuestro bien consiste.
Pastores, ¿no es lindo chiste?

Lo peculiar de esta composición es la relación directa que se establece entre lo formal, especialmente los recursos métricos y fónicos, el contenido y el contexto. El propio narrador, Pablo, lo ha calificado como *copla pestilencial*, y no tiene otro objeto que ridiculizar al poeta y, en otro plano más ambicioso, subrayar, mediante la parodia, cómo hay textos que se pretenden pasar por poéticos y no son sino un castigo atroz para el oído y la sensibilidad. Los recursos empleados para demostrar esta tesis consisten, pues, en una elección disparatada de los términos que quedan en posición de rima, groseros a veces y ripiosos en su conjunto, y, sobre todo, en un ritmo fallido, inarmónico debido a la disposición irregular de los acentos —algunos colindantes, otros alejados en demasía— y a la excesiva fluctuación de las sílabas, que gira en torno al octosílabo pero cae con frecuencia en la ametría; junto a cuatro octosílabos ortodoxos encontramos

¹⁶ QUEVEDO, Francisco de: *El buscón*. Barcelona: Crítica, 1993, p. 213.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

desde un pentasílabo hasta un decasílabo, pasando por un heptasílabo y un par de eneasílabos. La única marca versal bien definida parece ser la rima final, consonante pero tosca, cuyas consonancias no son tenidas, en la tradición, por las más eufónicas ni elegantes, especialmente en el caso de *-uche*.

Hay todavía, pese a la escasez general, otras composiciones poéticas en diversas obras de la literatura picaresca; Francisco Ynduráin recuerda que Castillo Solórzano «inserta algunos romances en *La Garduña de Sevilla*» –uno de ellos especialmente extenso (162 versos); también hay algunas décimas, como «Tanto en vos la discreción»¹⁸ y algún diálogo dramático en octosílabos con algunos errores en el metro¹⁹– y que «Antonio Enríquez Gómez ilustra el relato con variedad de poemas»²⁰. Pero especial interés, desde el punto de vista de la métrica, tiene *La pícaro Justina*, novela en la que cada capítulo –*números* los llama el autor– aparece precedido de un poema, con la peculiaridad de que nunca se repite un modo de composición, por lo que los cincuenta capítulos se corresponden con cincuenta composiciones –*cincuenta y vna*, promete la portada– en las que, en palabras del autor «se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados»; así, al comienzo de la obra se incluye lo que se denomina «Tabla desta Arte Poética», a la manera de inventario. Las estrofas presentadas serían, en definitiva, las siguientes²¹:

- 1 Redondillas
- 2 Quintillas
- 3 Soneto de pies agudos al medio y al fin
- 4 Octavas de esdrújulos
- 5 Terceto de esdrújulos
- 6 Redondillas con estribo
- 7 Glosa de uno en quintillas

¹⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de: *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1957, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 249-251.

²⁰ YNDURÁIN, Francisco: «La poesía de Cervantes: aproximaciones». *Edad de Oro*, 1985, IV, p. 227.

²¹ LÓPEZ DE ÜBEDA, Francisco: *La pícaro Justina*. Madrid: Bibliófilos madrileños, 1912, pp. 1-2.

- 8 Octava de pies cortados
- 9 Redondillas de pies cortados
- 10 Sextillas
- 11 Glosa de redondilla
- 12 Canción de a ocho
- 13 Villancico
- 14 Endechas con vuelta
- 15 Liras
- 16 Octavas españolas y latinas juntamente
- 17 Rima doble
- 18 Estancias de consonancia doble
- 19 Octava pomposa
- 20 Sáplicos y adónicos de consonancia latina
- 21 Sáplicos y adónicos de asonancia
- 22 Redondillas de pie quebrado
- 23 Seguidilla
- 24 Octava con hijuela y glosa
- 25 Sextillas de pie quebrado
- 26 Quintillas de pie quebrado
- 27 Sonetillo de sostenidos
- 28 Romance
- 29 Sonetillo simple
- 30 Media rima
- 31 Unísonas
- 32 Esdrújulos sueltos con falda de rima
- 33 Versos sueltos con falda de rima
- 34 Tercetos de pies cortados
- 35 Sextillas de pies cortados
- 36 Liras semínimas
- 37 Soneto llano
- 38 Séptimas de todos los verbos y nombres cortados
- 39 Sextillas unísonas de nombres y pies cortados
- 40 Tercetos de ecos engazados
- 41 Verso heroicos macarrónicos
- 42 Canción mayor

- 43 Octavas de arte mayor antigua
- 44 Seguidilla cortada
- 45 Séptimas de pies cortados
- 46 Redondillas de solos dos consonantes
- 47 Liras de pies cortados
- 48 Redondillas de esdrújulos
- 49 Hexámetros españoles
- 50 Redondillas de tropel.

La parte versificada de la novela, pues, se pretende un Arte Poética. Tal como puntualiza Isabel Paraíso, no hay en realidad cincuenta composiciones distintas, puesto que el autor «cuenta como tipos poemáticos diferentes muchos de los que hoy consideramos como variantes. Por ejemplo, distingue siete redondillas»²². Nos remitimos al detallado estudio de Jaime Galbarro para un análisis y conocimiento más profundos de los aspectos métricos de las composiciones que, según afirma, ni forman «una recopilación exhaustiva de su época, ni el poeta deja de experimentar a menudo con numerosos metros, y en diversos sentidos», y al problema terminológico de toda Arte Poética se añade:

el hecho de que no siempre se corresponden los nombres que se dan de las composiciones al principio de cada número con el listado de la «Tabla desta Arte Poética», a veces nada tiene que ver el poema con el nombre que se le da, o bien se señala solamente un aspecto que el poeta quiere destacar (como «Rima doble» en la octava nº 17)²³.

Es cierto que los poemas escritos por Francisco López de Úbeda para *La pícaro Justina* carecen casi por completo de valor estético, pero no deja de ser un propósito original y reseñable el de utilizar una novela para incluir un muestrario de modelos métricos que se quiere completo y actualizado, hasta el

²² PARAÍSO, Isabel: «La métrica española en tiempo de Cervantes», en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (coords.): *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario*. Madrid: CSIC, 2008, p. 132.

²³ GALBARRO, Jaime: «Los poemas sumarios de *La pícaro Justina*», en Juan Matas y José María Balcells (eds.): *Cervantes y su tiempo*. Vol II. Universidad de León, 2008, p. 199.

punto de incluir algunas composiciones en verso de cabo roto, de muy reciente invención en la fecha y que Úbeda denomina, en los números 8 y 9, «de pie cortado». Como señala Galbarro, hay algo de arte «antipoética» en esta exhibición, que se recrea de manera especial —como ocurre precisamente con los versos de cabo roto— en excepciones, rarezas y licencias censuradas por las preceptivas al uso²⁴.

En un repaso, siquiera superficial, de la presencia que tiene el verso en el género de la novela, no podría pasarse por alto el caso de *El Quijote* —publicado apenas unos meses después que *La pícaro Justina*—, que alberga una cantidad considerable de poemas y canciones. Son varios y bastante completos los estudios que se han dedicado a este aspecto, por lo que no es necesario abundar aquí en demasía; Montero Reguera ofrece un detallado catálogo de todas las composiciones en verso incluidas en la novela, que cifra en 78²⁵, aunque algunas de ellas —casi siempre actuando como citas que se suponen consabidas— se consignan de forma fragmentaria. Domínguez Caparrós, que encuentra un total de 1090 versos en diversas estrofas²⁶, recuerda, además, que en un cómputo riguroso de los versos que aparecen en *El Quijote* tal vez habría que tener en cuenta todos aquellos que «se integran en la narración con una función similar a la de los refranes, dichos o sentencias»²⁷; en este sentido, por ejemplo, el famosísimo octosílabo con que comienza la obra pertenece, como es bien sabido, a un romance titulado «El amante apaleado». Romances y sonetos son, como era de esperar, los metros preferidos en la obra, junto con algunos artificios de ingenio como el ovillejo, que Cervantes inventa y que aquí se manifiesta por primera vez²⁸, o los versos de cabo roto²⁹, aunque también hay décimas, coplas, redondillas, quintillas, seguidillas, canciones, una octava y un madrigal. Entre tanta variedad de composiciones

²⁴ *Ibid.*, p. 205.

²⁵ MONTERO REGUERA, «Poeta ilustre o al menos manífico», *cit.*, p. 40.

²⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Los versos del *Quijote*», en *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, p. 200.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 157.

las hay originales y ajenas —que predominan, respectivamente, en la primera y en la segunda parte³⁰—, traducidas³¹, a cargo del narrador y en boca de diversos personajes o de autores ficticios, serias y jocosas, breves y extensas, completas o fragmentarias, cultas y populares, de arte menor y mayor, y antepuestas o pospuestas al propio relato —en la primera parte— o dentro de él. Fernando Romo Feito, que dedica un interesante estudio a las composiciones líricas de *El Quijote*, justifica el predominio de los romances por la cercanía que hay entre su mundo y el de las novelas de caballerías, que compartirían «un mismo orbe estético, el de la aventura heroica»³²; la variedad de estrofas, por otra parte, sería el resultado coherente del principio del decoro, así como su tono, pues, como subraya Romo Feito, cada composición se adecua a las circunstancias del personaje que la enuncia, y su calidad está relacionada con lo que puede esperarse de sus autores³³. Son igualmente interesantes las consideraciones pragmáticas que aporta Luján Atienza a este respecto; aunque son cuestiones que van más allá de lo estrictamente métrico, importa distinguir, por ejemplo, las implicaciones que tiene el hecho de que el falso Merlín formule en verso —en endecasílabos blancos— los términos de la solución para el encantamiento de Dulcinea —«es menester que Sancho, tu escudero, / se dé tres mil azotes y trecientos / en ambas sus valientes posaderas»³⁴—, y que al momento, sin embargo, se exprese en prosa vulgar y tosca «cuando el actor se ve obligado a puntualizar sobre sus palabras»³⁵.

En cuanto al resto de la producción cervantina en prosa, Pedro Ramírez observa la poca presencia que hay de la poesía intercalada en las *Novelas ejemplares*, con la excepción de *La*

³⁰ MONTERO REGUERA, «'Poeta ilustre o al menos manífico'», *cit.*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² ROMO FEITO, Fernando: «Cervantes ante la palabra lírica: *El Quijote*». *Anales Cervantinos*, 2002, XLIV, p. 139.

³³ *Ibid.*, pp. 141, 154.

³⁴ CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Vol. II. Madrid: Cátedra, 1998, p. 296.

³⁵ LUJÁN ATIENZA, Ángel: «La poesía inserta en el Quijote: aspectos pragmáticos», en Garrido Gallardo, Miguel Ángel y Alburquerque García, Luis (coords.): *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario*. Madrid: CSIC, 2008, p. 207.

gitanilla, donde aparecen romances, redondillas y sonetos³⁶; en *Rinconete y Cortadillo* habría unas «seguidillas (en su forma arcaica de cuatro hexasílabos, solo rimados el segundo y el cuarto)»³⁷, en *La ilustre fregona* hay un soneto y un romance³⁸ y en *El coloquio de los perros* apenas cinco endecasílabos blancos que «carecen de intención lírica»³⁹. La obra narrativa que más poemas contiene en proporción es *La Galatea*, que, de acuerdo con las convenciones del género pastoril, incorpora numerosas composiciones en las que hay un predominio notable del endecasílabo y los ritmos que se le asocian, y que se reparten por sonetos, octavas, tercetos encadenados, cuartetos, silvas y liras, aunque también hay numerosas décimas, octavillas y algunas estrofas octosilábicas del repertorio cancioneril, e incluso algunos versos antiguos de arte mayor. Según José Manuel Trabado, «lo que interesaba a Cervantes era, a la par que desarrollaba el embrollo narrativo, introducir poemas que debido a la situación narrativa se hallasen en el filo que separaba el sentimiento más acendrado de la pasión narrativa»⁴⁰. Por último, en su otra novela extensa, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, predominan con claridad, sin que el verso sea abundante, los sonetos, aunque el capítulo quinto del tercer libro dedica la mitad de su extensión a recoger doce octavas reales «dignas de ponerse en memoria»⁴¹, y hay también algunos octosílabos, como los de la redondilla que enmarca el retrato de una hermosa dama – «Yela, enciende, mira y habla»...⁴².

En la relativamente corta producción novelística del siglo XVIII en España hay, por su misma escasez, muy pocos versos, y los que hay, además, apenas tienen mérito literario ni valor representativo. En *Fray Gerundio de Campazas* encontramos, sin embargo, una excepción a lo primero, pues a lo largo de

³⁶ RAMÍREZ, Pedro: «La lírica cervantina en su contexto narrativo». *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes*, 1995, 27, pp. 80-82.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

³⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁰ TRABADO CABADO, José Manuel: *Poética y pragmática del discurso lírico: el cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid: CSIC, 2001, p. 206.

⁴¹ CERVANTES, Miguel de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 479.

⁴² *Ibid.*, p. 466.

sus numerosas páginas es posible encontrar una buena cantidad de versos, aunque se da la particularidad de que en su mayor parte son versos latinos, en consonancia con el ámbito eclesial en que se desarrolla la novela y la condición del protagonista, predicador; en un alto porcentaje, además, se emplean a modo de cita y toda la importancia se centra en el contenido. En español, aparte de décimas, octavas y un soneto, hay algún juego de ingenio en verso vulgar, algún chiste –como en la coplilla de «Quien nísperos come»⁴³ o en el serventesio «Cuando algún pollo o polla»⁴⁴–, o breves estrofas de versos octosílabos que encierran alguna oración, como en «Ahora, Señor, ahora / que la inexorable parca...»⁴⁵, así como algún concepto teológico o moral, como en la cuarteta que comienza «Esto es saber hablar mal»⁴⁶, o la que, calificada de epigrama, principia «Desde luego te declaro»⁴⁷, que es traducción precisamente de unos versos latinos recién mencionados. Ésta práctica, la de cita y traducción en verso, se repite en algunas otras ocasiones a lo largo de la obra. Es rara la composición larga, aunque es posible encontrar algún ejemplo, como las extensas silvas impares que sirven de glosa a sendos poemas epigramáticos latinos, y que, respectivamente, constituyen una sátira, algo misógina por lo demás, contra el vicio de menospreciar por moda lo propio y admirar lo extranjero como superior, sin que lo sea⁴⁸, y otra sátira algo picante y más misógina aún⁴⁹. Los versos, en todo caso, son, aunque chistosos a veces, de muy poco valor siempre, como el propio narrador reconoce en alguna ocasión; tras la reproducción de un epitafio jocoso – «Yace entre estas dos losazas»⁵⁰– leemos: «Los dos monges conocieron bien la insulsez de la décima llena de ripio, y sin más sal que un equivoquillo ridículo que no tenía sustancia»⁵¹. Es un juicio que vale para la mayor parte de los

⁴³ ISLA, José Francisco de: *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Barcelona: Clásicos Planeta, 1991, p. 346.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 346-347.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 502.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 653-654.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 616-617.

⁵¹ *Ibid.*

poemas; la forma rítmica queda siempre, en esta obra, subordinada a la burla o al ingenio, a los que sirve de mero vehículo. Ya sea en latín o en español, en la obra se presta especial atención, en el plano de la forma —casi siempre, como hemos dicho, secundario— a lo anecdótico y experimental, como el hexámetro latino construido con sólo dos palabras: «hexámetro cabal y ajustado a todas las reglas de la prosodia, pero tan escondido, que sin revelación apenas se puede conocer que es verso. Porque sin ella, ¿quién dirá que lo es éste: *Consternabatur Constantinopolitanus*»⁵²; o la «recancanilla tan ridícula y tan fría» de Cicerón: «*O fortunatam natam*»⁵³. Llama la atención el hecho de que, como sucedía en *El buscón* de Quevedo —nos referimos a aquellas coplas *pestilenciales*—, también aquí aparece una composición escrita en verso amétrico, tan libre como huérfano de ritmo; un personaje, el hermano Bartolo, sostiene que «ya es endemasiada prosa» y pronuncia lo que el narrador califica como «disparatadísima chorrera de desatinos»⁵⁴, que en efecto lo son y que, tras una primera rima abrazada consiste en una sucesión de pareados de desigual extensión, cuyo número de sílabas oscila sin que parezca seguir el más mínimo sistema. A veces podría reconocerse una cierta base endecasilábica, pero, como demuestra el siguiente fragmento, conviven endecasilabos ortodoxos con octosílabos, versos de incierta medida y otros que, teniendo once sílabas, no cabe considerar endecasilabos⁵⁵:

No venciste al gigante Fierabrás,
 Pero hiciste mucho más,
 Cuando por tu industria vino al mundo
 Ese pozo de cencia tan profundo
 Como la noria de mi convento,
 Que tiene más de mil brazas y aun más de ciento.

Una vez más, la forma deficiente se pone al servicio de la caracterización del mal poeta y de la poesía infame, y ello con un protagonismo evidente de los recursos métricos, empleados,

⁵² *Ibid.*, p. 136.

⁵³ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 459.

⁵⁵ *Ibid.*

de manera consciente, al margen –o más bien en contra– de la preceptiva y el arte poética. Ésta, el arte poética, se lleva a sus extremos en los juegos de agudeza, que en alguna ocasión implican a la forma. Así, se traen a colación unas décimas en ecos compuestas en latín –y tildadas de *locuras*– y cuyo principio sería el siguiente⁵⁶:

Angélico Praecep.....tori,
Tori Cathedram a.....genti,
Genti ut luceat pubesc.....enti,
Entique fulgeat ma.....jori;

Con posterioridad, se incluye una traducción literal y lineal «aunque no sea posible conservar sus divinos ecos; porque como las voces castellanas son tan distintas de las latinas, no pueden corresponder a unas los ecos de las otras»⁵⁷, es decir, que carece de metro y rima y que por lo mismo –barbarismos y solecismos aparte– pierde toda la gracia. Una vez que se renuncia a la traducción, por insatisfactoria, se recurre a la imitación, de donde sale una décima semejante en la estructura y que comienza así⁵⁸:

La batalla de Bi.....tonto
 Tonto, no fue en Mon.....dragón
 Dragón, que vio la f.....unción
 Unción tomó junto al Ponto.

Ahora bien, tal como reconoce su autor, «las dos décimas son tan disparatadas, que no parecen posibles otras que las iguallen»⁵⁹ –a lo que se le responde, por cierto, algo digno de ser consignado y tenido en cuenta: «eso es mucho decir, señor beneficiado. La esfera de lo posible es muy dilatada»⁶⁰–. En cualquier caso, el experimento se repite, con nuevas décimas en latín, en su traducción, y en una nueva imitación; algo fácil, según los personajes, porque el poeta «sólo tiró a ajustar sus ecos, saliesen como saliesen, sin consecuencia para lo demás»⁶¹ –y se añade

⁵⁶ *Ibid.*, p. 643.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 674.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 676.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 677.

⁶¹ *Ibid.*, p. 680.

que el autor de esos diez pies debiera andar en cuatro—. Habría que subrayar esa certera percepción de que en numerosas ocasiones, y sobre todo cuando el autor o los destinatarios carecen de una mínima formación, es la rima el único —o el principal, al menos— elemento vertebrador del verso, y el fundamental a la hora de concebirlo y de apreciarlo.

Otra de las narraciones destacadas del XVIII español es la *Vida* de Diego Torres Villarroel, donde de vez en cuando se habla de versos pero no se incluye ninguno. Dado el carácter autobiográfico de la obra, el narrador incluye una especie de catálogo de su producción, en el que también aparece la versificada; «En verso están impresos los papeles siguientes»⁶², nos dice, y enumera treinta y seis villancicos, un romance en estilo aldeano, otro en portugués, y algunos poemas inéditos: otro romance, sonetos y «varias poesías»⁶³.

Hasta finales del siglo XVIII se considera que el verso es el máximo exponente de la poesía, ya sea lírica o dramática. Cuando se supera el dogmatismo de la poética clasicista y la prevalencia de los modelos clásicos y se abre la puerta al reconocimiento estético de la novela, hasta entonces sin pedigrí ni abo-lengo o, por decirlo con términos más actuales, excluida —como género— del canon, y cuando, en fin, los textos que resultan del arte de la palabra comienzan a englobarse bajo el nombre de literatura, la prosa obtiene un lugar de preferencia. El siglo XIX es el siglo de la novela: la prosa se independiza del verso definitivamente; vale por sí misma, no necesita la compleción del lenguaje elevado y las nobles composiciones. Si antes los dramaturgos eran poetas y viceversa, y quienes escribían novelas solían desenvolverse mejor o peor en los otros dos géneros, a partir del siglo XIX los novelistas son novelistas —y con frecuencia periodistas—, pero no necesariamente dominan otras formas de expresión poética —acaso el teatro, pero ya en prosa—. Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, José María de Pereda o Vicente Blasco Ibáñez no escriben poesía, y Emilia Pardo Bazán apenas tiene una breve y anecdótica obra en verso que abandona al comenzar

⁶² TORRES VILLARROEL, Diego: *Vida*. Salamanca: Fundación Salamanca/Bibliotheca de Torres, 2005, p. 241.

⁶³ *Ibid.*, p. 242.

su labor de narradora –de hecho, decide no incluir su único libro de poemas, *Jaime*, en la edición de sus obras completas–, del mismo modo que Juan Valera. En cierto modo, el novelista se profesionaliza, algo que en los siglos XIX y XX no concuerda demasiado con el verso. La novela es, en la mayoría de sus concepciones y subgéneros, un reflejo de la realidad social, y en la realidad de los últimos ciento cincuenta años hay más novelistas –o tienen más presencia– que poetas, por lo que son los novelistas el objeto de retratos –con frecuencia paródicos–; el verso no sólo pierde importancia en términos relativos en la vida literaria sino que, indirectamente, también pierde presencia en el reflejo indirecto de esa vida literaria que constituyen las prosas narrativas.

Si observamos la extensa obra novelesca de Pérez Galdós –prescindiendo de los *Episodios nacionales* y de las novelas dialogadas–, podremos comprobar que no hay verso alguno en *La fontana de oro*, *La sombra*, *Gloria*, *Marianela*, *La familia de León Roch*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *La incógnita*, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *Halma* o *Misericordia*, ni en ninguna de las cuatro novelas del ciclo de Torquemada. En *Tristana* se intercalan algunos versos –serios o no– con intención paródica, para reproducir lo irracional del lenguaje de los enamorados; se citan en cursiva, pero integrados en los correspondientes párrafos y a veces adaptados a las circunstancias gramaticales del discurso oral; por ejemplo, se sustituye la primera sílaba de «y direte, Inés, la cosa», de la «Cena jocosa» de Baltasar del Alcázar, por un «pues»⁶⁴. En otras de sus novelas hay alguna aparición anecdótica y siempre de carácter funcional. En los varios centenares de páginas por los que se extiende *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, no hay sino la leve transcripción de la copla que canta un ciego de voz chillona mientras rasguea la guitarra, y que sirve de excusa para la descripción, de tinte costumbrista y un tanto humorística, del ambiente⁶⁵:

⁶⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Tristana*, en *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1989, p. 384.

⁶⁵ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta*, en *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1990, p. 549.

A Pepa la gitani... i... i...

Aquel *iiii* no se acababa nunca, daba vueltas para arriba y para abajo como una rúbrica trazada con el sonido. Ya les faltaba el aliento a los oyentes cuando el ciego se determinó a posarse en el final de la frase:

...lla,
cuando la parió su madre...

Es en *La desheredada* donde, dentro de la obra de Galdós, más versos podemos encontrar, aunque de poco valor y prácticamente ningún lirismo; en su mayor parte son testimonio de la labor tipográfica del protagonista, que trabaja en una editorial especializada en romances de ciego y aleluyas, y a este último género corresponden siete de los textos reproducidos, todos ellos pareados octosílabos y, como era de esperar, de rimas fáciles y con frecuencia ripiosas, como:

muchos niños pequeñitos
van vestidos de angelitos⁶⁶

O estas otras, tomadas de la *Vida del hombre flaco*:

El verlo en paños menores
causaba risa, señores.⁶⁷

En otra ocasión se reproduce un cartel de versos ramplones y desiguales de una tienda —entre ellos: «aquí murió el fiar, / y el prestar también murió»...⁶⁸— que hacen pensar a Isidora en una «composición epigramática» de la misma índole y parecido mérito, que comienza: «Si fio, / aventura lo que es mío. / Y si presto, / al pagar ponen mal gesto»...⁶⁹. Son textos en verso, pero más afines al chiste y a la gracia costumbrista que a la literatura —al menos como se había entendido hasta entonces—. Los otros versos que aparecen en la novela son, igualmente, el reflejo de una cultura popular; se trata, en concreto, de dos cortos fragmentos —uno de apenas dos versos, el otro de cuatro— de dos romances nuevos decimonónicos, el del hiperbólico asesino

⁶⁶ PÉREZ GALDÓS, Benito: *La desheredada*, en *Obras completas*. Vol. 1, *cit.*, p. 1103.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1100. Para el resto de aleluyas, vid. pp. 1124 y 1127.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 998.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 999.

«Francisquillo el Sastre, el más jaque de los hombres»⁷⁰ y el del *Valeroso Portela*, igualmente criminal y que, pese a la denominación explícita de romance, en términos métricos tiene una primera parte de quintillas octosilábicas y una segunda de décimas con un esquema de rima algo caótico, aunque Galdós sólo recoge los cuatro versos iniciales⁷¹.

En una de sus primeras novelas *El audaz*, los versos sirven para caracterizar a un personaje, doña Pepita Sanahuja, que «deliraba por la literatura pastoril»⁷², por lo que recita algunos versos bucólicos de una composición en tercetos encadenados de Fray Diego Tadeo González, poeta menor del XVIII – «Mira, Delio, yo tengo un corderillo...»⁷³– hasta que es interrumpida, lo que hace que se justifique con un: «No puedo prescindir de mi inclinación. El prosaísmo no ha entrado todavía en mi cabeza»⁷⁴; con posterioridad hay dos citas consecutivas de una égloga de Nicolás Fernández de Moratín, con sustitución incluida del *Lucindo* original por *Dalmiro*, de la que se extraen los seis versos iniciales y otros cinco de la respuesta que a Coridón da su interlocutor, endecasílabos y heptasílabos⁷⁵, y todo ello dicho con entonación afectada, corona de flores y movimientos coreográficos, lo que se tilda de «escena grotesca» y se presenta, dado el contexto, como una parodia. Los versos que en una novela de caballerías o pastoril –de haber nacido antes Moratín padre, por supuesto– se habrían podido incorporar al texto para darle una nota de elevación, aquí se consignan precisamente para lo contrario, para dar cabida a lo ridículo. En otra novela, *Doña Perfecta*, dos personajes recitan con un procedimiento similar –el segundo responde al primero continuando la cita– un fragmento del romance del destierro de Reinaldos⁷⁶, dibujando igualmente una escena de tono irónico y ridículo pues, como afirma el narrador, «el aspecto general era el de una degeneración lastimosa, y costaba trabajo encontrar la

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1067.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1068.

⁷² PÉREZ GALDÓS, Benito: *El audaz (Historia de un radical de antaño)*, en *Obras completas*. Vol. 1, *cit.*, p. 267.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁷⁶ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 234-235.

filiación noble y heroica en la brutalidad presente»⁷⁷. En ambos casos se puede decir que los versos, tanto en lo estilístico como en lo puramente estrófico, se presentan como vestigio de otro tiempo, esto es, como cosa extemporánea o anacrónica. Algo parecido pasa con los versos recogidos en *El doctor Centeno*, aunque en este caso se da la peculiaridad de que en su práctica totalidad están tomados del teatro del Siglo de Oro, debido a las veleidades dramáticas de Alejandro Miquis; hay, pues, citas de Calderón⁷⁸ que se mezclan con versos atribuidos al personaje –del tipo «¡Hola!... ¡Prendedle!... ¡Traición!»⁷⁹ o «¡Teneos..., atrás! ¡Traidor!»⁸⁰–, que con su retórica barroquizante y aun sus formas métricas no hacen sino exhibir un risible anacronismo. Cabría subrayar que en todos estos casos –en *El audaz*, *Doña Perfecta* y *El doctor Centeno*, con sus respectivas variaciones sobre la poesía bucólica, la épica y la dramática– la consignación de los versos, siempre paródica, constituye en el fondo una defensa de la prosa narrativa, herramienta de Galdós y forma que, en su poética, se adapta mejor a sus tiempos y al tratamiento artístico de la realidad.

Hay en Galdós, por otro lado, un uso del verso popular que se inscribe a la perfección en la estética realista, que trata de reproducir los modelos sociales y culturales del mundo empírico; en ese contexto, la afición por determinadas composiciones en verso es un elemento más, útil como cualquier otro para dibujar a los personajes o para caracterizar ambientes. Un procedimiento común con la novela del Siglo de Oro sería la identificación del personaje con unos versos consabidos; es lo que sucede en *Miau*, donde el narrador nos dice: «El pensador recordaba la comedia de Eguilaz, en la cual el protagonista, para ponderar lo divertido que es ser pobre, dice con mucho calor: Yo tenía cinco duros / el día que me casé»⁸¹.

Una de las novelas decimonónicas que mayor número de versos intercala es *La Regenta*, de Clarín, si bien, como es ha-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁷⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El doctor Centeno*, en *Obras completas*. Vol. 1, *cit.*, p. 1416.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1393.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1412.

⁸¹ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Miau*, en *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1990, p. 1005.

bitual en la época, en la inmensa mayoría de ocasiones se trata de extractos de entre dos y cuatro versos. En su conjunto son de muy variada condición y procedencia; los hay populares y de moda, como el incompleto y mínimo, por interrupto, «Hame dado en la nariz / olor de...»⁸² –falta *garbancería*–, o cultas y clásicas, como una quintilla de Fray Luis de León⁸³. Por otra parte, abundan en *La Regenta* de manera especial las composiciones con base musical, entre las que habría canciones infantiles, como «Estaba la pájara pinta / a la sombra de un verde limón»⁸⁴ o la que termina «cayó el pajarillo en trena / con grillos y con cadenaaa»⁸⁵, con el intento de reproducir gráficamente el melisma final; hay, por supuesto, fragmentos de canciones populares, como «Ábreme la puerta, / puerta del postigo»⁸⁶, que canta Joaquinito algo achispado, o la flamenca «Es una cooosa / que maravilla mamá / ver al Frascueeeelo / la pantorriiiiilla mamá»⁸⁷, o canciones religiosas que entonan las «niñas de las *Escuelas Dominicales* y los chiquillos del *Catecismo*», como «Santo Dios, Santo Fuerte» o «Con flores a María», o una composición propia que concluye «los niños pobres prefieren / la Cristiana Caridad»⁸⁸, y, entre medias, los aires populares que entona el órgano de la catedral de Vetusta en la nochebuena, siempre en versos cortos: «Adiós, María Dolores, / marchó mañana / en un barco de flores / para la Habana»⁸⁹, o «Arriba, Manolillo, / abajo, Manolé, / de la quinta pasada / yo te libertad»...⁹⁰, o incluso la incompleta y no del todo reverente «La casa del señor cura / nunca la vi como ahora»⁹¹; hay además algún ejemplo de verso escolar y mnemotécnico, como el macarrónico: «Masculino es *fustis, axis, / turris, caulis, sanguis, collis*»...⁹²-. También hay canciones del género culto, como el verso de *El barbero de Sevilla*

⁸² ALAS 'CLARÍN', Leopoldo: *La Regenta*. Madrid: Alianza, 1999, p. 91

⁸³ *Ibid.*, p. 149

⁸⁴ *Ibid.*, p. 115

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 621.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 366.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 701.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 702.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, 670.

que canta Álvaro Mesía, o como los de la ópera francesa *Faust*, que se citan, sin embargo, en italiano –que es como se conoció en España–: «*Al palido chiaror / che bien degli astri d'or / dami ancor contemplar il tuo viso*»⁹³.

Se trata en este último caso, por cierto, de una cita errónea, como la que se hace de Esteban de Villegas – «Yo he visto un pajarillo / posarse en un tomillo»⁹⁴, o la que se hace de la primera media estrofa del poema en octavillas agudas de Guillermo Fernández de Santiago, poeta romántico muy menor: «Esa luna que brilla en el cielo / melancólicamente me inspira: / es el último son de mi lira / que por última vez resonó»⁹⁵, lo que podría llevar a un interesante análisis sobre los mecanismos de creación que se ponen en marcha cuando la memoria no funciona del todo bien, o sobre la responsabilidad que tienen en los cambios el narrador, los personajes o el autor. El último poema citado, por cierto, se presenta también con música en la novela, como canción acompañada de la guitarra. Esta abundancia de versos musicales o musicalizados en *La Regenta* ilustra bien el propósito con el que son incluidos: el de dar cuenta de las ceremonias y los comportamientos sociales de los distintos estratos y edades, desde las canciones de cuna o de juego hasta las de catequesis, desde las de la jarana flamenca hasta las de la elegante ópera o, entre medias, la zarzuela. La poesía cantada tiene una presencia social que ha de quedar reflejada en la novela realista.

Por último, y como sucedía con la narrativa de Galdós, el verso sirve para caracterizar a los personajes, cuyas elecciones son siempre significativas. Víctor Quintanar es un entusiasta del teatro clásico y de los versos del Siglo de Oro, y al hilo de su afición, en su voz o desde su perspectiva –cuando asiste al teatro–, se incluyen en la novela versos de los dramas de Calderón, de Tirso o de Moreto, aunque también los hay del *Tenorio*. Su gusto se extiende a la poesía lírica, y da ocasión para que se cite a Góngora o, como se ha dicho, a Fray Luis. Ahora bien, como también sucedía en Galdós, la obsesión por los versos del

⁹³ *Ibid.*, p. 463.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 94. La cita correcta sería: «Yo vi sobre un tomillo / quejarse un pajarillo».

⁹⁵ *Ibid.*, p. 161. El tercer verso sería, en el poema original: «oye el son de mi lánguida lira».

pasado se refleja de forma paródica; no sólo el personaje de don Víctor resulta a veces ridículo en su pose de comedia de honor o de recitador inmisericorde – «recitaba versos de sus poetas adorados y repetía hasta parecer un martillo: ¿Qué delito cometí / para odiarme, ingrata fiera? / Quiera Dios... pero no quiera, / que te quiero más que a mí»⁹⁶–, sino que también se ridiculiza la figura del poeta en el personaje de Trifón Cármenes, poeta de justas locales, que con motivo de la grave enfermedad de un conocido comienza una elegía conmovida – «¿Qué me anuncia ese fúnebre lamento...?»⁹⁷– que va componiendo en serventesios durante la crisis – «Y escribía con *pulso febril*: Mas ¡ay! en vano fue; del almo cielo / la sentencia se cumple; inexorable...»⁹⁸, a pesar de que «No sabía Trifón lo que significaba almo, es decir, no lo sabía a punto fijo, pero le sonaba bien»–, pero tuerce el gesto cuando la salud del enfermo mejora. Al final muere el enfermo y la elegía se concluye, pero queda la crítica a la retórica vacua de la versificación de la época, donde, como en el caso mencionado, los poemas carecerían de alma y las palabras pueden usarse por su sola sonoridad.

El caso es que *La Regenta* es, como *El Quijote*, una novela llena de versos. A diferencia de éste último, en la novela de Clarín es rara la composición que se reproduce completa, y si se hace es por su carácter breve; tampoco se suelen utilizar como expresión del personaje y manifestación de su subjetividad, sino como documento social o para caracterizar objetivamente a un personaje. En *Su único hijo* hay muchos menos ejemplos –la suma de versos apenas llega a la decena, incluyendo los dos de una composición operística en italiano–. No hay versos en *Peñas arriba*, de Pereda, y en *Los pazos de Ulloa*, de Pardo Bazán, sólo encontramos la redondilla de una oración religiosa que pronuncia el capellán. En *Arroz y tartana*, novela finisecular de Vicente Blasco Ibáñez, aparece de nuevo la tendencia a introducir fragmentos de textos populares o de diversa procedencia que contribuyen a configurar el retrato de personajes y la descripción de ambientes; así, se puede encontrar un modesto número de

⁹⁶ *Ibid.*, p. 732.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 774.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 775.

composiciones ligadas a la música: un par de versos en italiano de la romanza «*Vorrei moriré*», de Leonardo Cognetti⁹⁹, otro par de versos, también italianos, de un aria de ópera¹⁰⁰, dos versos más de una pieza popular que solía tocarse con acompañamiento de organillo – «Yo nací muy chiquitita / y nací muy avispá»¹⁰¹–, otros dos versos –uno se repite– de la canción de un corro de niñas – «Yo me quería casar / con un mocito barbero...»¹⁰² y de nuevo dos versos que canta un pillito al rasguitar la guitarra¹⁰³. Lo demás es la copla que da título al libro, en valenciano – «*Arròs y tartana / casaca á la mòda, / ¡y ròde la bola / á la valensiana!*»¹⁰⁴– y un fragmento –otra vez dos versos– de un poema religioso, aparentemente el inicio de una lira que compondría un personaje¹⁰⁵. Es una miscelánea parecida a la de *La Regenta*: predomina la muestra variada de usos sociales del verso, sobre todo del verso popular y del musicalizado, y de nuevo aparece la ópera como forma cultural para las clases altas.

Podríamos concluir el análisis de la narrativa decimonónica recordando que las novelas más leídas no eran las mejores, y que el género que se publica casi en exclusiva durante la parte central del siglo XIX es la novela por entregas o de folletín, donde el verso apenas tiene presencia. Una excepción sería la novela del folletinista sevillano Manuel Fernández y González titulada *Amores y estocadas*, disparatada biografía de un Francisco de Quevedo ya maduro donde, dada la entidad del protagonista, se consignan numerosos poemas suyos, tanto completos como en fragmentos. La novela en su conjunto, de hecho, podría entenderse casi como una antología, aunque, dada la procedencia exclusiva de los textos, aporta poco a lo que aquí se trata. Valga recordar, sin embargo, la afirmación que hace un personaje secundario cuando, inadvertidamente, forma unos endecasílabos al hablar y otro personaje le dice que rima como un poeta: «Han

⁹⁹ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Arroz y tartana*. Valencia: Prometeo, [Ca.] 1924, p. 84.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰² *Ibid.*, p. 291.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 134.

saltado dos versos y esto sucede a cada paso, nuestra lengua es muy armoniosa, y a veces ella sola se metrifica»¹⁰⁶.

No sería fácil pronunciarse sobre la situación del verso en la novela hispánica de los siglos XX y XXI, dada la considerable variedad de tendencias, estilos, subgéneros y, en definitiva, poéticas individuales, que irían desde el cultivo de las formas más clásicas —de raíz decimonónica, en esencia— hasta la experimentación más extrema. El hecho de que el límite entre la alta literatura y la baja literatura se haya vuelto cada vez más difuso, y la relativa abundancia de novelas construidas a partir del aluvión de la cultura popular, con la inserción de infinitos materiales de las más dispares y a veces alejadas procedencias —incluida la intertextualidad poética—, ha tenido como consecuencia una incorporación de fragmentos y referencias de otras artes en las que interviene la palabra, como el cómic o la serie televisiva y, en especial, de diálogos cinematográficos y de letras de canciones. Es de esto último de donde en mayor medida se nutre de versos la narrativa, que los toma tanto de la música rock y pop como de otros géneros más tradicionales como el bolero y la copla, o de escuelas de notable aliento poético como la *chanson* francesa, la canción de autor o, como se denomina en el ámbito anglosajón, los textos del *singer songwriter*. Todo esto conviviría con la inclusión de versos tomados de la historia literaria, si bien en una proporción muy inferior a la de cualquiera de las épocas pretéritas. La novela contemporánea puede incurrir en el lirismo, pero tiende a hacerlo utilizando la prosa poética, no el verso —por más que en algunos casos se caiga en metricismos¹⁰⁷ o se recurra a la prosa rítmica¹⁰⁸, algo distinto a lo que aquí nos interesa—.

Llegado el momento de recapitular y obtener algunas conclusiones de esta extensa —y necesariamente incompleta— panorámica, habría que señalar, en primer lugar, una línea difusa, pero real, que entre los siglos XVI y XVII separa dos usos notablemente

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel: *Amores y estocadas. Vida turbulenta de don Francisco de Quevedo*. Universidad de Navarra, 2002, p. 34.

¹⁰⁷ Vid. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 37.

¹⁰⁸ UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, p. 59. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa, cit.*, pp. 28, 190-191.

distintos: uno más antiguo que valora la obra lírica en sí misma y por sí, y que la incluye en el marco más amplio de la narración de una manera íntegra y destacada, y otro, posterior, que emplea los materiales versificados como signo subordinado de una manera clara a los propósitos narrativos, de manera que el poema se reduce a la mínima expresión necesaria para destacar algún aspecto relacionado con el personaje o la situación. En el Quijote ya se alterna la inclusión de fragmentos y poemas, y en la novela decimonónica predomina con claridad la reproducción de dos o cuatro versos, con frecuencia los iniciales; en la novela anterior el poema interesa por sí mismo, pero en la moderna se considera suficiente una indicación de que los personajes recitaban, leían o cantaban una determinada obra, casi siempre popular —en sus diversas acepciones: muy conocida o de origen folclórico—. Esta reproducción fragmentada descontextualiza, desde un punto de vista rítmico, las pocas líneas ofrecidas, por lo que se desvanece la estructura compositiva y pierde interés cualquier análisis métrico que vaya más allá del puro inventario o de ciertos indicios sobre el gusto y las preferencias de público lector y personajes. La reproducción de versos aislados, por su parte, remite una vez más a la discusión teórica acerca de la necesidad o no de que para hablar de versos haya al menos dos unidades concertadas —problema que parece solventarse si aceptamos que esos versos desgajados pertenecen a una unidad mayor —estrofa, poema— que tenemos en la memoria o, como mínimo, deducimos.

Es cierto, también, que habría que rebajar considerablemente el número de versos recogidos o transcritos en las obras narrativas si, aceptando el acertado criterio de Esteban Torre, distinguimos entre aquellas unidades rítmicas verdaderamente valiosas desde un punto de vista estético de aquellas otras que caen en la «mera ramplonería metrificada»¹⁰⁹, como sucede en novelas del tipo de *Fray Gerundio de Campazas* o en algunos ejemplos deliberadamente disparatados que se han señalado y analizado en el presente estudio —en la novela picaresca, sobre todo—. Una buena parte de los versos incluidos en la narrativa

¹⁰⁹ TORRE, Esteban: «¿Qué es el verso? / ¿Cuándo una línea es verso?». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2009, núm. 7, p. 149.

constituyen una parodia de la mala poesía, si se nos permite el oxímoron para referirnos a lo que en última instancia no sería poesía ni mala ni buena. La inserción de poemas, inevitablemente, plantea problemas de índole pragmática que van más allá de las pretensiones de este estudio y que se relacionan con la construcción de un sujeto lírico que a veces se identifica de manera clara y explícita con el personaje, y que otras nos remite de forma algo equívoca al narrador, al autor de la novela, o, en el caso de los poemas ya publicados antes y consabidos, a una entidad que se encuentra en un terreno indefinido entre la ficción y lo que Umberto Eco llama la *enciclopedia*, que no es otra cosa que nuestro conocimiento del mundo empírico. Por otra parte, el hecho de que la responsabilidad de la enunciación recaiga en personajes o en el narrador conlleva con frecuencia una menor exigencia a la hora de reproducir correctamente los versos –cuando estos son ya conocidos o tienen, en última instancia, una existencia previa–, y no es extraña la cita inexacta o errónea.

Desde el punto de vista de la métrica y el ritmo, existe en general una adecuación de las estrofas empleadas a las convenciones genéricas del relato, que se establecen en función de criterios parcialmente temáticos y retóricos, de acuerdo con el concepto general de decoro. Hay una cierta oposición entre el verso de arte menor –donde predomina el octosílabo– y el verso de arte mayor –sobre todo el endecasílabo–, percibido como más culto y, en general, menos abundante, si bien conviven sin problemas en muchas obras. Por otra parte, habría que distinguir dos tendencias: la que incluye en el relato metros y ritmos de la propia época, ya sean creación del narrador o tomados de otros autores, y una segunda que utiliza poemas del pasado, alguna vez como ilustración de la vigencia de lo clásico pero muchas otras como elemento extemporáneo y ya envejecido y con cierta intención crítica o paródica. Frente al impulso inicial de combinar la prosa con el verso, que podía alcanzar una buena proporción de texto, hemos visto cómo se va imponiendo la función del verso como cita o como alusión, tomando a veces una forma y un sentido muy cercanos al aforismo.

En cualquier caso, y para concluir, conviene subrayar que dentro del relato en prosa de todas las épocas ha quedado consignada una considerable cantidad de poemas o de fragmentos versificados, dándose el caso de que hay autores que, como Cervantes, no tienen otra producción lírica conocida que la que albergan sus narraciones, y en algunas ocasiones es posible hablar del valor antológico que tienen estas prácticas, así como de la utilidad que evidencian para conservar poemas que de otra manera se habrían perdido o bien variantes de los textos conocidos. No es habitual que estos versos, en su conjunto, tengan un interés especial desde el punto de vista de la métrica, pero no puede olvidarse, por ejemplo, que el ovillejo aparece por vez primera precisamente en la obra narrativa del propio Cervantes, ni que una obra como *La pícara Justina* adquiere su estructura en relación estrecha con el arte versificatoria, o que determinados juegos rítmicos tienen especial protagonismo en libros como *Fray Gerundio de Campazas*. Un conocimiento completo de la métrica y de la poética del verso exige, por lo tanto, la consideración de los géneros prosísticos, por marginal que ésta sea.

Bibliografía utilizada

Bibliografía primaria

- ALAS 'CLARÍN', Leopoldo: *La Regenta*. Madrid: Alianza, 1999.
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Real Academia española, 2012.
- ANÓNIMO: *Segunda parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 1988.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Arroz y tartana*. Valencia: Prometeo, [Ca.] 1924.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de: *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1957.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid: Real Academia española, 1990.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel: *Amores y estocadas. Vida turbulenta de don Francisco de Quevedo*. Universidad de Navarra, 2002.
- ISLA, José Francisco de: *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Barcelona: Clásicos Planeta, 1991.

- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco: *La pícaro Justina*. Madrid: Bibliófilos madrileños, 1912.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- MONTEMAYOR, Jorge de: *La Diana*. Barcelona: Crítica, 1996.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1989-1990.
—*Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra, 1984.
- PÉREZ DE VARGAS, Bernardo: *Cirongilio de Tracia*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- QUEVEDO, Francisco de: *El buscón*. Barcelona: Crítica, 1993.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci: *Amadís de Gaula*. Barcelona: Clásicos Universales Planeta, 1991.
—*Sergas de Esplandián*. Madrid: Castalia, 2003.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan: *Siervo libre de amor*, en *Novela sentimental española*. Barcelona: Clásicos Plaza y Janés, 1987.
- SAN PEDRO, Diego de: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Novela sentimental española*. Barcelona: Clásicos Plaza y Janés, 1987.
- TORRES VILLARROEL, Diego: *Vida*. Salamanca: Fundación Salamanca/Bibliotheca de Torres, 2005.

Bibliografía secundaria

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: «Los versos del *Quijote*», en *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, pp. 183-200.
—*Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- GALBARRO, Jaime: «Los poemas sumarios de *La pícaro Justina*», en Juan Matas y José María Balcells (eds.): *Cervantes y su tiempo*. Vol II. Universidad de León, 2008.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel: «La poesía inserta en el *Quijote*: aspectos pragmáticos», en Garrido Gallardo, Miguel Ángel y Alburquerque García, Luis (coords.): *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 201-212.
- MONTERO REGUERA, José: «'Poeta ilustre o al menos manífico'». *Anales Cervantinos*. 2004, XXXVI, pp. 37-56.
- PARAÍSO, Isabel: «La métrica española en tiempo de Cervantes», en GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel y ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis (coords.): *El Quijote y el Pensamiento Teórico-literario*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 129-144.
- RAMÍREZ, Pedro: «La lírica cervantina en su contexto narrativo». *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes*, 1995, 27, pp. 67-86.
- ROMO FEITO, Fernando: «Cervantes ante la palabra lírica: *El Quijote*». *Anales Cervantinos*, 2002, XLIV, pp. 133-158.
- TORRE, Esteban: «¿Qué es el verso? / ¿Cuándo una línea es verso?». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 2009, n.º 7, pp. 135-150.

- TRABADO CABADO, José Manuel: *Poética y pragmática del discurso lírico: el cancionero pastoril de La Galatea*. Madrid: CSIC, 2001, p. 206.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.
- YNDURÁIN, Francisco: «La poesía de Cervantes: aproximaciones». *Edad de Oro*, 1985, IV, pp. 211-235.