

## **LOS VERSOS ESCONDIDOS EN LA PROSA NARRATIVA DE EMILIA PARDO BAZÁN**

### **HIDDEN VERSES IN THE NARRATIVE PROSE OF EMILIA PARDO BAZÁN**

JUAN FRAU

Universidad de Sevilla

**Resumen:** La prosa de las principales novelas de Emilia Pardo Bazán revela un gran número de párrafos y de segmentos menores que comparten la estructura del ritmo endecasilábico o, en menor medida, del ritmo de pies o cláusulas. El propósito de este artículo es analizar y evaluar su valor estructural y su significado estético.

**Palabras clave:** Emilia Pardo Bazán, prosa, metricismos, ritmo, verso.

**Abstract:** The prose of the main novels by Emilia Pardo Bazán reveals a large number of paragraphs and minor segments that have the structure of the hendecasyllabic rhythm or, to a lesser extent, the rhythm of feet or clauses. The purpose of this article is to analyze and evaluate its structural value and its aesthetic significance.

**Keywords:** Emilia Pardo Bazán, prose, hidden verses in prose, rhythm, verse.



La expresión ‘Doctor en Medicina y Cirugía’ ha servido en más de una ocasión para debatir la condición o la esencia del verso, sus propiedades y su identidad. La mención más recordada sería, seguramente, la que hace Pedro Salinas en su ensayo “El signo de la literatura española del siglo xx”, donde señala que hay que agradecer al poeta que nos revelase que dicho título académico “era un hijo de aquella progenie ilustre que Boscán y Garcilaso trajeron a nuestras tierras en el siglo xvi”, y añade, en tono de broma, que “hoy las facultades de Medicina expiden títulos en verso, sin saberlo”<sup>1</sup>. La duda, sin embargo, no queda resuelta; puede concederse que esas palabras conforman, en efecto, un endecasílabo –común heroico, para más señas– en el texto que aduce Salinas, que pertenece a uno de los poemas breves de Ramón de Campoamor, pero no está tan claro que lo que consta en el correspondiente diploma lo sea también. El verso es una estructura rítmica en cuya percepción como tal, señala Esteban Torre, “es fundamental el carácter iterativo”<sup>2</sup>, ya sea en el número de sílabas o en la distribución acentual, según la tradición literaria en cuestión. Así pues, por más que coincida el número de sílabas y por muy canónica que sea la disposición de los acentos, difícilmente podrá defenderse que la aparición exenta del sintagma en un título, una orla o cualquier otro documento acreditativo merezca la consideración de verso.

Conceptos más o menos universales como metro, ritmo o verso se revelan, como es natural, en sus realizaciones históricas, y con normalidad se identifican y reconocen como tales en los contextos habituales que cada época dicta, de acuerdo con factores estéticos relacionados, sobre todo, con las convenciones

<sup>1</sup> SALINAS, Pedro: *Literatura española. Siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 36.

<sup>2</sup> TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 25.

genéricas. Dicho de otro modo, la norma dicta que el verso lo sea por su relación con otros versos, pues es con ellos, de manera conjunta y solidaria, como forma el poema. El poema de un solo verso, pues, presentaría algunas dificultades teóricas, aunque no insuperables, y, aunque poco frecuentes, existen ejemplos que en su mayor parte se explican tomando en consideración las circunstancias de edición y publicación, o mediante el recurso a otros contextos superiores o alternativos, como el poemario.

Lo habitual es que el verso y la prosa, formas o estructuras que obedecen a sus propias leyes, aparezcan en contextos autónomos y diferenciados, sin posibilidad de confusión. Puede intercalarse el verso en una composición en prosa o, al contrario, aunque con menor frecuencia, introducir un fragmento en prosa dentro de una obra versificada. Existe el *prosimetro* medieval y renacentista, que combina o alterna la prosa y el verso, y algunas obras dramáticas escritas en verso acogen ciertos fragmentos en prosa—sobre todo cartas y otros documentos escritos de la ficción—. Menos habitual es hablar de versi-prosa, término que emplea, con dudoso sentido, el poeta chileno Guillermo Blest en 1858. A la prosa se acercaría también la unidad métrica que Miguel Ángel Márquez Guerrero denomina hiperversículo<sup>3</sup>. Otra zona de cierta indefinición en la que se produce una aproximación entre el verso y la prosa es aquella en la que el autor trata de disfrazar el discurso y oculta un texto en verso bajo la disposición gráfica y la apariencia general de la prosa, como ocurría, por ejemplo, con algunos artículos periodísticos de Francisco Umbral, escritos por completo en endecasílabos; es algo que queda dentro del terreno del juego o de la experimentación, y que busca cierta complicidad del lector avisado, aunque los resultados no siempre son meritorios o valiosos. La prosa rítmica, afirma María Victoria Utrera, llegaría en ocasiones a tener rimas internas, y supondría “la anulación del ritmo prosístico en favor del versal”<sup>4</sup>, dando lugar a la *prosa musical* de la que habla Baudelaire

<sup>3</sup> MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: “El hiperversículo en la generación de los novísimos”. *Philologica Canariensis*, 2017, 23, pp. 49-62.

<sup>4</sup> UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, p. 59.

y que formaría parte de los antecedentes del verso libre<sup>5</sup>. Como subraya Márquez Guerrero, existiría un principio antimétrico, defendido ya por Aristóteles y tomado en consideración de manera explícita por autores como Cicerón<sup>6</sup>, pero no son escasos los textos en prosa, “desde Isócrates hasta Borges”, que utilizan “los procedimientos rítmicos del sistema de versificación”<sup>7</sup>. Aunque minoritaria, Isabel Paraíso consigna la teoría de que el ritmo del verso y el de la prosa no varían en esencia, sino en el grado; el de la prosa sería un ritmo realizado de manera imperfecta o más sutil, y vendría determinado por los versos blancos que puedan hallarse en su interior<sup>8</sup>. Es una teoría discutible y con puntos débiles que no compartimos ni tomaremos aquí como referencia, a pesar de nuestro interés, precisamente, en el papel que puedan tener esos supuestos versos blancos en determinados momentos. No creemos que, en general, el ritmo de la prosa dependa de la localización de segmentos reconocibles por su equivalencia con los versos de la tradición; ahora bien, sí parece que una concentración anormal de esos segmentos debería reseñarse, analizarse y explicarse.

Lo que nos planteamos en estas páginas es un análisis rítmico de la prosa narrativa de Emilia Pardo Bazán, cuyas novelas —al menos en el período que mayor reconocimiento ha obtenido por parte de críticos e historiadores de la literatura— parecen contener una gran cantidad de pasajes que exhiben una notable cercanía con los ritmos endecasilábicos, con abundancia de metricismos. En este sentido, conviene poner en relación las características de tales fragmentos con las teorías que oponen el ritmo del verso y el ritmo de la prosa, y ver en qué medida se concilia con ellas esta práctica. En principio, suscribimos la afirmación de Domínguez Caparrós de que los metricismos remiten a aspectos técnicos que no hacen, en ningún momento, que la prosa que los contiene deje de ser prosa<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 190-191.

<sup>6</sup> MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: “El poema en prosa y el principio antimétrico”. *EPOS*, 2003, XIX, pp. 133-134.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>8</sup> PARAÍSO, Isabel: *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 32-34.

<sup>9</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014, p. 28.

La única mención hasta la fecha que nos consta sobre esta dimensión de la prosa de Pardo Bazán es la que hace Daniel Devoto al respecto de sus relatos cortos, en la reseña que hace con ocasión de la publicación de los *Cuentos completos* en 1990, en edición de Paredes Núñez. Es, sin embargo, una mención breve y superficial, en la que Devoto se refiere de pasada al “esguince métrico disimulado en la prosa” que se encuentra en “relámpagos de risa”, ampliado en otro cuento a “relámpagos de risa carmesíes” y en “amarrado al duro banco de la producción forzada”, en un tercer relato, o, en fin, en otros dos relatos más: “media noche era por filo” y “Escondese se llama esa figura”<sup>10</sup>. Pese a la alusión al “esguince métrico”, Devoto no aduce tales ejemplos en virtud de sus valores rítmicos, sino como demostración de que la autora está imbuida de la tradición lírica, puesto que se trata de diferentes citas, ya sea literales o modificadas en mayor o menor grado, tomadas de versos de Quevedo, Góngora, o el romancero. Serían, pues, casos de intertextualidad que reforzarían la literariedad del texto y que supondrían un cierto lirismo –hipótesis, esta última, sobre la que volveremos más adelante–.

Nuestro estudio pretende centrarse, de una manera más abarcadora y sistemática, en el estudio de este uso de modelos rítmicos más propios de la versificación que de la escritura en prosa. Tomemos como punto de partida, en lo que se refiere al corpus, dos novelas consecutivas, *Los pazos de Ulloa* y su continuación, *La madre naturaleza*. El párrafo que inaugura la primera contendría tres hipotéticos endecasílabos más o menos claros: “a la única rienda del cordel” –que aparece en la segunda línea, todavía en la primera oración–, “bajar la cuesta a un trote cochinerero” y “que tenía bastante más declive”<sup>11</sup>. Del resto del párrafo podrían extraerse otros cuatro endecasílabos menos obvios, al no constituir una unidad sintáctica completa –si estuviéramos ante un texto versificado hablaríamos de encabalgamientos–: “sofrenarlo agarrándose con todas”, “marcado

<sup>10</sup> DEVOTO, Daniel: “Emilia Pardo Bazán, Cuentos completos. Estudio preliminar, edición, bibliografía, notas y censo de personajes de Juan Paredes Núñez”. *Bulletin Hispanique*, 1994, 96, 1, pp. 254-255.

<sup>11</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Los pazos de Ulloa*. Edición de Marina Mayoral. Madrid: Castalia, 1986, p. 127.

por la ley, y que sin duda”, “llevar la carretera en semejante” y “los ingenieros lo que se pescaban”; en este último ejemplo habría excesiva distancia entre los acentos en la cuarta y décima sílabas, lo que demandaría un refuerzo enfático intermedio, que iría claramente en la sexta posición. Una segmentación algo artificiosa podría aún dar lugar a algún que otro ejemplo similar, como “veras aquel repecho del camino” o “los intestinos cuando no a trancos”. Todavía habría algún nuevo caso, pero algo más forzado puesto que implicaría una dialefa poco natural: “alguna influencia electoral”. Si bien no todos estos ejemplos, como se ha dicho, se podrían reconocer de manera inmediata como endecasílabos, en su conjunto suponen la mitad casi exacta del párrafo. Y a ellos habría que añadir la presencia esporádica de fragmentos intermedios que podrían escandirse, llegado el caso, como heptasílabos o alejandrinos (“sumando palabritas calmantes y mansas”, con tmesis tras el acento en sexta), metros fundamentales del ritmo endecasilábico, y algún eneasílabo.

Si proseguimos con la lectura de la novela, podremos comprobar que en absoluto se trata de una constante o de un procedimiento sistemático, que no todos los párrafos siguen el modelo del primero, pero tampoco resulta ser un caso aislado o infrecuente. Hay, dispersos, otros párrafos en los que la proporción de segmentos de estas características es aproximada. Valgan los siguientes ejemplos, tomados, respectivamente, de los capítulos XV, XVI y XVIII. El primero de ellos presenta la particularidad de contener varios pares de endecasílabos consecutivos; comienza así (marcamos una hipotética pausa versal y añadimos, entre paréntesis, el número de sílabas métricas): “Era preciso para ir a Loiro (11) / internarse bastante en la montaña (11) / y seguir una senda (7) / [...] que sólo se hacía practicable (\*11) / al acercarse (5) / a los dominios del arciprestazgo (11) / vastos y ricos algún día, hoy (11)”<sup>12</sup>. Nuevamente, habría algún endecasílabo forzado; el que hemos marcado con el asterisco exige una lectura que busque de antemano el modelo común heroico, introduciendo una azeuxis<sup>13</sup> poco probable en la lectura espontánea, y

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>13</sup> *Vid.* Esteban Torre: *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla: Anejo V de *Rhythmica*, 2017.

el último de los citados termina de un modo sintáctico abrupto, algo que no supone ningún inconveniente cuando se trata de una composición versificada, pero que, siendo prosa, no favorece en modo alguno la percepción de que ahí pueda terminar ningún tipo de unidad rítmica. Pese a ello, los demás endecasílabos sí resultan familiares y más o menos evidentes. Apenas dos líneas después, en el mismo párrafo, otro fragmento aparece repleto de ritmos semejantes: “al entrar y apearse en el zaguán, (11) / los señores de Ulloa (7) / sintieron la impresión (7) / del frío subterráneo (7)/ de una ancha cripta abovedada, (11) / donde la voz humana retumbaba (11)”. Hacia el final del párrafo encontramos otra media docena de endecasílabos; dos son muy claros: “análogo al que gastan los toreros” y “la misma en que comían a diario”; otros dos consecutivos: “a sonreír disimuladamente, / sobre todo al notar los *quidproquos*”, cuyo primer endecasílabo podría interpretarse como alejandrino si se tiene en cuenta la palabra que lo precede –“volvió”–, y otros dos que pasan más desapercibidos por encabalgarse: “tenía dos escotaduras, una / frente a otra, sin duda destinadas”. Nótese que en todos los casos que hemos mencionado, las secuencias de once sílabas tienen la disposición acentual que corresponde al modelo de los endecasílabos italianos canónicos, y en ninguna ocasión, por ejemplo, llevan acento en la quinta o en la séptima posición.

Es digno de mención, por otra parte, el hecho, seguramente casual pero en cualquier caso revelador, de que los dos capítulos siguientes comienzan con sendos endecasílabos. “Debía el sucesor de los Moscosos”<sup>14</sup>, el primero de ambos, abre además un párrafo cuyas primeras líneas tienen una llamativa identidad rítmica; segmentadas y representadas gráficamente al modo del verso, ofrecerían el siguiente resultado:

De bí ael su ce sór de los Mos có sos (11)  
 an dár ya cér ca deés te mún do pór que (11)  
 Nú cha co sí a sin des cán so prén das (11)  
 me nú das se me ján tes (7)  
 a ró pa de mu ñé cas A pe sár (11)  
 de là a si dui dád en la la bór, (11)  
 nó se dès me jo rá ba àl con trá rio, (11)

<sup>14</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Los pazos de Ulloa, cit.*, p. 273.



pa re cí a que cá da pa sí to (10)  
 de la cria tú raha cia la lúz del dí a (11)  
 é ra en bè ne fi cio de su má dre (11)

Se aprecia, pues, una regularidad muy notable, y sólo un segmento, el antepenúltimo, resultaría ajeno al ritmo endecasílabo. Es cierto, una vez más, que en tres de los casos sería necesario hacer una lectura que podríamos calificar como cómplice, puesto que al menos dos de las dialefas irían, a priori, contra la tendencia natural de un lector medio o prototípico. No sería fácil, por otra parte, descubrir el ritmo descrito a través de una estructura sintáctica que impone sus propias pausas, no siempre bien avenidas con la segmentación propuesta.

El capítulo XVII, como decíamos, se abre con un nuevo endecasílabo: “Que Máximo Juncal, ya que es su oficio”<sup>15</sup>. No deja de ser especialmente significativo, desde un punto de vista estético y pragmático, el hecho de que en ocasiones determinada unidad estructural comience con la disposición acentual tan reconocible del endecasílabo o del alejandrino. Los principios y los finales son especialmente significativos en cualquier unidad narrativa. En alguna ocasión, el final de un capítulo y el principio del siguiente se encuentran unidos por idéntico metricismo o por un determinado ritmo; así, el capítulo XII concluye con tres endecasílabos consecutivos (“embullo de estos acontecimientos, / apenas atendió el abad de Naya / a las tribulaciones de Julián.”), en tanto que, de manera inmediata, el XIII comienza con un alejandrino (“Transcurrido algún tiempo de vida familiar”) y concluye esa misma primera oración, tras lo que podría medirse como un nuevo heptasílabo, con otro endecasílabo (“don Pedro echó de menos su huronera”)<sup>16</sup>.

Esa forma de apertura sucede en numerosos párrafos y en algunos capítulos, como acabamos de ver, e incluso en el principio absoluto de algún relato. La segunda novela de Pardo Bazán, *Un viaje de novios* (1881), comienza con una sucesión de alejandrino y endecasílabo: “Que la boda no era de gentes del gran mundo, conociase a tiro de ballesta”. Tanto *Una cristiana*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 245-246.

como su segunda parte, *La prueba*, (ambas de 1890) comienzan con un endecasílabo; respectivamente: “Verán ustedes las asignaturas”<sup>17</sup> y “No sé si he dicho en la primera parte”<sup>18</sup>. Es un procedimiento que también se observa en algunas de sus novelas cortas, como *Allende la verdad*, cuyo principio es: “Abrió Quintín la esquila de su amigo”<sup>19</sup>; o *La aventura de Isidro*, que comienza: “Al recibir el telegrama urgente”<sup>20</sup>.

En cuanto al fragmento del capítulo XVIII al que antes se hacía referencia, de nuevo encontramos una primera secuencia de dos claros endecasílabos, “Únicamente lo turbaba el llanto, / prontamente acallado, de la niña”, y más tarde una segunda, acaso menos reconocible de manera inmediata: “de las adustas tardes invernales, / cuando la hoja seca de los árboles”<sup>21</sup>. Además, podría reconocerse un endecasílabo discutible, por requerir una dialefa poco natural: “paz y sosiego en la habitación”, y de nuevo cabría hablar de un contexto general favorable al ritmo endecasilábico, pues el párrafo comienza con un alejandrino –“Mientras el belicoso médico no venía”– y contiene el segmento “poblábase el ambiente de historias con sabor novelesco y poético”, que podría verse como una sucesión de tres heptasílabos o bien concluir con un endecasílabo –“el ambiente de historias con sabor”– al que seguiría un heptasílabo.

Conviene precisar, por otra parte, que este párrafo combina las palabras del narrador con las citas de un texto religioso que lee un personaje; pues bien, todos los ejemplos compatibles con el ritmo endecasilábico aparecen en aquellas partes que pertenecen al discurso del narrador. Se trata de una constante; la aparición de estos ritmos, en la obra de Pardo Bazán, tiende a concentrarse de manera prácticamente exclusiva en el relato que hace el narrador, y aún podríamos precisar que la frecuencia es mayor en aquellas novelas en las que se emplea el narrador omnisciente en tercera persona. Las intervenciones de los personajes, por el

<sup>17</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Una cristiana*. En *Obras completas*, vol. III. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, p. 5.

<sup>18</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *La prueba*. En *Obras completas*, vol. III, *cit.*, p. 201.

<sup>19</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Allende la verdad*. En *Obras completas*, vol. VI, *cit.*, p. 302.

<sup>20</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *La aventura de Isidro*. En *Obras completas*, vol. VI, *cit.*, p. 633.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 297.

contrario, y con independencia de su extensión, no suelen contener ejemplos de esta índole, y cuando alguno aparece, dado lo anecdótico e inusual del caso, no puede sino atribuirse a la casualidad. Es lo que sucede cuando, en *La madre naturaleza*, Gabriel Pardo responde a Julián, el cura: “La quiero; y además pago una deuda”<sup>22</sup>. En *Dulce dueño*<sup>23</sup>, sin embargo, el personaje prolonga el ritmo endecasilábico del narrador; al endecasílabo de este le sucede una secuencia de heptasílabo más endecasílabo –divisible también como alejandrino más pentasílabo–:

La alarma de Farnesio es indecible.

–¿Pero qué ha sucedido? ¿No te encontrabas bien? ¿Algún disgusto?

En esta última novela, cuya publicación en 1887 estuvo separada de la de *Los pazos de Ulloa* solo por unos meses, la tendencia rítmica se demuestra idéntica, algo que queda patente desde el primer párrafo, que en apenas trece líneas contiene una quincena de endecasílabos ortodoxos<sup>24</sup>. En algunos casos la sucesión es inmediata: “como de tinta desleída, fueron / juntándose, juntándose, sin duda” o “deliberando si se desharían / o no se desharían en chubasco. / Resueltas finalmente a lo primero” o (con la sinalefa y la dialefa que cada uno, de forma respectiva, exigiría) “en rápidos y oblicuos hilos de agua, / empapando la tierra, inundando”. Otros segmentos vendrían separados por fragmentos impares, de cinco, siete o nueve sílabas; así: “al través de la copa de los árboles (11) / para escurrir después (6+1) / tronco abajo, a manera de raudales (11)”. La tendencia endecasilábica del texto es tan fuerte que diversas formas de división conducen a conclusiones similares. Véase este corte: “que doblaba las puntas de las yerbas y resonaba estrepitosamente en los zarzales; luego se apresuraron a porfía”; lo que queda entre el endecasílabo inicial –“que doblaba las puntas de las yerbas”– y el final –“luego se apresuraron a porfía”–, permitiría encontrar dos endecasílabos distintos: “y resonaba estrepitosamente” o bien “estrepitosamente en los zarzales”. Del mismo modo, uno de los endecasílabos citados con anterioridad, podría convertirse, si se toma en

<sup>22</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *La madre naturaleza*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 394.

<sup>23</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Dulce dueño*. Madrid: Castalia, 1989, p. 201.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 83.

consideración el sintagma que le sigue, en alejandrino: “tronco abajo, a manera de raudales de lágrimas”.

Diversos pasajes de esta novela ilustran estos usos rítmicos. Véase, por ejemplo, este fragmento: “sintiendo en la cabeza y en la sangre (11) la doble efervescencia del aire puro y vivo (7+7) / de la montaña y de la libación (11) / de mosto o aguardiente hecha a los dioses (11) / lares de cada enfermo. La atmósfera candente (7+7)”<sup>25</sup>. O este otro del capítulo IX: “Clavó sus ojos garzos en el médico: (11) / la luz del día hacía (7) / centellear en ellos filamentos (11) / de derretido oro. (7) / Se había guardado los quevedos (11) / en el bolsillo, y parpadeaba (11)”<sup>26</sup>. Sólo el último endecasílabo exigiría una entonación algo discutible, puesto que para considerarlo común o sáfico habría que realzar la acentuación de “y” o de “-pa-”, algo que, como antes se dijo, no ofrecería una dificultad considerable en el contexto de la versificación, donde los esquemas rítmicos se van repitiendo de un modo más o menos sistemático, pero que no casa bien con la lectura de la prosa, cuyo ritmo, en principio, no puede anticiparse, sino solo reconocerse a posteriori.

Parece oportuno precisar que, salvo alguna breve excepción, ninguno de los párrafos en los que se observa la tendencia rítmica que aquí se viene analizando está compuesto por completo de segmentos que puedan identificarse con las variedades del endecasílabo y con los metros más cortos de tipo impar que suelen combinarse con él. Lo que sí hay es una innegable abundancia de ejemplos, que en su conjunto crean un contexto de cierta homogeneidad y hasta cierto punto reconocible para el oído atento o avisado. Son numerosos los casos –alguno se ha analizado ya– en los que la secuencia de palabras permite diversas divisiones, todas ellas compatibles con el ritmo endecasilábico. Sólo en el capítulo XV de *Los pazos de Ulloa* encontramos todos estos ejemplos, que contendrían al mismo tiempo endecasílabos y alejandrinos:

lo cierto es que, apenas el primo se sentó (7+7) o (3+11)  
la palma de su diestra la señora de Ulloa (7+7) o (11+3)

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 187.

y le produjo singular efecto el espectáculo (11+5) o (2+7+7)  
dos ancianas se irguieron y tendieron a Nucha (11+3) o (7+7)

Otros ejemplos tomados de diferentes novelas de la época ilustran el uso de este tipo de combinación rítmica. En *La madre naturaleza* también hay secuencias que podrían computarse indistintamente como alejandrino o como la suma de endecasílabo y trisílabo; son los casos de: “tronco abajo, a manera de raudales de lágrimas”, “algún secreto rito de la vida orgánica” (con tmesis en “rito” para el alejandrino) o “recuerdos, en la negra inmensidad nocturna”. Lo mismo sucede en *Insolación*, novela cuya primera frase ya proporciona un caso semejante: “de que había salido de los limbos del sueño”<sup>27</sup>. Este ejemplo es aún más significativo, puesto que, en un contexto algo más amplio permite encontrar tres escansiones diferentes:

de que había salido de los limbos del sueño / fue un dolor (7+7+4)  
de que había salido / de los limbos del sueño, fue un dolor (7+11)  
de que había salido de los limbos / del sueño fue un dolor (11+7)

Algo más adelante en la misma novela, encontramos de nuevo la intersección de dos posibles endecasílabos heroicos: “un banco de madera que tenía por respaldo la pared” (“un barco de madera que tenía”, o “tenía por respaldo la pared”). Otro ejemplo, de *Morriña*, refleja el mismo juego rítmico: “Tampoco estaba yo capaz de levantarme aunque me diesen”, aunque, además, ofrece la posibilidad de encontrar un alejandrino (“tampoco estaba yo / capaz de levantarme”, junto a “estaba yo capaz de levantarme” o “capaz de levantarme aunque me diesen”)<sup>28</sup>.

La variedad de segmentaciones alternativas, todas ellas compatibles con el ritmo endecasilábico, tiene su explicación en la utilización de un mismo tipo de endecasílabo, el heroico, que se caracteriza por la notable regularidad en la distancia que mantienen entre sí los acentos, que se sitúan en las posiciones 2, 6 y 8. En todos los ejemplos recién citados se puede reconocer una secuencia de al menos tres cláusulas de cuatro sílabas con acento en la segunda –lo que se conoce como peón segundo–, aunque

<sup>27</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Insolación*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 67.

<sup>28</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: *Morriña*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 179.

puedan intercalarse algunos acentos también en otras posiciones pares; hay pues un ritmo continuado, que contiene los endecasílabos pero que tal vez, desde el punto de vista de la percepción se imponga en la conciencia del lector:

un-bán-co-de ma-dé-ra-que te-ní-a-por res-pál-do-la pa-réd

Esto nos lleva a comentar otra faceta rítmica de la prosa de Pardo Bazán. Aunque el ritmo, cuando es regular y perceptible, sería en la inmensa mayoría de las ocasiones de tipo endecasílabo, hay algunos casos –minoritarios pero llamativos– en los que se observa la aparición de ciertos ritmos de pies o cláusulas. Son fragmentos que no se prolongan durante una cantidad excesiva de discurso, como es habitual dado el carácter demasiado sonoro y llamativo –diríase que cantarín– de esta forma de repetición en la prosa. Así, por ejemplo, se puede encontrar algún otro caso en el que se repite la estructura de la cláusula tetrasílaba, como este del capítulo XV de *Los pazos de Ulloa*:

o-pri-mí-a la-tris-té-zai nex-pli-cá-ble de-las-có-sas que-se-ván-()

Si el ejemplo precedente seguía el modelo del peón segundo, este último se correspondería con el del peón tercero. Es más fácil y habitual, sin embargo, encontrar otros breves pasajes – más bien fragmentos– con ritmos binarios o ternarios. En el capítulo XVI de la misma novela, por ejemplo, se lee: “No podía decirse que Nucha hubiese engruesado”. El capítulo IX de *La madre naturaleza*, por su parte, incluye este fragmento: “Era la tarde de esas del centro del año, que en los países templados [...]. Campesinos aromas de saúco venían a veces en alas de una ligerísima brisa, apenas [...]”, que podría dividirse en dos partes rítmicas, una primera formada por ocho dáctilos –hasta “templados”, con el refuerzo acentual de la preposición “en”– y una segunda anapéstica. Once anapestos sucesivos conforman la siguiente cita de la misma novela: “Desanduvo lo andado, y volviendo a meterse por entre los olmos, torció a la derecha por un maizal y pararon” –con diéresis en “maizal”–. También forman anapestos estas palabras de *Insolación*: “Se distingue muy bien de colores después del descanso nocturno”, ritmo que se retoma

algo más adelante en el mismo párrafo: “Es la cama una especie de celda”. La novela *Morriña* también aporta algún ejemplo semejante, de extensión parecida: “manteado y pegado después una tunda con sacos de arena. No tengo”; aunque apenas un par de líneas más adelante, el ritmo se vuelve anfibráquico: “Rogelio tomó chocolate al pie de la cama”.

Es difícil precisar, en segmentos de esta índole, cuánto se debe al azar, a la reunión de unas palabras que por casualidad exhiben tal equidistancia entre los acentos, y cuánto a la búsqueda consciente de una determinada sonoridad. En el caso del ritmo de cláusulas, la hipótesis más verosímil es la de que se trate más de tolerancia que de construcción deliberada de estas estructuras fónicas. Con todo, y tal como se decía unas líneas más atrás, la sucesión de acentos a una distancia regular se percibe como algo ajeno a la prosa, contraproducente por su excesiva sonoridad, e incluso es una práctica minoritaria en la versificación hispánica, que prefiere, en términos generales, la regularidad silábica a la acentual.

La introducción de segmentos compatibles con el ritmo endecasilábico es mucho menos perceptible que la sucesión de acentos a intervalos regulares, y de ahí que su proporción sea mucho mayor en la prosa de Pardo Bazán. Aunque hemos seleccionado algunos párrafos en los que abunda especialmente esta práctica y en los que la delimitación de las unidades rítmicas es bastante nítida, la aparición esporádica de tales segmentos, tanto aislados como escondidos en unidades sintácticas superiores, se produce con frecuencia en las novelas y relatos de la autora. Cuando decimos que estos segmentos se esconden tras la sintaxis nos referimos a ejemplos como el siguiente, tomado de *La madre naturaleza*: “sufrir abrasadora calentu/ra, beber y jugar para aturdirse” serían dos endecasílabos si se considerara la tmesis y se aplicaran las convenciones del verso.

En los dos párrafos que siguen de *Insolación*, el ritmo de tipo endecasilábico es más que evidente, pero habría sílabas marginales, que no encajarían en el modelo. Obviamente, no se trata de errores, puesto que en ningún momento se pretende llevar a la práctica un ritmo endecasilábico a la manera, pongamos por caso, de una silva. El primer párrafo, tomado del capítulo V, dice así:

Pudiera compararse el barracón a una inmensa tienda de campaña: las paredes de lona: el techo de unas esteras tendidas sobre palos: dividiase en tres partes desiguales, la menor ocultando la hornilla y el fogón donde guisaban, la grande que formaba el comedor<sup>29</sup>.

Y una hipotética escansión sería la que sigue:

Pu dié ra com pa rár seel ba rra cón (11)  
 a ú nain mén sa tién da de cam pá ña (11)  
 las pa ré des de ló nael té cho déu- (10+1)  
 nas es té ras ten dí das so bre pá los (11)  
 [di]vi dí a seen tres pár tes dè si guá les (11)  
 la me nór o cul tán do (7)  
 lahor ní lla yel fò gón don de gui sá ban (11)  
 la grán de que for má bael co me dór (11)

Es cierto que “dividiase en tres partes desiguales” podría computarse como endecasílabo interpretando que hay sinéresis en la tercera sílaba, pero no sería una pronunciación demasiado eufónica; también podría considerarse la opción de computar la primera sílaba, “di-”, dado su carácter átono, como última de la línea anterior, de un modo análogo al que permite la compensación –esto es, como si la última palabra de la unidad anterior fuera la esdrújula \*‘pálosdi’–, pero si la primera opción obligaba a forzar la prosodia, esta segunda consistiría en forzar la teoría. Es más sencillo consignar que hay un innegable ritmo de carácter endecasilábico que se aplica sin un rigor que se antoja innecesario, y que no se basa en la sucesión estricta e inmediata de unidades impares.

El otro párrafo de *Insolación* que presenta una estructura análoga pertenece al capítulo VII:

Le vi meter la mano en el bolsillo derecho del chaleco y asomar en él la culata de un revólver: vista que redobló mi susto y mis esfuerzos para desviarme. No nos fue difícil, porque todo el mundo se arremolinaba en sentido contrario, hacia el lugar de la pendencia. Pronto retrocedimos hasta la alameda, sitio relativamente despejado<sup>30</sup>.

Y así quedaría con la disposición tipográfica del verso:

<sup>29</sup> *Insolación*, cit., p. 119.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 144.



Le ví me tér la má noen èl bol sí llo (11)  
 de ré cho del cha lé co ya so már (11)  
 [en] él la cu lá ta deun re vól ver vís ta (11)  
 que re do bló mi sú s to y mis es fuér zos (11)  
 [pa]ra des vi ár me nó nos fué di fi cil (11)  
 [por]que tó doel mún do sea rre mò li ná ba (11)  
 en sen tí do con trá rioha ciaèl lu gár (11)  
 de la pen dén cia prón to (7)  
 re tro ce dí mos hás ta laà la mé da (11)  
 [si]tio rè la tí va mén te dès pe já do (11)

Como puede observarse, en varias ocasiones hay que prescindir de la sílaba inicial para que el cómputo se adecúe a la medida ortodoxa del endecasílabo –aquí sí sería legítimo aplicar la compensación entre las líneas segunda y tercera–. En todo caso, conviene insistir, la exactitud de la medida a lo largo de los párrafos es irrelevante, como es irrelevante que entre un hipotético endecasílabo y otro medie alguna sílaba, una palabra o un sintagma. Lo significativo es el hallazgo continuado de metricismos que coinciden en su mayor parte con el grupo de los versos impares que suelen combinarse para formar el ritmo endecasilábico.

Al igual que nos preguntábamos, al reflexionar sobre algunas apariciones del ritmo de cláusulas, si ello se debía al azar o no, si se trata de un recurso consciente e intencionado o de una disposición más o menos casual de palabras y acentos en el discurso del narrador, también en este caso parece pertinente la pregunta. Sin embargo, la proporción es muy diferente; si los testimonios de ritmo de pies eran escasos, los del ritmo de tipo endecasilábico son, por el contrario, numerosos y frecuentes. No es probable que la autora, en párrafos como los que hemos analizado y otros similares, tuviera a priori la intención de construir series de endecasílabos y alejandrinos –si es que pueden recibir este nombre segmentos que no son versos, puesto que van engarzados en el *continuum* de la prosa–, pero tampoco puede achacarse a un improbable azar.

Si tenemos en cuenta que en la obra lírica de Pardo Bazán –exigua, pues se reduce al poemario *Jaime* y a alguna que otra colaboración en la prensa– predomina el endecasílabo, a veces

en combinación con heptasílabos, podemos inferir que se trata de metros familiares para la autora. Es de suponer que esa familiaridad se materializa, muy probablemente de manera involuntaria, en el momento de la composición, y que, ante el deseo de construir una prosa artística, elaborada, la autora tiende a emplear de manera inconsciente, que no inmotivada, ritmos que forman parte de su cultura literaria y que asocia a la eufonía.

Como se ha dicho en las páginas anteriores, esta tendencia es mucho más compatible con el discurso reposado del narrador que con la supuesta espontaneidad del diálogo entre los personajes. Sin embargo, pese a constituir un recurso que favorece la elegancia de la elocución, no sólo se observa en aquellos pasajes que tienen, por su asunto o por su tratamiento, un mayor lirismo, sino que puede aparecer en los momentos –valga el juego de palabras– más prosaicos. No son de gran altura lírica, sino más bien coloquiales: “don Pedro infinidad de quisicosas”, o “temblábanle las patas, y la lengua / le salía de un palmo entre los dientes” –de *Los pazos de Ulloa*–, o “y todo género de monigotes” –de *La madre naturaleza*–, o “si me hubiese tragado el molinillo” –de *Insolación*–, o, en fin, “metiendo bulla con la sobrinita” –de *Morriña*–. Como señala María Victoria Utrera, “la búsqueda de versos aislados en la prosa no siempre es un camino útil y adecuado para justificar una obra como lírica”<sup>31</sup>, y las novelas de Pardo Bazán no lo son, desde luego, por muchos endecasílabos y alejandrinos que parezcan contener.

Ahora bien, no hay en la obra literaria ningún elemento que carezca de función o significado, principio que opera en todos los niveles estéticos y comunicativos. Si, como querían las teorías inmanentistas del siglo pasado, el texto literario se caracteriza por una organización jerárquica, podemos aceptar sin reticencias que la dimensión rítmica no es la dominante en los textos narrativos, y menos aún en la novela realista y naturalista del XIX, cuyas máximas prioridades están en otros procedimientos artísticos y entre las diversas figuras diegéticas. No obstante, los ejemplos analizados en estas páginas y otros similares, que son continuos y muy abundantes, evidencian

<sup>31</sup> UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 37.

una notable preocupación por el ritmo. Dado que, como se ha dicho, no puede establecerse una relación directa entre el uso de los ritmos reseñados y los pasajes que podrían denominarse como más líricos, cabe inferir que el propósito de emplear tal cantidad de metricismos obedecería a la voluntad de distanciar el discurso literario del ordinario. Se perseguiría –consciente o inconscientemente– cierta eufonía, así como una elaboración o un carácter artístico que dotarían a la prosa de una reconocible elegancia. Sería, en primer lugar, una marca de poeticidad, y en segundo lugar una opción estilística.

