

# EL ENDECASÍLABO GARCILASIANO





## Trivium. Biblioteca de textos y ensayo

### Dirección:

Dr. José Ramón Trujillo - Universidad Autónoma de Madrid  
Basilio Rodríguez Cañada - Grupo Editorial Sial Pigmalión

### Comité científico:

Dra. María José Alonso Veloso - Universidade de Santiago de Compostela  
Dr. Carlos Alvar - Université de Genève (Suiza)  
Dr. Rafael Bonilla Cerezo - Universidad de Córdoba  
Dra. Françoise Dubosquet - Université de Rennes 2- Haut Bretagne (Francia)  
Dra. Ruth Fine - The Hebrew University of Jerusalem (Israel)  
Dr. Ángel Gómez Moreno - Universidad Complutense de Madrid  
Dr. José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid  
Dra. Karla Xiomara Luna Mariscal - Colegio de México (México)  
Dr. Ridha Mami - Universidad de la Manouba (Túnez)  
Dr. Fabio Martínez - Universidad del Valle (Colombia)  
Dra. María Payeras - Universitat de les Illes Balears  
Dr. Marcial Rubio Árquez - D'Annunzio University of Chieti-Pescara (Italia)

La colección «Trivium» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónimo realizado por dos especialistas en el área (revisión por pares), uno de los cuales pertenece a su comité científico internacional. Todas las ediciones críticas y artículos científicos publicados en la colección han pasado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y los estándares éticos establecidos en su constitución.

Editorial evaluada en Scholarly Publishers Indicators in Humanities and Social Sciences (SPI), Lingüística, literatura y filología (2018): puesto 44, ICEE 9.

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ

EL ENDECASÍLABO GARCILASIANO



**Trivium**

Biblioteca de textos y ensayo, 55

**Sial** ediciones

© del texto: Miguel Ángel Márquez

© Colección Trivium de Textos y Ensayo, 2022

GRUPO EDITORIAL SIAL PIGMALIÓN

Bravo Murillo, 123, 6.º D • 28020 Madrid (España)

Tels.: 91 535 4113 / 686 500 013

Correo electrónico: [editorial@sialpigmalion.es](mailto:editorial@sialpigmalion.es)

Dirección de la colección: José Ramón Trujillo

y Basilio Rodríguez Cañada

Diseño de la colección: Grupo Editorial Sial Pigmali3n

La reproducci3n total o parcial de este libro, incluido su diseo, sin autorizaci3n de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-18888-48-9

Dep. Leg.: M-148-2022

Hecho en Espa3a (Uni3n Europea)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

### 1. TIPOLOGÍA DEL ENDECASÍLABO

1.1. TIPOS RÍTMICOS.....	15
1.1.1. Clases de acento.....	15
1.1.2. Acentos en los endecasílabos común y sáfico.....	18
1.1.3. El endecasílabo con acento en 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup> sílabas.....	20
1.1.4. Tipos primarios y combinación de cláusulas.....	24
1.1.5. El cuarto tipo: el endecasílabo yámbico.....	32
1.1.6. Frecuencia de tipos.....	34
1.2. VARIEDADES RÍTMICAS.....	37
1.3. VARIEDADES CON ACENTOS PARARRÍTMICOS.....	43
1.3.1. Denominación y funcionamiento rítmico.....	43
1.3.2. El acento pararrítmico como recurso expresivo.....	51
1.3.3. Variedad y regularidad.....	59
1.4. CLÁUSULA TERNARIA Y EXCLUSIÓN DEL ENDECASÍLABO DACTÍLICO.....	63
1.4.1. La cláusula ternaria.....	63
1.4.2. El endecasílabo dactílico.....	65

### 2. CÓMPUTO SILÁBICO

2.1. ENCUENTRO DE VOCALES EN EL VERSO.....	71
2.1.1. Diptongos y diéresis.....	73
2.1.2. Hiatos y sinéresis.....	80
2.1.3. Sinalefas y dialefas.....	85

2.2. TIPOS DE CURVAS .....	95
2.2.1. Encuentros de vocales con curva tipo <i>dio</i> .....	95
2.2.2. Encuentros de vocales con curva tipo <i>rau</i> .....	98
2.3. FENÓMENOS FONÉTICOS EN EL ENCUENTRO DE VOCALES .....	101
2.4. FINALES AGUDOS, LLANOS Y ESDRÚJULOS .....	103

### 3. PRECEDENTES DEL ENDECASÍLABO GARCILASIANO

3.1. EL ENDECASÍLABO SÁFICO DE HORACIO .....	111
3.2. LOS ENDECASÍLABOS DE IMPERIAL, SANTILLANA Y AUSIÀS MARCH	123

### 4. EL RITMO ENDECASÍLABICO

4.1. PRECEDENTES DEL VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO.....	147
4.1.1. Combinaciones estróficas de endecasílabos y heptasílabos .....	147
4.1.2. La silva barroca y la silva modernista .....	154
4.2. EL VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO .....	159
4.2.1. Origen y desarrollo .....	159
4.2.2. El hiperversículo .....	166
4.2.3. La prosa endecasilábica .....	169
4.2.4. El caso de los tridecasílabos .....	182
4.2.5. Criterios para el análisis de versículos .....	184
4.3. UN NUEVO VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO .....	191
4.4. FUENTES PRIMARIAS .....	199
4.5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	201

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la monografía que ahora presentamos es el endecasílabo, pero hay muchos endecasílabos en la tradición occidental: el silabo-cuantitativo de la antigua Grecia, el ambiguo sáfico de Horacio (no sabemos si sigue siendo un verso silabo-cuantitativo cuando ya es un incipiente endecasílabo silabo-tónico), los diferentes endecasílabos medievales y, finalmente, el endecasílabo de Petrarca, que fue el modelo adoptado por Boscán y Garcilaso de la Vega<sup>1</sup>. En esta monografía, denominamos a este último como endecasílabo garcilasiano para evitar el error de llamarlo endecasílabo castellano o español, como si el endecasílabo de Santillana no fuera también un endecasílabo castellano o el dactílico de la poesía posterior a Rubén Darío no fuera un endecasílabo español. Este endecasílabo es el verso de la poesía culta española hasta la renovación métrica del Modernismo, e incluso después, pues entre los 464 versos del «Fragmento primero» de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez no hay ni un solo dactílico.

---

<sup>1</sup> Boscán y Garcilaso de la Vega adaptaron el endecasílabo de Petrarca, no el endecasílabo italiano en general, porque Dante y los poetas anteriores no habían desechado aún el dactílico, que usan frecuentemente.

Abordamos su estudio desde una perspectiva sincrónica y otra diacrónica. En los dos primeros capítulos analizamos los elementos principales del metro: los patrones acentuales y el cómputo silábico. El ritmo del verso puede estar condicionado por muchos factores, pero en la verificación española el número de sílabas y la posición de los acentos son sin duda los fundamentales (Domínguez Caparrós, 1993: 83; Torre, 1999: 12; Paraíso, 2000: 27). En consonancia con esta base rítmica, el endecasílabo se define como un verso de naturaleza silabo-tónica, pues en su composición se cuentan las sílabas, diez hasta la última acentuada, y se regula el lugar de sus acentos.

El primer capítulo propone una nueva tipología, que se basa en la clave rítmica del endecasílabo garcilasiano: la combinación de cláusulas cuaternarias y binarias tras el primer acento identificador. Una versión previa de esta tipología apareció publicada como artículo en *Revista de Literatura* (Márquez, 2009). Ahora se corrige haciéndola más simple y coherente, pero se mantiene la tesis fundamental sobre el ritmo del endecasílabo garcilasiano. El segundo capítulo ofrece unos resultados inéditos sobre el encuentro de vocales en el verso, la mayor dificultad para el cómputo silábico en la poesía española. Las vocales en contacto pueden pronunciarse en una sola sílaba o en más de una sílaba. El análisis de la cadena fónica mediante el programa Praat (espectrograma, curvas de intensidad y de tono) ha desvelado los verdaderos fenómenos fonéticos que habían pasado desapercibido a la crítica y que explican esas dos posibles resoluciones, que en cualquier caso se corresponden siempre con el uso normal de la lengua y, por tanto, no deben considerarse licencias métricas.

Con una perspectiva diacrónica, los capítulos tercero y cuarto estudian respectivamente los precedentes del endecasílabo garcilasiano y la continuidad de su núcleo rítmico desde la silva barroca hasta el verso libre de época contemporánea. En el capítulo tercero, asumiendo la precisión de que es el endecasílabo de Petrarca el que Garcilaso de la Vega y Boscán adaptaron al castellano (Carr, 1978), se postula que también el endecasílabo sáfico de Horacio, que el siglo XVI se ejecutaba necesariamente como un verso silabo-tónico con tres patrones acentuales fijos, era un modelo clásico que refrendaba las limitaciones que se imponían al nuevo endecasílabo en las lenguas romances. En este mismo capítulo, también se revisan los endecasílabos de Imperial, Santillana y Ausiàs March como posibles precedentes del endecasílabo de Garcilaso de la Vega. Por último, el capítulo cuarto analiza el proceso histórico que parte del endecasílabo, pasa por la combinación de endecasílabos y heptasílabos en diversas estrofas y en la silva barroca, y culmina en el verso libre de ritmo endecasilábico. La innovadora metodología propuesta para el análisis de los versos compuestos en el verso libre se completa con un epílogo que quizá abre una nueva vía de continuidad del ritmo endecasilábico.

Para esta monografía hemos elegido como corpus básico la *Égloga* III de Garcilaso de la Vega, la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Góngora y el poema *Espacio* Fragmento 1.º y 2.º de Juan Ramón Jiménez<sup>2</sup>. El hecho de que sean tres poemas largos (376, 504 y 306 versos respectivamente), compuestos en la etapa de madurez de tres poetas canónicos, asegura una valiosa coherencia al corpus. Re-

<sup>2</sup> Estas tres obras, para las que se utilizan a partir de este momento las abreviaturas *E.*, *P.*, y *Es.*, proporcionan casi todos los ejemplos aducidos en esta monografía. Cuando se utilizan ejemplos tomados de otras fuentes primarias, se especifica su procedencia.

presentan tres fases especialmente significativas en la historia del endecasílabo: su adaptación en las primeras décadas del siglo XVI, la culminación de su desarrollo al principio del siglo XVII y su máxima libertad en el verso libre del siglo XX. Las ediciones que hemos seguido son la de Rivers (1984) para la *Égloga* III (*E.*), la de Dámaso Alonso (1974) para el *Polifemo* (*P.*), y la de Alegre Heitzmann (1999) para *Espacio* (*Es.*).

# 1. TIPOLOGÍA DEL ENDECASÍLABO



## 1.1. TIPOS RÍTMICOS

### 1.1.1. CLASES DE ACENTO

EL ritmo del endecasílabo depende en gran medida de la posición de sus acentos, pero no todos los acentos cumplen la misma función. Las teorías métricas, con distintas denominaciones, distinguen acentos rítmicos, que son los exigidos obligatoriamente por el metro, y acentos extrarrítmicos o secundarios, que no son exigidos por el metro ni están en posición inmediata a un acento rítmico. Esta distinción de acentos rítmicos y extrarrítmicos aparece muy clara en un plano teórico, pero en la práctica se vuelve dificultosa, como ha señalado Domínguez Caparrós:

«Dado que los esquemas a los que se ajustan los distintos tipos de versos no están determinados de forma clara por los tratadistas, es posible encontrar acentos que según los análisis de un autor son considerados como extrarrítmicos, mientras que en los de otro resultan rítmicos» (Domínguez Caparrós, 2007: *s.v.* acento extrarrítmico)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Sobre la terminología métrica a la que se ha hecho referencia, cf. Domínguez Caparrós (2007). Por otra parte, en su *Métrica española*, Domínguez Caparrós enuncia también la misma idea: «Si la calificación de *rítmico*, *extrarrít-*

Es evidente que la relación entre clases de acentos y tipos rítmicos resulta indisoluble, porque cualquier clasificación tipológica tiene que basarse en una previa definición de los acentos como rítmicos o extrarrítmicos. Se incurre, pues, en una tautología al describir el endecasílabo común como aquel que tiene acentos rítmicos en las sílabas 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, al mismo tiempo que se postula que los acentos en 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas son acentos rítmicos en el endecasílabo común porque son exigidos por el patrón métrico. Pero al margen de esa circularidad de pensamiento, a partir de los tipos básicos descritos tradicionalmente es posible distinguir en el endecasílabo cuatro clases de acentos:

- a) rítmico obligatorio: es el acento final en 10.<sup>a</sup>, que aparece en todos los endecasílabos; si faltase ese acento, el verso no sería un endecasílabo;
- b) rítmico identificador: acento o acentos rítmicos que aparecen en cada tipo y que lo definen (por ejemplo, acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> para el sáfico);
- c) complementario o secundario: acento facultativo para cada tipo (por ejemplo, antes del acento identificador en 4.<sup>a</sup> sílaba, acento en 1.<sup>a</sup> o 2.<sup>a</sup> para el sáfico).
- d) pararrítmico<sup>4</sup>: acento que está en posición inmediata a un acento rítmico (por ejemplo, el acento en 7.<sup>a</sup> sílaba en un endecasílabo común).

---

*mico* y *antirrítmico* se hace depender de las normas del modelo de verso, y si sabemos que, por lo que se refiere a la acentuación, hay propuestas distintas para explicar su organización rítmica (según hemos visto al hablar de los sistemas de Bello, de Navarro Tomás y de Rafael de Balbín), entonces no puede sorprender la divergencia en la consideración de algunos acentos como rítmicos en un modelo y como extrarrítmicos o antirrítmicos en otro» (Domínguez Caparrós, 2014: 86).

<sup>4</sup> Sobre las posibles denominaciones de este acento (antirrítmico, contracacidente, yuxtapuesto, etc.), véase § 1.3.

Podemos ejemplificar esa clasificación de los acentos con los siguientes versos:

Alegrando la hierba y el oído (*E.* 64)  
 de robles y de peñas variando; (*E.* 172)  
 Todas, con el cabello desparcido (*E.* 225)  
 Flérida, para mí dulce y sabrosa (*E.* 305)  
 De la esterilidad es oprimido (*E.* 345)

Los cinco son endecasílabos comunes, pues en todos se acentúan las sílabas 6.<sup>a</sup> (acento identificador) y 10.<sup>a</sup> (acento obligatorio). Antes del acento en 6.<sup>a</sup>, pueden tener un acento complementario en 1.<sup>a</sup> sílaba (*E.* 225), en 2.<sup>a</sup> (*E.* 172) o en 3.<sup>a</sup> (*E.* 64), o carecer de cualquier acento complementario (*E.* 345), lo que no impide que siga siendo un endecasílabo común. Por último, vemos un acento pararrítmico en la 7.<sup>a</sup> sílaba del verso *E.* 305 (*dúl.*)<sup>5</sup>. El mismo análisis cabe hacer con el endecasílabo sáfico. Véanse los siguientes versos:

gima el lebrel en el cordón de seda (*P.* 15)  
 infame turba de nocturnas aves, (*P.* 32)  
 al labrador, de sus primicias ara (*P.* 155)  
 la mayor punta de la excelsa roca, (*P.* 490)

Los cuatro versos anteriores presentan los mismos acentos identificadores en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílaba, además del acento obligatorio en 10.<sup>a</sup>, por lo que debemos clasificarlos como sáficos. El verso *P.* 155 no tiene ningún otro acento, pero

<sup>5</sup> Siguiendo el sistema de la *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología* (a partir de ahora citada como *Nueva gramática*), aparecerán en cursivas las palabras a la que se refiera el texto (por ejemplo: la palabra *alarma*), marcando con puntos la silabación (*a.lar.ma*). A su vez, vocales y consonantes aparecerán entre barras oblicuas (por ejemplo, la vocal /a/).

en los versos *P.* 15 y *P.* 32 recae un acento complementario en 1.<sup>a</sup> y en 2.<sup>a</sup> sílaba respectivamente. Por último, el verso *P.* 490 presenta un acento pararrítmico en 3.<sup>a</sup> sílaba (-yór). Los cuatro, sin embargo, son endecasílabos sáficos.

### 1.1.2. ACENTOS EN LOS ENDECASÍLABOS COMÚN Y SÁFICO

Generalmente se ha postulado que, desde Garcilaso de la Vega, la poesía culta del Siglo de Oro combina dos tipos rítmicos primarios del endecasílabo: el común (con acento en 6.<sup>a</sup>) y el sáfico (con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>), es decir, los tipos (A) y (B<sup>2</sup>) de la clasificación de Henríquez Ureña (1961), quien en su fundamental trabajo sobre el endecasílabo escribió:

«Creo que el endecasílabo castellano debe definirse desde el punto de vista de la medida y el acento; no me avengo a ninguna definición que lo presente como verso compuesto de cinco pies acentuales, según se hace todavía, a veces para el endecasílabo italiano. Toda tentativa de explicar la versificación castellana por pies falla en sus fundamentos» (Henríquez Ureña, 1961: 272 n. 1).

Con su renuncia a explicar el ritmo del endecasílabo más allá de los acentos imprescindibles, Henríquez Ureña se limitó a una clasificación quizá demasiado escueta: tipo A (con acento interior en 6.<sup>a</sup> sílaba) y tipo B (con acentos interiores en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas). Dentro del tipo B, la forma original llevaría inicialmente solo acento en 4.<sup>a</sup> sílaba (B<sup>1</sup>), pero después se generarían dos variantes con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> (B<sup>2</sup>) y en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> (B<sup>3</sup>). Siguiendo esta clasificación, Domínguez Caparrós dice:

«El modelo rítmico de este verso [el endecasílabo] es el “yámbico”, manifestado raramente en su plena acentuación en todas las sílabas pares, por lo que es normal distinguir dos subtipos: el “endecasílabo *a maiori*”, llamado también heroico, con acento en sexta sílaba; y el “endecasílabo *a minori*”, también conocido como endecasílabo sáfico, con acento en la cuarta y octava sílabas» (Domínguez Caparrós, 1993: 152).

Por su parte, Navarro Tomás desarrolló su teoría sobre el período rítmico destinada a explicar el ritmo interior de los versos a partir de la alternancia de cláusulas trocáicas y dactílicas:

«El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. [...]. El período rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas» (Navarro Tomás, 1983: 198).

Adaptándose a esa teoría del ritmo, su clasificación se basó implícitamente en el primer apoyo acentual, dando como resultado cuatro tipos: enfático (1.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>), heroico (2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>), melódico (3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>) y sáfico (4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>/8.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>). Esta tipología propuesta por Navarro Tomás, muy extendida en los estudios de poesía española y en la docencia, se basa en el principio de alternancia de cláusulas de una, dos o tres sílabas. Sin embargo, como veremos más adelante (§ 1.1.4.), la clave del endecasílabo del Siglo de Oro es la alternancia de cláusulas cuaterna-

rias y cláusulas binarias, y ahí reside el criterio para distinguir tipos y variedades del endecasílabo<sup>6</sup>.

### 1.1.3. EL ENDECASÍLABO CON ACENTO EN 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> Y 10.<sup>a</sup> SÍLABAS

La clasificación en dos tipos (endecasílabo común frente a sáfico, tipos A y B<sup>2</sup> de Henríquez Ureña) encuentra una grave dificultad en los versos que presentan acento en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, muy frecuentes como ya señaló Navarro Tomás. Parte de la crítica considera que esos versos son endecasílabos comunes por una supuesta prevalencia del acento en 6.<sup>a</sup> sílaba. Sin embargo, Navarro Tomás postuló que se trataba de endecasílabos sáficos; Isabel Paraíso ha apoyado esta interpretación:

«En los endecasílabos “a minore”, horacianos o sáficos, el acento constituyente en sílaba 4.<sup>a</sup> está acompañado por el final, en 10.<sup>a</sup>, y también por dos acentos flotantes cuya posición es variable: 1.<sup>a</sup> o 2.<sup>a</sup> sílaba el primero, y 6.<sup>a</sup> u 8.<sup>a</sup> el segundo. [...]. Caso especial son aquellos endecasílabos que acentúan tanto en 4.<sup>a</sup> como en 6.<sup>a</sup>, pues podemos plantearnos el problema de si son de tipo sáfico o de tipo heroico. Nos parece preferible considerarlos sáficos, por ser posible para el sáfico acentuar en 6.<sup>a</sup>, pero no al revés» (Paraíso, 2000: 128-129).

Recordemos la primera estrofa de la *Égloga* III después de la dedicatoria, *E.* 57-64:

<sup>6</sup> Una crítica detallada a la teoría de Navarro Tomás puede verse más adelante (§ 1.1.4.)

Cerca del Tajo, en soledad amena,  
 de verdes sauces hay una espesura  
 toda de hiedra revestida y llena,  
 que por el tronco va hasta el altura 60  
 y así la teje arriba y encadena  
 que'l sol no halla paso a la verdura;  
 el agua baña el prado con sonido,  
 alegrando la hierba y el oído.

Frente a los versos 57 y 59 indudablemente sáficos, Dámaso Alonso comentó en *Poesía española* la ambigüedad rítmica de los versos 58 y 60, que sonaban inicialmente como sáficos aunque después presentaban acento en 6.<sup>a</sup> sílaba y no en 8.<sup>a</sup>, defraudándose la expectativa generada por el acento en 4.<sup>a</sup> sílaba.

«Nada hay que aclarar en los versos primero [57] y tercero [59], de normal acentuación en cuarta y octava sílabas. Pero ¿acaso no cometemos error en los otros dos, donde el acento (en sexta sílaba) carga sobre 'hay' y sobre 'va'? No lo cometemos porque esos versos tienen un arranque yámbico: al llegar a la cuarta sílaba (la primera de 'sauces' y de 'trónco', respectivamente), aún no sabe el verso, quiero decir el lector, igual que ante una encrucijada, por dónde va a decidirse el movimiento rítmico, si por la vía del acento en cuarta y octava sílabas, o si por la del acento en sexta. Más aún: al pasar la rítmica imaginativa por la cuarta, y verla con acento, por un instante cree que la decisión será a favor de la cuarta y octava. Pero el acento en la sexta (y lo que detrás sigue) prueba que todo ha sido engaño. Nadie le podrá quitar, sin embargo, a 'sauces' y a 'trónco' la ligera intensificación acentual que por este instantáneo y delicioso *quid pro quo* rítmico han recibido» (Alonso, 1976: 59).

La idea defendida por Navarro Tomás sobre los versos con acento en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas encuentra un apoyo indirecto en esa intuitiva lectura de Dámaso Alonso, que diferencia rítmicamente los versos con acento en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas de los endecasílabos comunes con acento en 6.<sup>a</sup> sílaba. Por otra parte, la posición de Navarro Tomás al considerar como sáficos los versos con acento en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas no solo se apoya en la apreciación rítmica subjetiva que distingue esos versos de los endecasílabos comunes, sino también en el origen latino de ese verso silabo-tónico que se inició germinalmente en las *Odas* de Horacio y se generalizó con Séneca, Boecio y otros seguidores medievales. El endecasílabo sáfico de Horacio lleva la mayoría de las veces acentos en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> y pudo servir de modelo para los endecasílabos italianos y, más tarde, para los de Garcilaso de la Vega (cf. § 3.1.).

Sin embargo, los versos con acento en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas y en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílabas no deberían quedar subsumidos bajo el mismo tipo en una clasificación del endecasílabo garcilasiano, como propuso Navarro Tomás, porque para el oído español su diferencia rítmica es relevante, como apuntaba Dámaso Alonso y puede comprobarse oyendo los versos 59-60 de la *Égloga* III:

toda de hiedra revestida y llena, (E. 59)  
que por el tronco va hasta el altura (E. 60)<sup>7</sup>

El verso *E.* 59, con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>, presenta un equilibrio y una simetría acentual, de los que carece el

<sup>7</sup> La tesis de Maury (1846) sobre la simetría de los acentos en el endecasílabo es especialmente aplicable a los versos con acento en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> (común heroico) y 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup> (sáfico con acento en 2.<sup>a</sup>). Esa diferencia perceptible se verá confirmada más adelante mediante el análisis de ritmo de ambos versos (§ 1.1.3.).

verso *E.* 60, con acentos en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>. Por eso, preferimos distinguir los versos con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> y en 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> como dos tipos independientes desde el punto de vista rítmico. Para este último tipo, muy frecuente como se verá más adelante (§ 1.1.6.), proponemos la denominación de endecasílabo horaciano, puesto que coincide con el patrón acentual predominante en las *Odas* de Horacio (53,4%), como veremos más adelante (§ 3.1.)<sup>8</sup>.

Aunque el sáfico y el horaciano tuvieran un origen común, como postuló Henríquez Ureña, agruparlos bajo un mismo tipo supondría, como coherentemente señaló Paraíso, considerar el acento alternativo en 6.<sup>a</sup> u 8.<sup>a</sup> como un acento secundario. Esto nos lleva de forma inevitable a tomar la forma con acento en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> como tipo primario, lo que acarrea dos dificultades: en primer lugar, considerar como tipo regular el verso con acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, que es muy poco frecuente (ningún caso en la *Égloga* III); en segundo lugar, aceptar que el endecasílabo admite una secuencia de dos sílabas tónicas separadas por cinco átonas, y esto de forma habitual y no como un excepcional recurso expresivo<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Paraíso utiliza ya en su manual el término «horaciano» (Paraíso, 2000: 128), pero como sinónimo de sáfico y aplicado tanto al verso con acento en 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, como al acentuado en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>.

<sup>9</sup> Esos versos con acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> existen, pero no son frecuentes y su misma rareza permite su gran expresividad; por ejemplo, se cita el verso 9 del *Soneto V* de Garcilaso de la Vega: «Yo no nací sino para quereros». Por otra parte, el origen de este verso, la original forma del sáfico (B) según Henríquez Ureña, no puede buscarse en el sáfico horaciano, que obligatoriamente acentúa en 6.<sup>a</sup> u 8.<sup>a</sup> sílaba.

#### 1.1.4. TIPOS PRIMARIOS Y COMBINACIÓN DE CLÁUSULAS

Así pues, en la poesía del Siglo de Oro, se combinarían en principio tres tipos primarios según sus acentos rítmicos:

- 1) común (con acentos en 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>);
- 2) sáfico (con acentos en 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>); y
- 3) horaciano (con acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>).

La pregunta clave sobre la organización rítmica del endecasílabo áureo sería: ¿qué comparten los tres tipos antes dichos que los hace perfectamente compatibles y que excluye, como se verá más adelante (§ 1.4.), al endecasílabo dactílico? Comparten la combinación de cláusulas cuaternarias y binarias después del primer acento rítmico.

El modelo más cómodo para explicar la organización rítmica del endecasílabo es el de cláusulas, siguiendo la tradición de Bello y Navarro Tomás, que remonta a Nebrija<sup>10</sup>. Sin embargo, al contrario que Navarro Tomás, que solo utiliza para sus análisis las cláusulas binaria y ternaria, creemos que la cláusula cuaternaria juega en el endecasílabo un papel rítmico fundamental. La hallamos entre las sílabas 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> en el común y en el horaciano, y entre la 4.<sup>a</sup> y la 8.<sup>a</sup> en el sáfico. El análisis de cláusulas después del primer acento identificador, empezando a contar por el tiempo marcado, es el siguiente:

<sup>10</sup> «Nebrija designó la cláusula con el nombre clásico de pie, haciendo notar su carácter no cuantitativo sino acentual y anticipando la observación de que los tipos usados en castellano son sólo dos, uno bisílabo a modo de espondeo [...], y otro trisílabo dactílico [...]. Correas usó la misma denominación de pie y distinguió los tipos trocaico, dactílico y anfibráquico [...]. El nombre de cláusula fue introducido por Bello, quien añadió el tipo anapéstico a la serie de Correas» (Navarro Tomás, 1983: 36 nota 4).

<b>Tipos</b>	<b>Acentos rítmicos</b>	<b>Cláusulas tras el primer acento identificador</b>
Común	6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	cuaternaria + binaria
Sáfico	4. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	cuaternaria + binaria + binaria
Horaciano	4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	binaria + cuaternaria + binaria <sup>11</sup>

Así pues, es la combinación de cláusulas cuaternarias<sup>12</sup> y binarias después del primer acento rítmico la clave del endecasílabo que inició Garcilaso de la Vega y llegó a su perfección en la obra de Góngora. Esta tipología del endecasílabo se sostiene en un principio que hasta este momento hemos asumido y que ahora debemos verificar: la cláusula cuaternaria no es equivalente ni reducible a la suma de dos binarias.

En general, la tradición crítica que parte de Bello ha postulado que los versos españoles podían analizarse a

<sup>11</sup> Esta distinción entre las secuencias de cláusulas de ambos versos, el sáfico y el horaciano, es la principal razón para diferenciarlos como dos tipos de endecasílabo distintos.

<sup>12</sup> De la cláusula cuaternaria se encontraría un vago precedente en el método de análisis del ritmo acentual de Sinibaldo de Mas, cuando habla de «una cuarta sílaba acentuada», es decir; la existencia de tres sílabas no acentuadas que preceden a una acentuada. No compartimos su teoría de las vibraciones y simetrías para explicar la colocación de los acentos, pero en su «cuarta acentuada» vemos un paralelo con nuestra cláusula cuaternaria. Sobre las teorías de Mas, véase Domínguez Caparrós (1999: 231-246); y su edición de la obra *Sistema musical de la lengua castellana* (Mas, 2001). Por otra parte, en un comentario marginal, Saavedra Molina apunta: «No está de más hacer notar que el endecasílabo (di) puede descomponerse en tres pies xáxx, que es el peónico segundo» (Saavedra Molina, 1946: 85), aunque en la página siguiente añade: «Pero, se sabe ya también, que a diferencia de otros metricistas, no concedo gran importancia a estas coincidencias de los números con el ritmo [...]. Porque, lo que la experiencia directa y espontánea me muestra en la dicción de los versos y la percepción de su música, aun después de razonarla, no son números, sino sensación de ritmo, de movimiento, de serpenteo elástico y variado, cuyas curvas se balancean apoyadas en dos vértices de las ondas, con más cuerpo que los otros. Dejemos, pues, los números y volvamos a las siglas» (Saavedra Molina, 1946: 86). Esta es la única ocasión en que se habla de cláusulas acentuales en su obra.

partir de la alternancia de cláusulas binarias y ternarias. Con frecuencia, ante una cláusula cuaternaria, los especialistas han propuesto su descomposición en dos binarias. Un proceder de este tipo se halla en la *Métrica española* de Navarro Tomás, quien admite cláusulas de una, dos o tres sílabas<sup>13</sup>. El análisis del endecasílabo heroico que ofrece Navarro Tomás es paradigmático en este sentido:

«Heroico. Empieza con una sílaba en anacrusis. Primer tiempo marcado sobre la segunda; acento intermedio en sexta; las ocho sílabas de que consta el período se reparten en cláusulas bisílabas de ritmo trocaico» (Navarro Tomás, 1983: 198).

De los tres ejemplos de endecasílabo heroico citados por Navarro Tomás, los dos primeros llevan una acento complementario en 8.<sup>a</sup> sílaba que naturalmente forma dos cláusulas binarias entre la 6.<sup>a</sup> y la 10.<sup>a</sup>:

La noche se me hizo claro día (Boscán);  
El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso de la Vega)

El tercer ejemplo termina con una palabra tetrasílaba, lo que podrían facilitar esa división de la cláusula cuaternaria en dos binarias<sup>14</sup>.

En sueño y en olvido sepultado (Fray Luis de León)

<sup>13</sup> Una defensa de las teorías de Navarro Tomás puede verse en Canellada (1976: 83-86).

<sup>14</sup> Los versos citados por Navarro Tomás son: «La noche se me hizo claro día» (Boscán); «El dulce lamentar de dos pastores» (Garcilaso de la Vega); y «En sueño y en olvido sepultado» (Fray Luis de León). Podría aducirse que «sepultado» tiene un apoyo acentual secundario en la primera sílaba.

Podría aducirse que en este verso *sepultado* tiene un apoyo acentual secundario en su primera sílaba, pero hay otros muchos en los que la partición de la cláusula cuaternaria parece imposible, como en *E. 2*:

ilustre y hermosísima María

Parece imposible postular que haya un acento secundario en la última sílaba de *hermosísima*. A su vez, el análisis del endecasílabo melódico propuesto por Navarro Tomás resulta aún más improbable<sup>15</sup>. A pesar de todo, los intentos de reducir el ritmo del endecasílabo a la alternancia de cláusulas binarias y ternarias se han perpetuado. Así,

<sup>15</sup> «Melódico. Dos sílabas en anacrusis. Tiempo marcado en la sílaba tercera; acento intermedio en sexta. La tercera sílaba llena el espacio correspondiente a la parte que representa. El período suma siete sílabas; después de la primera, las siguientes forman tres cláusulas trocaicas» (Navarro Tomás, 1983, 198-199). Navarro Tomás ofrece un esquema de este tipo de verso: oo ó oo óo oo óo (Navarro Tomás, 1982: 89). Uno de los versos citados es «Alegrando la vista y el oído» (Garcilaso), cuyo ritmo no parece que pueda comprenderse con el esquema propuesto por Navarro Tomás, que requiere: a) que aceptemos la existencia de una cláusula monosilábica (3.<sup>a</sup> sílaba); b) que después del acento rítmico en 3.<sup>a</sup> sílaba (-gran-), consideremos que la sílaba 4.<sup>a</sup> (-do) es también marcada rítmicamente; c) y que supongamos un acento secundario en 8.<sup>a</sup> sílaba (yel). Amédée Mas (1962) ofrece una argumentación muy crítica con el análisis que practica Navarro Tomás. La teoría de Amédée Mas se basa en los grupos fónico-sintácticos, y postula que el 80% de los versos presentan un movimiento ternario: «Je peçois dans chacun de ces vers, quel que soit le nombre des accents, trois membres, trois mesures séparées par une légère pause ou par une exténuation de la voix» (Mas, Amédée, *ob. cit.* p. 545). Acepta la existencia de endecasílabos bipartitos, pero sólo como contrapunto al movimiento ternario general. En muchos casos su argumentación es en exceso subjetiva; por ejemplo, al dividir así «me darán ocio / y lengua / con que hable». ¿Por qué no podría dividirse «me darán / ocio y lengua / con que hable» o «me darán ocio y lengua / con que hable»? Por no decir, que la sinalefa (o-cioy-) imposibilita su división. En fin, su tesis, al buscar en la curva melódica de las unidades fónico-sintácticas la clave del endecasílabo de Garcilaso, se aleja del ritmo acentual que organiza el endecasílabo español.

R. Baehr se remonta a Nebrija en busca de argumentos de autoridad y concluye de una manera categórica:

«En realidad, de todos los pies de verso mencionados solo se consideran como existentes de hecho el troqueo y el dácilo, porque, según los resultados de la fonética experimental, la unidad rítmica debe iniciarse, como en el compás de música, por un acento más o menos fuerte para que el oído español la sienta como tal» (Baehr, 1981: 27-28).

También García Calvo asumió que una cláusula cuaternaria se dividiría automáticamente en dos binarias<sup>16</sup>. En un artículo reciente, Duffell continúa esa tradición que reduce a ritmo yámbico la organización rítmica cuaternaria si se produce en la segunda mitad del endecasílabo:

“Garcilaso converted the Italian *endecassillabo* into a metre intermediate between syllabic and stress-syllabic by imposing an iambic rhythm on the second half of the line» (Duffell, 2003: 61).

Sin embargo, una parte de la crítica ha aceptado la existencia de las cláusulas mayores de tres sílabas en la versificación española. Por ejemplo, Paraíso anota al respecto:

«Pero las cláusulas de 2 y 3 sílabas, aunque son las más abundantes, no son las únicas. También bastante frecuentes son

---

<sup>16</sup> «En efecto, no cabe en el lenguaje hablado que el intervalo rítmico sea más que o de dos sílabas o una; [...]. Es decir, que, en caso de que entre dos tiempos marcados trate de producirse un intervalo de tres sílabas, automáticamente la media de entre ellas recibe (o se siente recibiendo) una marca rítmica, resultando por tanto dos intervalos de una sílaba» (García Calvo, 1975: 67).

las de 4 sílabas. Personalmente las denominamos cláusulas peónicas o peones» (Paraíso, 2000: 91)<sup>17</sup>.

En el endecasílabo, la simple percepción subjetiva del ritmo distingue con facilidad los versos con cláusulas cuaternarias de aquellos otros constituidos solo a base de cláusulas binarias. La diferencia es patente si comparamos un endecasílabo yámbico y un endecasílabo sáfico, ambos con acento complementario en 1.<sup>a</sup>, y que solo se distinguen por el acento en 6.<sup>a</sup> sílaba:

pienso mover la voz a ti debida; (*E.* 12)

libre mi alma de su estrecha roca (*E.* 13)

Al margen de lo que nuestro oído, más o menos afinado, nos dicte, se encuentran pruebas objetivas en las curvas de tono<sup>18</sup> que proporciona el programa informático Praat de Boersma y Weenink. Vamos a utilizar una grabación del «Fragmento primero» de *Espacio*, hecha para una radio americana por el propio Juan Ramón Jiménez y recogida en un CD en una antología de Visor (Jiménez, 1997). Véase el análisis de estos dos versos de *Espacio*:

<sup>17</sup> Paraíso añade en nota a pie de página: «T. Navarro solo contempla estos dos tipos [de 2 y de 3 sílabas] para su taxonomía. Las cláusulas de 4 sílabas, no especificadas en su teoría, las engloba en la práctica dentro de las trocaicas» (Paraíso, 2000: 91 nota 16).

<sup>18</sup> Sobre la pertinencia de utilizar para la determinación del patrón acentual la curva de tono, todavía es muy útil la información que aportó Gili Gaya en su artículo «La entonación en el ritmo del verso» (1926), recogido en *Estudios sobre el ritmo* (1993). Con los medios técnicos disponibles hace más de ochenta años, Gili Gaya estableció la relación entre ritmo acentual y tono: «Por mi parte no encuentro más que coincidencia frecuente entre el tiempo marcado y la sílaba aguda» (Gili Gaya, 1993: 51). Su conclusión más relevante para este trabajo es la siguiente: «De los comentarios que anteceden puede deducirse que la persona utilizada en mi experiencia ha tenido, en la recitación del soneto que tratamos, una clara tendencia a elevar el tono de las sílabas con acentos fijos» (Gili Gaya, 1993: 51).

como yo, tiene el verde, el oro, el grana (*Es.* 285)  
y cerca el mar, más muerte que la tierra, (*Es.* 243)

El primero (*Es.* 285) lleva acentos en 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas y, por tanto, le corresponden tres cláusulas binarias finales después del acento identificador en 6.<sup>a</sup>. En la curva siguiente, pueden verse la tres elevaciones del tono, que se corresponden con las sílabas sobre las que recaen los acentos rítmicos: *ver.*, *o.*, y *gra.*; las depresiones entre los picos de tono corresponden a las sílabas no acentuadas (*.deel.*, *.roel.* y *.na*); véase Figura 1.

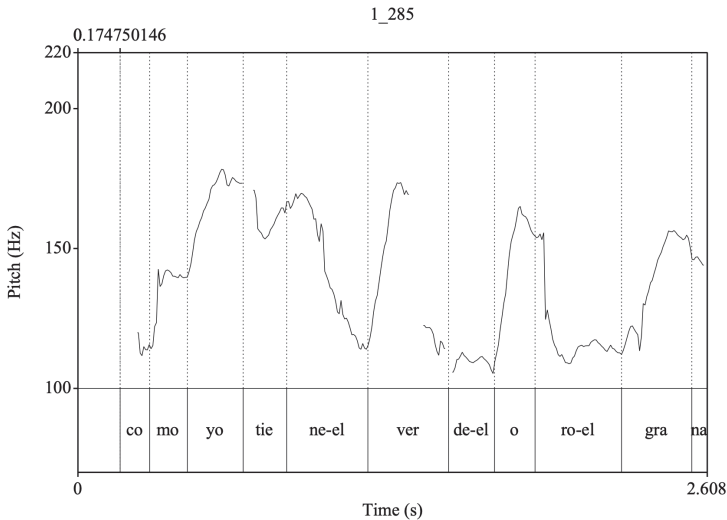


Figura 1

Frente a esta secuencia de cláusulas binarias, el verso *Es.* 243 es un horaciano y, por tanto, entre los acentos en 6.<sup>a</sup> y en 10.<sup>a</sup> tiene una cláusula cuaternaria. En la curva de tono, entre la elevación de la sílaba *muer.* y la de *tie.*, se

observa una depresión que corresponde a las tres sílabas átonas; véase Figura 2.

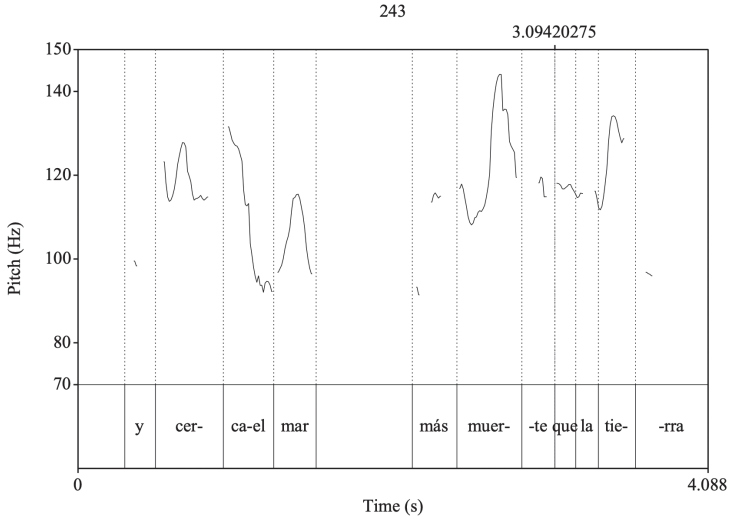


Figura 2

En resumen, tanto la impresión subjetiva que nos provoca la lectura de versos con cláusulas cuaternarias y cláusulas binarias, como las curvas de tono que se obtienen a partir de las grabaciones refutan la hipótesis de que una cláusula cuaternaria sea equivalente en el ritmo a dos cláusulas binarias consecutivas. Por el contrario, la cláusula cuaternaria no solo tiene una existencia independiente y objetiva, sino que además, combinada con la cláusula binaria, constituye el núcleo rítmico del endecasílabo garcilasiano.

## 1.1.5. EL CUARTO TIPO: EL ENDECASÍLABO YÁMBICO

Hasta este momento, mediante los acentos obligatorio e identificadores, hemos establecido tres tipos rítmicos primarios: común, sáfico y horaciano. Pero además, después del primer acento identificador, es posible la presencia de un acento complementario, cuya posición está fijada tan rigurosamente como la de los acentos identificadores.

Si partimos del patrón acentual del endecasílabo común, después del acento en 6.<sup>a</sup> sílaba y antes del acento final (10.<sup>a</sup> sílaba), solo es posible el acento complementario en 8.<sup>a</sup> sílaba, puesto que los acentos prosódicos en 7.<sup>a</sup> o 9.<sup>a</sup> sílabas serían acentos pararrítmicos. Frente al común, que se organiza con una cláusula cuaternaria y una binaria, este verso con acentos en 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas presenta tres cláusulas binarias consecutivas:

en su imaginación Cupido hecho (*P.* 271)

Si partimos del patrón acentual del sáfico, después del primer acento identificador (4.<sup>a</sup> sílaba) solo es posible el acento complementario en 6.<sup>a</sup> sílaba, puesto que el acento en 8.<sup>a</sup> sílaba es un acento identificador, y los posibles acentos en 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> o 9.<sup>a</sup> serían pararrítmicos. El mismo esquema acentual se obtiene partiendo del patrón del horaciano, que solo admitiría acento complementario en 8.<sup>a</sup> sílaba, pues el acento en 6.<sup>a</sup> sería identificador. Así pues, con un acento complementario después del primer acento identificador, la diferencia entre el sáfico y el horaciano se neutraliza: en ambos casos, la serie acentual es 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, es decir, ofrece cuatro cláusulas binarias consecutivas:

caliginoso lecho, el seno obscuro (*P.* 37)

De esta manera, junto a los tres tipos primarios (común, sáfico, horaciano), dependientes de los acentos identificadores, el acento complementario posterior al primer acento identificador facilita el establecimiento de dos patrones acentuales secundarios con acentos en 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup> (tres cláusulas binarias consecutivas) y en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup> (cuatro cláusulas binarias consecutivas). Podría considerarse que estos dos patrones acentuales corresponden a dos nuevos tipos secundarios, pero creemos que pueden subsumirse en un solo tipo, el endecasílabo yámbico, pues su base es la cláusula binaria sin combinación con cláusula cuaternaria, distinguiendo dos subtipos: a) el yámbico con primer acento rítmico 6.<sup>a</sup>, que puede tener un acento complementario en 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup>, o no tener, de una manera similar al endecasílabo común:

Treguas al ejercicio sean robusto, (*P.* 17)  
 del músico jayán el fiero canto (*P.* 20)  
 del caballo andaluz la ociosa espuma (*P.* 14)  
 en su imaginación Cupido hecho (*P.* 271)

y b) el yámbico con primer acento rítmico en 4.<sup>a</sup>, que puede tener un acento complementario en 1.<sup>a</sup> o 2.<sup>a</sup>, o no tener, de una manera similar al sáfico o al horaciano:

Troncos robustos son, a cuya greña (*P.* 34)  
 su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano (*P.* 63)  
 caliginoso lecho, el seno obscuro (*P.* 37)

En el caso de que tenga acento complementario en 2.<sup>a</sup> (*P.* 63), se origina un yámbico puro con cinco cláusulas binarias consecutivas. En cualquier caso, todas estas variedades pertenecen al tipo de endecasílabo yámbico, por-

que después del primer acento identificador, sea en 4.<sup>a</sup> sílaba o en 6.<sup>a</sup>, solo aparecen cláusulas binarias y ninguna cuaternaria.

### 1.1.6. FRECUENCIA DE TIPOS

En resumen, teniendo en cuenta la combinación de cláusulas cuaternaria y binaria después del primer acento identificador, los tipos de endecasílabo son los siguientes:

<b>Tipos</b>	<b>acentuación</b>	<b>Cláusulas tras el primer acento identificador</b>
común	6. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup>	cuaternaria + binaria
sáfico	4. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup>	cuaternaria + binaria + binaria
horaciano	4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup>	binaria + cuaternaria + binaria
yámbico con acento en 6. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup>	binaria + binaria + binaria
yámbico con acento en 4. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup>	binaria + binaria + binaria + binaria

La distribución de frecuencias entre los diferentes tipos en las obras que se ha utilizado como corpus básico es muy significativa:

Tipos	<i>Égloga III</i>	<i>Polifemo</i>	<i>Espacio</i>
común	25,3 %	27,4 %	42,2
sáfico	20,5 %	23,2 %	8,2
horaciano	25,3 %	21,8 %	19,6
yámbico con acento en 6. <sup>a</sup>	15,4 %	17,7 %	16,3
yámbico con acento en 4. <sup>a</sup>	13,0 %	9,5 %	10,5
otros	0,5 %	0,2 %	3,3

Los tres tipos primarios, es decir con alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias suman el 70% o más: en la *Égloga* III (71,1%), en el *Polifemo* (72,45) y en *Espacio* (70%). La suma de los dos subtipos del yámbico, con solo cláusulas binarias, oscilan entre el 28,4% de la *Égloga* III y 26,8% de *Espacio*.

A partir de estos datos, puede trazarse el perfil de una evolución muy significativa. Desde Garcilaso de la Vega a Góngora, se detecta una subida ligera del común y el sáfico, con una caída del horaciano. Por el contrario, en Juan Ramón Jiménez, se observa un cambio mucho más drástico: subida muy marcada del común y una caída igualmente remarcable del sáfico, acompañada de una caída ligera del horaciano.

Los versos que no se corresponden con ninguno de estos tipos son muy infrecuentes en Garcilaso de la Vega y Góngora (0,5% y 0,2% respectivamente), aunque su proporción aumenta de forma moderada en Juan Ramón Jiménez (3,3%), lo que revela otro rasgo característico de la evolución del endecasílabo en los últimos cinco siglos de poesía española. En algunos de estos versos, que pueden denominarse oligotónicos<sup>19</sup>, parece faltar un acento identificador. Véanse, como ejemplo, *E.* 31 («lo menos de lo que'n tu ser cupiere») y *E.* 343 («mas todo se convertirá en abrojos»), con acentos en 2.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas; y *Es.* 361 («Cómo se burla la naturaleza»), con acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> A veces a los endecasílabos que carecen de algún acento rítmico se les llama endecasílabos «desmayados»; Saavedra Molina llama «indigentes» a los endecasílabos con solo dos acentos (Saavedra Molina, 1946: 67).

<sup>20</sup> Sobre los endecasílabos con acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, cf. Alonso (1976: 90-99).



## 1.2. VARIEDADES RÍTMICAS

COMO hemos visto, los acentos identificadores establecen los tipos primarios del endecasílabo (común, sáfico y horaciano). Por su parte, el acento complementario posterior al primer acento identificador permite establecer un tipo de naturaleza secundaria: el yámbico, que a su vez presenta dos subtipos dependiendo de la posición del primer acento identificador (en 4.<sup>a</sup> o 6.<sup>a</sup> sílaba).

En el endecasílabo común y en el yámbico con acento en 6.<sup>a</sup>, los acentos complementarios anteriores al primer acento identificador pueden recaer en la 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup> sílaba, o faltar<sup>21</sup>. Los acentos complementarios generan, por tanto, cuatro variedades rítmicas, de las que tres han recibido denominación en la clasificación de Navarro Tomás (enfático, heroico y melódico); la cuarta (sin acento complementario anterior a la 6.<sup>a</sup> sílaba) carece de nombre propio<sup>22</sup>. El sáfico, el horaciano y el yámbico con acento en 4.<sup>a</sup> tienen su primer acento identificador en 4.<sup>a</sup> sílaba.

---

<sup>21</sup> El posible acento prosódico en 5.<sup>a</sup> sílaba no debe ser tenido en cuenta porque se trataría de un acento pararrítmico. Por otra parte, el acento en 4.<sup>a</sup> sílaba tampoco es posible en un endecasílabo común, porque cualquier verso con acento en 4.<sup>a</sup> deja de serlo pues sería un sáfico u horaciano.

<sup>22</sup> Véanse los ejemplos citados en § 1.2.

ba<sup>23</sup>. En los tres tipos, el acento complementario puede recaer en 1.<sup>a</sup> o 2.<sup>a</sup> sílaba, y también faltar. Se generan, así, tres variedades rítmicas, que carecen de denominación propia.

En resumen, los acentos complementarios anteriores al primer acento identificador determinan diecisiete variedades rítmicas, que ejemplificamos a continuación:

### I. Endecasílabo común [acentos en 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>]

1. con acento complementario en 1.<sup>a</sup>
  - Todas, con el cabello desparcido (*E.* 225)
  - (bóveda o de las fraguas de Vulcano (*P.* 27)
  - Todo lo que volaba alrededor (*Es.* 99)
2. con acento complementario en 2.<sup>a</sup>
  - de robles y de peñas variando; (*E.* 172)
  - o tumba de los huesos de Tifeo), (*P.* 28)
  - con nombre no inventado, diferente (*Es.* 60)
3. con acento complementario en 3.<sup>a</sup>
  - Alegrando la hierba y el oído (*E.* 64)
  - un torrente es su barba impetuoso (*P.* 61)
  - la sustancia de todo lo vivido (*Es.* 3)
4. sin acento complementario antes del primer acento identificador
  - De la esterilidad es oprimido (*E.* 345)
  - que, si por lo suave no la admira (*P.* 275)
  - en que me cantarás del paraíso (*Es.* 412)

### II. Endecasílabo sáfico [acentos en 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>]

1. con acento complementario en 1.<sup>a</sup>
  - vido de flores y de sombras lleno (*E.* 72)
  - pálidas señas cenizoso un llano (*P.* 29)
  - más que vivir como vivimos, más (*Es.* 55)

<sup>23</sup> Habría que descartar un posible acento prosódico en 3.<sup>a</sup> sílaba, porque sería pararrítmico.

2. con acento complementario en 2.<sup>a</sup>  
cestillos blancos de purpúreas rosas (*E.* 222)  
ioh excelso conde!, en las purpúreas horas (*P.* 28)  
Edén, Oasis, Paraíso, Cielo (*Es.* 63)
3. sin acento complementario antes del primer acento  
identificador  
con la fineza de la varia tinta (*E.* 115)  
y, condenado su esplendor, la deja (*P.* 111)  
rumoreaban su vejez cascada, (*Es.* 143)

### III. Endecasílabo horaciano [acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>]

1. con acento complementario en 1.<sup>a</sup>  
nunca dirá jamás que me remueve (*E.* 27)  
ser de la negra noche nos lo enseña (*P.* 38)  
valle dormido, valle adormilado. (*Es.* 236)
2. con acento complementario en 2.<sup>a</sup>  
hará parar las aguas del olvido (*E.* 16)  
tu nombre oirán los términos del mundo (*P.* 24)  
yo iré, esperanza májica, esta noche (*Es.* 48)
3. sin acento complementario antes del primer acento  
identificador  
por el Estigio lago conducida (*E.* 14)  
el generoso pájaro su pluma (*P.* 10)  
lo que tenemos roto, desunido. (*Es.* 71)

### IV. Endecasílabo yámbico con acento en 6.<sup>a</sup> [acentos en 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>]

1. con acento complementario en 1.<sup>a</sup>  
Nise, que en hermosura par no tiene (*E.* 56)  
pompa del marinero niño alado (*P.* 115)  
pino de la Corona, ¿dónde estás? (*Es.* 172)

2. con acento complementario en 2.<sup>a</sup>  
    *Aquella voluntad honesta y pura (E. 1)*  
    *ahora que de luz tu niebla doras (P. 5)*  
    *Amor el de Eloísa, qué ternura, (Es. 256)*
3. con acento complementario en 3.<sup>a</sup>  
    *ni desdeñes aquesta inculta parte (E. 35)*  
    *el generoso pájaro su pluma (P. 10)*  
    *sino fuga raudal de cabo a fin. (Es. 5)*
4. sin acento complementario antes del primer acento  
    identificador  
    *de la inmortalidad el alto asiento (Égloga I, 203)<sup>24</sup>*  
    *en su imaginación Cupido hecho (P. 271)*  
    *(Es. no presenta ningún verso de esta variedad)*

V. Endecasílabo yámbico con acento en 4.<sup>a</sup> [acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>]

1. con acento complementario en 1.<sup>a</sup>  
    *pienso mover la voz a ti debida (E. 12)*  
    *truncos robustos son, a cuya greña (P. 34)*  
    *arpas de luna y sol en ramas tiernas (Es. 135)*
2. con acento complementario en 2.<sup>a</sup> (yámbico puro)  
    *el suave olor d'aquel florido suelo (74)*  
    *tascando haga el freno de oro, cano, (P. 13)*  
    *Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo (Es. 38)*
3. sin acento complementario antes del primer acento  
    identificador  
    *la delicada estambre era distinta (E. 113)*  
    *caliginoso lecho, el seno obscuro (P. 37)*  
    *de corazón total queriendo darse; (Es. 164)*

---

<sup>24</sup> No hay ejemplos de esta variedad en la *Égloga* III.

Estas diecisiete variedades rítmicas engloban numerosas variedades prosódicas<sup>25</sup>, puesto que no se han considerado, por ejemplo, los casos con acentos pararrítmicos (comentados en § 2.3.), o con dos acentos complementarios anteriores al primer acento identificador, por ejemplo, en 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> sílabas, variedad que no es infrecuente en *Espacio* (7,8%)<sup>26</sup>. El análisis cuantitativo de las diecisiete variedades posibles ofrece los siguientes datos<sup>27</sup>:

Variedad	Acentos	E.	P.	Es.	media
Común con acento en 2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	13,3	19,2	16,7	16,4
Común con acento en 3. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	9,6	16,5	20,3	15,5
Sáfico con acento en 2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	10,6	13,1	4,6	9,4
Horaciano con acento en 2. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	11,2	7,1	8,8	9,0

<sup>25</sup> Navarro Tomás apunta 151 variedades constatadas (Navarro Tomás, 1982: 90).

<sup>26</sup> La posibilidad de que concurren dos acentos complementarios ha sido señalada por Torre: «Pueden presentarse muchos otros problemas a la hora de clasificar un verso endecasílabo común. Así, por ejemplo, puede ocurrir que existan o apreciemos acentos secundarios tanto en la sílaba primera como en la tercera: 'hóm-bre-más-a-pe-ná-do-que-nin-gú-no'. ¿Clasificaremos este endecasílabo como enfático, por su acento en la primera sílaba, o como melódico, por su acento en la tercera? La respuesta depende del mayor o menor relieve acentual que podamos dar, en la lectura, a una de las dos sílabas, si es que existe esta opción» (Torre, 2000: 81).

<sup>27</sup> Los datos que se ofrecen son en tanto por ciento del total. La última columna recoge la media de las tres obras analizadas (*Égloga* III, *Polifemo* y *Espacio*) y sirve para establecer el orden descendente que seguimos.

Horaciano sin acento anterior	4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	11,4	7,9	5,6	8,3
Yámbico con acento en 3. <sup>a</sup> y 6. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> 10. <sup>a</sup>	4,8	6,6	10,5	7,3
Yámbico con acento en 2. <sup>a</sup> y 6. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	9,8	6,9	4,9	7,2
Común con acento en 1. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	1,6	4,4	9,5	5,2
Horaciano con acento en 1. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	2,7	6,8	5,2	4,9
Yámbico en 2. <sup>a</sup> y 4. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	4,5	3,8	4,6	4,3
Sáfico sin acento anterior	4. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	4,5	5,4	2,3	4,1
Sáfico con acento en 1. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	5,3	4,7	1,3	3,8
Yámbico con acento en 4. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	4,5	3,0	3,3	3,6
Yámbico con acento en 1. <sup>a</sup> y 4. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	4,5	2,8	2,6	3,3
Yámbico con acento en 1. <sup>a</sup> y 6. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	0,8	2,8	3,6	2,4
Común sin acento anterior	6. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	0,8	0,8	0,3	0,6
Yámbico con acento en 6. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup> , 8. <sup>a</sup> , 10. <sup>a</sup>	0,0	0,4	0,0	0,1

## 1.3. VARIEDADES CON ACENTOS PARARRÍTMICOS

### 1.3.1. DENOMINACIÓN Y FUNCIONAMIENTO RÍTMICO

En las tres obras que constituyen nuestro corpus de trabajo, son relativamente frecuentes las variedades que presentan un acento pararrítmico, es decir, que precede o sigue inmediatamente a un acento rítmico; por ejemplo, el acento en 7.<sup>a</sup> sílaba del endecasílabo común y del horaciano. El primer problema que se nos plantea es cómo denominar a ese tipo de acento. La denominación de acento antirrítmico, que podía interpretarse como contrario al ritmo, necesitó una explicación por parte de Quilis:

«Téngase en cuenta que el término antirrítmico, como los demás, solo se refiere a una determinada situación de las sílabas acentuadas, no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un efecto estilístico» (Quilis, 1984: 36 n. 10).

El prefijo *anti-* se justificaría porque el acento antirrítmico presentaría una elevación de tono «frente a» la del

acento rítmico, no porque ese acento se opusiera a la euritmia<sup>28</sup>. Oreste Macrí llamó contrapunto a este fenómeno métrico<sup>29</sup>, pero esa denominación tampoco resulta plenamente satisfactoria, porque la técnica musical contrapuntística designa generalmente una superposición simultánea de melodías. De acuerdo con su teoría sobre el compás, Antonio Carvajal propuso llamar a estos versos contracadentes, y por tanto, a esos acentos contracadentes o enfáticos interiores. Carvajal también ha utilizado posteriormente la denominación de acentos yuxtapuestos. En el debate sobre el nombre que se abrió en el Seminario de Métrica celebrado en 2012 en la UNED, Esteban Torre sugirió el nombre de pararrítmico, que es el que finalmente hemos adoptado en este estudio<sup>30</sup>.

Si la capacidad expresiva del acento pararrítmico está fuera de duda (cf. § 1.3.2), su funcionamiento dentro del verso sigue siendo motivo de debate. La concurrencia de un acento rítmico y un acento pararrítmico genera un problema teórico de especial relevancia:

- 1) en principio, no es posible la existencia de dos elementos rítmicamente marcados consecutivos, pues tampoco parece posible una cláusula de un solo elemento, en contra de lo que propuso Navarro Tomás;
- 2) en segundo lugar, si eso es así, una de las dos sílabas tónicas en contacto debería funcionar como átona a efectos rítmicos;

<sup>28</sup> En este sentido, debe recordarse el uso del prefijo *anti-* en la pareja estrofa / antistrofa de la lírica griega. Sin embargo, todavía Ferguson define los acentos antirrítmicos como aquellos que obran activamente en contra del ritmo dominante (Ferguson, 1980: 48).

<sup>29</sup> Cf. Domínguez Caparrós (2007: *sub voce* contrapunto).

<sup>30</sup> En tanto que el preverbo *παρα-* significa en griego «junto a».

3) finalmente, ¿cómo es posible que una sílaba tónica funcione como una átona?

Para intentar solucionar este problema, García Calvo defendió que esos acentos prosódicos conservarían la elevación del tono que les corresponde, pero no cumplirían ninguna función rítmica dentro del verso:

«Tomemos una frase como *Te mando mil besos*, en que hay tres tónicas; señalémoslas: *Te mándo mil bésos*. Como las dos últimas están contiguas, no pudiendo consentir el ritmo en el lenguaje hablado [...] dos tiempos marcados inmediatos [...] sucede que solo en la segunda de las dos se marca el ritmo; pero ello en modo alguno implica que la palabra *mil* pierda su acento (nada impide, en efecto, que haya dos notas ‘altas’ contiguas), sino que lo guarda y realiza como en cualquier otra posición» (García Calvo, 1975: 31).

Sin embargo, cabe una segunda explicación posible del fenómeno: la sílaba con el acento pararrítmico quedaría menos acentuada y tendría una tonicidad inferior con respecto a la sílaba que lleva el acento rítmico, como postula Paraíso:

«Acento antirrítmico es el que se halla en contigüidad con un acento rítmico, a menudo precediéndole. Al encontrarse así dos sílabas tónicas en contacto, una por motivación gramatical y la otra por motivación gramatical y rítmica, suele desacentuarse parcialmente la primera (desacentuación rítmica secundaria)» (Paraíso, 2000: 83).

Ahora bien, Paraíso distingue el acento antirrítmico del acento enfático, que sería un acento pararrítmico

que sirve como medio expresivo. Paraíso postula que en el caso del acento enfático ambos acentos deben mantenerse por razones estilísticas, intercalando una ligerísima pausa para que ambos sean perceptibles (Paraíso, 2000: 83-84)<sup>31</sup>. Es decir, Paraíso sugiere dos posibles formas de ejecución de este tipo de versos. Cuando el acento pararrítmico no cumple ninguna función expresiva, sufre una pérdida de tonicidad con respecto al acento rítmico, pero cuando sirve como recurso expresivo, se produce una leve pausa entre las dos sílabas y se mantiene la tonicidad plena en los dos acentos consecutivos (Paraíso, 2000: 83-84). La hipótesis de Paraíso sobre la ejecución del acento enfático parece funcionar cuando se aplica, por ejemplo, al primer verso del *Polifemo* (P. 1):

Estas que me dictó rimas sonoras.

Una breve pausa entre *dictó* y *rimas* facilita aparentemente la conservación de la tonicidad del acento en 7.<sup>a</sup> sílaba, y serviría para resaltar las dos palabras en contacto. Con este recurso expresivo, desde el primer verso del poema, Góngora dejaría patente que la suya era una poesía inspirada y llena de musicalidad. Significativamente en el último verso del poema volvemos a encontrar un acento pararrítmico, ahora en 9.<sup>a</sup> sílaba (P. 504):

Yerno lo saludó, lo aclamó río.

Esta concurrencia de dos acentos (9.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas) parece cumplir de nuevo una función expresiva, y cabría vincularla al contenido final del poema: el mito etiológico de la deificación del Acis como río. Ahora, sin embargo, no percibimos que sea necesaria una pausa entre *aclamó*

<sup>31</sup> Con respecto a la desacentuación del acento pararrítmico, véase igualmente Núñez Ramos (1978).

y río para que los dos acentos consecutivos conserven su tonicidad plena. Así pues, no en todos los versos parece cumplirse la propuesta de Paraíso, que distingue acento antirrítmico y acento enfático basándose en la tonicidad relativa y en la posible pausa entre las dos palabras que presentan los acentos consecutivos.

Para verificar de manera objetiva su hipótesis, vamos a analizar los datos tomando como muestra los dieciocho endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas que aparecen en el «Fragmento primero» de *Espacio*<sup>32</sup>. En nueve casos, se observa que el acento en 7.<sup>a</sup> sílaba tiene un tono más bajo que el acento en 6.<sup>a</sup> sílaba. En la curva del siguiente verso, compárese el tono de las sílabas *.con* y *ver*. (Figura 3).

Ya has vuelto a tu rincón verde sombrío (Es. 1.380)

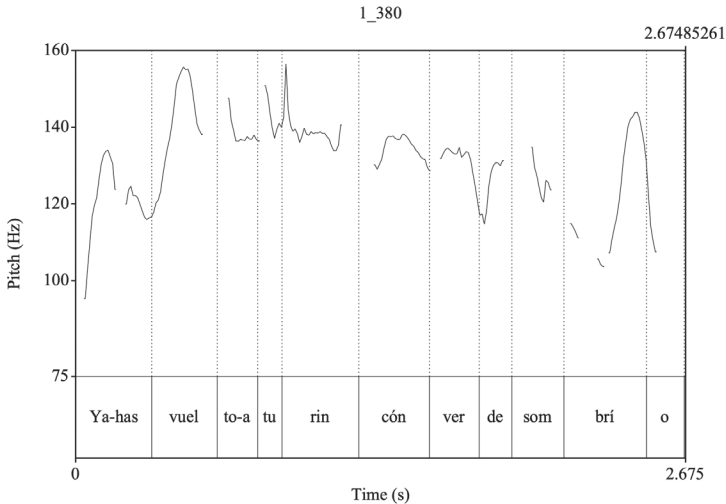


Figura 3

<sup>32</sup> Solo se han tenido en cuenta los versos con acento en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> del «Fragmento primero», porque no se dispone de una grabación del «Fragmento segundo». Sobre los endecasílabos con acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas, véase Márquez (2012b).

Sin embargo, en cinco versos, el acento en 7.<sup>a</sup> presenta una subida de tono con respecto al acento en 6.<sup>a</sup> sílaba. Véase, como ejemplo, la curva de *Es.* 1.287 (Figura 4), donde la sílaba 6.<sup>a</sup> (*lor*) presenta una tonicidad menor que la 7.<sup>a</sup> (*do.*).

que llena de color doble infinito (*Es.* 1.287)

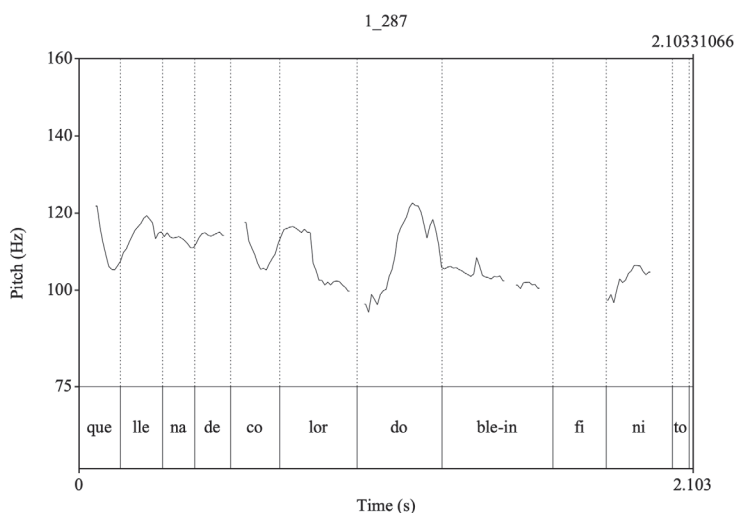


Figura 4

Por último, dos versos presentan un tono casi igual en los acentos de 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílaba<sup>33</sup>. El análisis de las curvas de tono de los versos muestra que la realidad fónica es más compleja que la imagen que habitualmente nos formamos a partir de la categorización de las sílabas como tónicas o átonas. De hecho, en la concurrencia de los acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas, las diferencias de tono entre los dos acentos

<sup>33</sup> Hemos desechado los versos *Es.* 1.130 y 1.409 porque su baja calidad sonora impide fijar el tono de cada acento.

consecutivos cubren todas las posibilidades: igual, mayor y menor tono en distintos grados. Véase la siguiente tabla<sup>34</sup>:

verso	texto	6. <sup>a</sup>	7. <sup>a</sup>	Dif.	pausa
1.446	Yo con la inmensidad. Esto es distinto,	106,4	144,9	38,5	0,88
1.86	¿Asco de nuestro ser, nuestro principio	103,2	134,5	31,3	0,57
1.460	crear la eternidad una y mil veces,	160,2	189,4	29,2	0,10
1.310	y todo será más. No es el presente	100,6	118,0	17,4	1,50
1.287	que llena de color doble infinito.	116,4	122,4	6	0,00
1.326	y alrededor, después, todos los círculos	156,1	155,9	-0,2	0,17
1.16	Lucha entre este saber y este ignorar	148,6	147,9	-0,7	0,08
1.447	nunca lo sospeché y ahora lo tengo.	111,9	109,7	-2,2	0,60

<sup>34</sup> En esta tabla, la que la medida del tono aparece en herzios; la columna Dif. muestra la diferencia de tono del acento en 7.<sup>a</sup> con respecto al acento en 6.<sup>a</sup>; se ordenan las filas en orden descendente a partir de este diferencial de tonos. La última columna recoge la pausa entre las sílabas 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> en segundos.

1.380	Ya has vuelto a tu rincón verde sombrió.	137,6	134,4	-3,2	0,00
1.183	ni ha sido más que en mí, gloria suprema,	113,9	109,2	-4,7	0,62
1.220	Dulce como esta luz era el amor,	122,6	116,6	-6	0,46
1.214	y que por serlo no es, ya más, pequeño.	133,3	125,9	-7,4	0,11
1.141	de un mandato, y eso es pausa y escape.	131,1	117,5	-13,6	0,43
1.59	el sitio del seguir más verdadero,	141,3	125,6	-15,7	0,00
1.189	La gloria es como es, nadie la mueva,	181,5	148,2	-33,3	0,13
1.463	contigo y con la luz todo se hace,	164,2	129,8	-34,4	0,64

Si se comparan las dos últimas columnas, se observa que la diferencia de tono no parece tener relación con la duración de la pausa entre las dos sílabas acentuadas. Hay pausas bien marcadas tanto en versos con tono más elevado en la 6.<sup>a</sup> (Es. 1.446 y 1.86), como en versos con tono más elevado en la 7.<sup>a</sup> (Es. 1.183 y 1.463). Vemos au-

sencia de pausa igualmente en versos de ambos tipos (*Es.* 1.287 y 1.380).

Por otra parte, la diferencia de tono tampoco parece tener relación con algún tipo de énfasis semántico, sea en forma de antítesis o no. En algunos versos, el acento pararrítmico podría vincularse a la voluntad de resaltar semánticamente las dos palabras con acentos consecutivos, por ejemplo en *Es.* 1.287 («que llena de color doble infinito»); pero en otros, esa interpretación parece forzada (*Es.* 1.446).

En resumen, de los versos que tienen un acento pararrítmico en 7.<sup>a</sup> sílaba, el 56,25% presenta un tono más elevado en la 6.<sup>a</sup> sílaba; el 31,25%, un tono más elevado en la 7.<sup>a</sup> sílaba; y un 12,5% presentan un tono similar en ambos acentos. Por otra parte, estas diferencias de tono no tienen ninguna relación con la duración de la pausa entre las sílabas acentuadas. Así pues, este tipo de versos con acento en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> permite a quien recita unas posibilidades de ejecución que forman un *continuum* en lo que se refiere a tonicidad relativa de los acentos y la pausa entre palabras.

### 1.3.2. EL ACENTO PARARRÍTMICO COMO RECURSO EXPRESIVO

La crítica ha señalado que con frecuencia el acento pararrítmico cumple en el verso una función expresiva<sup>35</sup>, aunque como acabamos de ver en el párrafo anterior no siempre es así. Es verdad que los acentos pararrítmicos

<sup>35</sup> Así, por ejemplo, Navarro Tomás anota: «Hay ocasiones entre las sílabas impares en que alguna de ellas, la séptima especialmente, recibe un acento gramatical que, aunque fuera de la línea del ritmo, desempeña un papel activo como elemento de expresión» (Navarro Tomás, 1982: 143-144).

cos pueden producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas. W. Ferguson ha vinculado en la poesía de Herrera su expresividad a la asociación con palabras que indican separación o caída:

«Las SA [secuencias antirrítmicas] se asocian a menudo con palabras que indican alguna división, ruptura, separación, caída, etc. Recuérdense las palabras del mismo Herrera al hablar de su empleo de la diéresis (Cap. II, pp. 37-39), según las cuales la separación de vocales puede sugerir “dificultad”, “aspereza”, “división”, “apartamiento”, etc.; parecería que la pausa forzada que a veces resulta de una SA violenta —como se ha visto en el capítulo anterior— tuviera papel semejante cuando el contexto lo pide» (Ferguson, 1980: 119).

Esta función resulta muy perceptible en *E. 141*; merece la pena leer la estrofa para tener presente el contexto:

Figurado se vía estensamente  
 el osado marido, que bajaba  
 al triste reino de la oscura gente  
 y la mujer perdida recobraba; 140  
 y cómo, después desto, él impaciente  
 por mirarla de nuevo, la tornaba  
 a perder otra vez, y del tirano  
 se queja al monte solitario en vano.

Por sus acentos rítmicos, el verso *E. 141* debe clasificarse como endecasílabo común. El acento complementario en 2.<sup>a</sup> hace además que se incluya en la variedad rítmica más frecuente en Garcilaso de la Vega (acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>). Ahora bien, el verso presenta también dos acen-

tos pararrítmicos, en 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>. Se produce, así, una concurrencia de tres acentos prosódicos que parece resultar muy adecuada para la expresión de la angustia de Orfeo en la subida y la separación de Eurídice<sup>36</sup>. También Góngora en el *Polifemo* recurre profusamente a los acentos pararrítmicos para expresar la separación, la ruptura o la caída. Véanse los siguientes versos del *Polifemo*:

que, en tanta gloria, infierno son no breve,  
 fugitivo cristal, pomos de nieve. (P. 327-328)  
 »Marítimo Alción roca eminente (P. 417)  
 de liebres dirimió copia, así, amiga, (P. 479)  
 y al garzón viendo, cuantas mover pudo (P. 495-486)

Pero no siempre los acentos pararrítmicos se asocian con las ideas de separación, caída o muerte. En muchas otras ocasiones, estos acentos sirven para resaltar el valor semántico de las palabras sobre las que recaen. El primer verso del canto amebeo de la *Égloga* III ofrece un ejemplo memorable de esta función enfática expresiva (E. 305-306):

Flérida, para mí dulce y sabrosa  
 más que la fruta del cercado ageno,

El acento en 7.<sup>a</sup> convierte al adjetivo *dulce*, aplicado a Flérida, en la palabra clave de la estrofa y de todo el principio del canto amebeo. De hecho, Alzino responde a Tirreno en la siguiente estrofa con una contraposición evidente basada en el adjetivo *amargo* (E. 313-314):

<sup>36</sup> Esta secuencia de tres acentos consecutivos se acompaña además con un evidente homeopróforon de dentales, lo que refuerza sin duda su función expresiva.

Hermosa Phyllis, siempre yo te sea  
amargo al gusto más que la retama

En la siguiente estrofa, Tirreno retoma del concepto de dulce, aplicado ahora a la primavera. En el penúltimo verso de la estrofa aparece de nuevo la secuencia de acento rítmico en 6.<sup>a</sup> y pararrítmico en 7.<sup>a</sup>:

en tal manera, a mí Flérida mía  
viniendo, reverdece mi alegría.

En la siguiente estrofa, Alzino responde a la dulzura de los vientos Favonio y Zéphyro con el furor del viento que en la sierra abate a los árboles y desata la tempestad en el mar; los versos *E.* 333 y 334 acumulan nuevos acentos pararrítmicos:

y de tanto destroço aun no contento,  
al espantoso mar mueve la guerra?

También en el *Polifemo*, encontramos con mucha frecuencia la misma función de énfasis semántico. Ya hemos comentado más arriba los versos primero y último del poema, pero, por todas partes, el acento pararrítmico parece reforzar el valor semántico de las palabras en el verso. No son pocas las veces que se acompaña además de homeopróforon o aliteración (como ya hemos visto en la *Égloga* III); véanse los siguientes versos del *Polifemo*:

En carro que estival trillo parece (*P.* 141)  
de las hondas, si, en vez del pastor pobre, (*P.* 167)  
el silencio del can siga, y el sueño! (*P.* 176)  
sin concebir rocío, parir perlas (*P.* 376)<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Este énfasis semántico refuerza a veces la antítesis entre dos palabras clave

En otras ocasiones, el acento pararrítmico subraya estructuras paralelas o quiasmáticas; véanse los siguientes versos del *Polifemo*:

que redima feroz, salve ligera, (P. 67)  
en carro de cristal, campos de plata. (P. 120)  
grillos de nieve fue, plumas de hielo (P. 224)  
como duerme la luz, niegan las flores. (P. 280)

Las posibilidades expresivas del acento pararrítmico no se agotan en el énfasis semántico o en el simple refuerzo de estructuras paralelas y quiasmáticas. En *Poesía española*, Dámaso Alonso comentó magistralmente la estrofa 13 del *Polifemo*, dedicada a la descripción de la belleza de Galatea. Veamos la segunda mitad de la estrofa (P. 101-104):

Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno.

D. Alonso denominó metáfora de segundo grado al siguiente recurso gongorino: la metáfora OJOS DE LA AMADA COMO ESTRELLAS, después de una tradición secular, está lexicalizada a finales del siglo XVI. Góngora, según D. Alonso, retuerce y sutiliza esta metáfora haciendo que ‘estrellas’ caiga en plano real y ‘ojos’ en el metafórico, pues se refiere a los ojos de la pluma del pavo real:

---

en la estrofa o el poema, como he anotado en una publicación anterior a propósito del Soneto 82 de Góngora (Márquez, 2012b). El último verso del segundo cuarteto y el último verso del poema («cual entre flor y flor sierpe escondida»; «y solo del amor queda el veneno») presentan ambos un acento en 7.<sup>a</sup>, que realza las antítesis flor/sierpe y amor/veneno.

Si atendemos a que «pluma» es metáfora por «piel», comprendemos que está considerando «ojos» en un plano extrarreal, como «ojos» (entiéndase: círculo de colores) que se abren sobre «blanca pluma»: como ojos ya no humanos, sino de pluma de ave. ¿Qué ha ocurrido? No es, sencillamente, que haya invertido la imagen (trocando los dos planos), sino que ha subido un nuevo escalón, como a un segundo cielo metafórico, como a una metáfora de metáfora (metáfora de segundo grado) (Alonso, 1976: 374).

El esquema de la metáfora que D. Alonso propone es: ojos humanos (A) = estrellas (B) = ojos o círculos coloreados sobre pluma (C). La paráfrasis hace más inteligible la metáfora: las estrellas de Galatea (ojos humanos) son lucientes ojos (círculos de colores como los del pavo real) sobre su blanca pluma (piel). La explicación final de D. Alonso es memorable:

«He aquí que Góngora ha acumulado las cualidades del pavo real o pavón y del cisne: Galatea tiene la pluma blanca como el cisne [...] y ojos que se abren la pluma como el pavón [...]. Pero el pavón es el ave consagrada a Juno, el cisne a Venus. Y en Galatea están luminosamente cruzados los rasgos coloristas de las dos aves: es, pues, como un pavón (pues se abren coloreados ojos en la pluma), pero como un pavón que tuviera la pluma blanca del ave de Venus; como un pavón con cualidades de cisne de Venus, como un pavón que fuera de Venus. Y es como un cisne (pues tiene la pluma blanca), pero como un cisne que tuviera coloreados ojos en su pluma, como un cisne con cualidades de pavón de Juno, como un cisne que fuera de Juno: pavón de Venus es, cisne de Juno» (Alonso, 1976: 375).

El comentario de D. Alonso ayuda comprender esta sutil y complicada metáfora, que se desarrolla mediante una paralelismo sintáctico simple (pavón de Venus – cisne de Juno), aunque conceptualmente la organización resulta más complicada. Si representamos a las diosas y sus animales emblemáticos con mayúsculas y minúsculas de la misma letra (A y a para Juno y el pavo real; B y b para Venus y el cisne), se observa una estructura antitética doble y cruzada:

a de B // b de A.

Lo que podemos añadir al magistral comentario de D. Alonso es que los dos versos finales de la estrofa presentan acentos pararrítmicos en 7.<sup>a</sup> sílaba, lo que sin ninguna duda refuerza esa organización quiasmática:

si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno<sup>38</sup>.

En la estrofa 23, Góngora retoma la metáfora de los ojos de Galatea, ahora igualándolos a dos soles, y volvemos a encontrar un acento pararrítmico en 7.<sup>a</sup> (P. 183-184):

al sueño da sus ojos la armonía,  
por no abrasar con tres soles el día

Curiosamente, en la estrofa 53, los acentos pararrítmicos aparecen de nuevo vinculados a la metáfora de la mi-

<sup>38</sup> La estrofa 46 retoma la metáfora de la estrofa 13. En el último verso de la octava, hallamos también un acento pararrítmico, ahora en la 9.<sup>a</sup> sílaba.



Tiene frontera el mar, límites tiene  
la luz, tiene afiladas las fronteras  
sutiles el papel donde tu nombre  
mi vida sella.

La simetría del primer verso, con la duplicación de *tiene* en los extremos y el *mar* con su acento en 6.º como eje del verso, se balancea con un juego etimológico intermedio entre *frontera* y *límite*. Los dos acentos pararrítmicos coinciden prodigiosamente con las pausas sintácticas que separan las oraciones: *már* / *límites*, *lúz* / *tiéne*, lo que refuerza la carga semántica de *límites*, clave del poema<sup>39</sup>.

### 1.3.3. VARIEDAD Y REGULARIDAD

Ferguson llamó la atención sobre la alternancia que presenta en la poesía de Herrera el endecasílabo con acentos pararrítmicos y el «endecasílabo tan estrictamente regular que está en trance de volverse rígido» (Ferguson, 1980: 123). Según Ferguson, las restricciones que el endecasílabo experimentó en las primeras décadas del siglo XVI suponían una amenaza para su expresividad.

«Los experimentos antirrítmicos que hemos estudiado en Herrera, por lo tanto, pueden verse como un antídoto al proceso de regularización, y prestan apoyo, una vez más, a la idea de que Góngora no habría sido posible si Herrera no le hubiera abierto el camino, en este terreno como en los demás» (Ferguson, 1980: 124).

<sup>39</sup> Sobre el acento pararrítmico como recurso expresivo en la poesía de Antonio Carvajal, véase Márquez (2012a).

Con toda razón, podemos suponer que la ambigüedad rítmica de este tipo de versos le permite, por una parte, armonizar con el entorno de endecasílabos con los acentos habituales, y por otra parte, aportar una variedad rítmica y expresiva que lo enriquece. Ferguson también señaló que la pausa tras la 6.<sup>a</sup> sílaba —una pausa no obligatoria sino optativa para el lector, como hemos visto más arriba (§ 1.3.1.)—, facilitaría la recepción como verso compuesto de dos unidades: una hasta el acento en 6.<sup>a</sup> y otra hasta el final:

«Cuando el acento antirrítmico en 7 refuerza una pausa fuerte después de 6, realzando el acento de esta última, se produce un verso que parece claramente bipartido» (Ferguson, 1980: 65-66)<sup>40</sup>.

Si no hay acento ni en 8.<sup>a</sup> ni 9.<sup>a</sup>, según Ferguson, encontraríamos el equivalente moderno del antiguo adónico y esta variedad con acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> podrían relacionarse con el endecasílabo dactílico y el verso de arte mayor, por su final de «dácilo seguido de un troqueo, o sea un adónico» (Ferguson, 1980: 69-70).

Sin embargo, cabe otra interpretación distinta, que parte de la recepción como verso compuesto, pero que desliga el endecasílabo con acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas del endecasílabo dactílico y el verso de arte mayor. Teniendo en cuenta que se dan dos acentos consecutivos, la primera parte del verso termina obligatoriamente en una palabra aguda; si consideramos esa parte del endecasílabo como un verdadero miembro y, consecuentemente, el endecasílabo con acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> como un verso compuesto,

<sup>40</sup> Este tipo de bimetración es de naturaleza rítmica y no tiene nada que ver, como nos advierte Ferguson, con las bimetraciones sintáctico-semánticas que estudió Dámaso Alonso.

el análisis debería ser 7+5, con un adonio final que mantendría su acentuación canónica en 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> sílabas<sup>41</sup>. La pausa después del acento en 6.<sup>a</sup>, el tono más elevado en la 7.<sup>a</sup> y la estructuras paralelística o quiasmática facilitarían que el verso se oyera casi como un verso compuesto:

que redima feroz, salve ligera, (P. 67)  
en carro de cristal, campos de plata. (P. 120)  
grillos de nieve fue, plumas de hielo (P. 224)  
fugitivo cristal, pomos de nieve. (P. 328)

Naturalmente esta interpretación como verso compuesto solo resultaría aplicable a los endecasílabos comunes con acento pararrítmico en 7.<sup>a</sup>, y no a los versos con acentos pararrítmicos en 9.<sup>a</sup>, también muy frecuentes. Por último, hay que anotar que en la evolución del endecasílabo en la poesía española a lo largo de los últimos cinco siglos se observa una disminución de versos con acento pararrítmicos, que acompaña al predominio absoluto del endecasílabo común (§ 1.1.6.), provocando un empobrecimiento rítmico del verso en los poetas con menor talento.

---

<sup>41</sup> Sobre la compatibilidad del heptasílabo y el pentasílabo con el endecasílabo, véase el capítulo dedicado al verso libre de ritmo endecasílabico.



## 1.4. CLÁUSULA TERNARIA Y EXCLUSIÓN DEL ENDECASÍLABO DACTÍLICO

### 1.4.1. LA CLÁUSULA TERNARIA

En la poesía del Siglo de Oro, como hemos visto, los endecasílabos común, sáfico, horaciano y yámbico son compatibles entre sí por la combinación de cláusulas cuaternarias y binarias. Consecuentemente, el endecasílabo dactílico está excluido por sus características dos cláusulas ternarias entre la 4.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup> y entre la 7.<sup>a</sup> y la 10.<sup>a</sup><sup>42</sup>.

Sin embargo, los cuatro tipos que se combinan armoniosamente entre sí admiten la cláusula ternaria en la primera parte del verso. Hallamos esta cláusula ternaria entre los acentos en 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> sílaba en los sáficos y horacianos, cuando se acentúa la primera sílaba, y entre los acentos en 3.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> sílaba de los comunes.

vido de flores y de sombras lleno (*E.* 72)  
nunca dirán jamás que me remueve (*E.* 27)  
Alegrando la hierba y el oído (*E.* 64)

---

<sup>42</sup> Si además el verso tiene un acento secundario en 1.<sup>a</sup>, se forma un verso puramente dactílico con tres cláusulas ternarias consecutivas.

Esta aparente contradicción se deshace cuando comprobamos que la admisión o exclusión de la cláusula ternaria depende de su posición relativa con respecto al primer acento identificador; sea en 4.<sup>a</sup> o 6.<sup>a</sup> sílabas. La cláusula ternaria, admisible antes del primer acento identificador, está excluida después, y esa exclusión explica que el endecasílabo dactílico, que presenta dos cláusulas ternarias tras el acento en 4.<sup>a</sup>, no aparezca combinado junto a los otros tipos del endecasílabo en la poesía del Siglo de Oro. En resumen, el primer acento identificador regula la posición de los siguientes acentos de tal modo que solo se produzcan cláusulas cuaternarias o binarias, excluyendo las ternarias, que, sin embargo, se admiten antes de ese primer acento identificador.

Así pues, el primer acento identificador juega un papel esencial en el establecimiento del ritmo del endecasílabo, en cuya segunda parte la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias establece sólidamente su ritmo característico e inconfundible, pero con unas posibilidades de variación limitadas<sup>43</sup>. Por el contrario, la secuencia rítmica en la primera parte resulta menos previsible y, por eso mismo, más adecuada a la variación y la expresividad. En este sentido, Navarro Tomás comenta:

«Las diferencias que determinan el peculiar efecto rítmico de cada tipo resultan de la variable disposición de las cinco primeras sílabas. El resto del verso consta de cláusulas bisílabas uniformemente trocaicas. La sílaba sexta actúa como eje o centro del período. La parte más expresiva del endecasílabo consiste en su primer hemistiquio» (Navarro Tomás, 1982: 90).

<sup>43</sup> Por ejemplo, con acentos pararrítmicos.

Tiene razón Navarro Tomás al ligar variabilidad con expresividad, pero no en el primer hemistiquio o antes de la 6.<sup>a</sup> sílaba, sino antes del primer acento identificador (vaya en 4.<sup>a</sup> o 6.<sup>a</sup> sílaba), después del cual no solo hay esas cláusulas trocaicas que postula Navarro Tomás sino también las cuaternarias, como hemos mostrado más arriba (§ 1.1.2.). En cualquier caso, la musicalidad del endecasílabo que inició Garcilaso de la Vega se fundamenta tanto en la armoniosa, estable y previsible combinación de cláusulas binarias y cuaternarias de la segunda parte del verso, como en las expresivas variaciones de su inicio. Sin uno de esos componentes el verso sonaría confuso, sin el otro, tedioso.

#### 1.4.2. EL ENDECASÍLABO DACTÍLICO

Domínguez Caparrós, en su monografía sobre el endecasílabo dactílico, ha demostrado que fue Rubén Darío quien canonizó el endecasílabo acentuado en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas, y frecuentemente también en 1.<sup>a</sup>, en su composición *Pórtico*<sup>44</sup>, para el libro de Salvador Rueda *En tropel* (1892). La publicación de los endecasílabos dactílicos de *Pórtico* generó una serie de comentarios que ha estudiado detenidamente Domínguez Caparrós: Menéndez Pelayo señaló la relación de este verso con el antiguo y popular verso de gaita gallega, y Clarín lo criticó «rechazando esta variedad de verso como verdadero endecasílabo» (Domínguez Caparrós, 2009: 7). Clarín advirtió que estos endecasílabos acentuados en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> no suenan bien junto a los acentuados en 6.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>, que serían para Clarín

<sup>44</sup> Composición recogida más tarde en *Prosas profanas* (1895); cf. Domínguez Caparrós (2009: 7).

los endecasílabos «verdaderos». El planteamiento intuitivo de Clarín parece confirmar nuestra teoría de que en el endecasílabo del Siglo de Oro se excluye el endecasílabo dactílico porque sus cláusulas ternarias son incompatibles con el patrón rítmico basados en la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias.

Como hemos visto más arriba (§ 1.1.2), Henríquez Ureña propuso una clasificación del endecasílabo italiano en dos tipos: el A (con acento interior en 6.<sup>a</sup> sílaba) y el B (con acentos interiores en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas). Dentro del tipo B, la forma original llevaría inicialmente solo acento en 4.<sup>a</sup> sílaba (B1), pero después se generarían dos variantes con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> (B2) y en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> (B3). Señala Henríquez Ureña que al aclimatar el endecasílabo italiano al español «el tipo B<sup>3</sup> se suprime porque recordaba demasiado al endecasílabo subsidiario del arte mayor» (Henríquez Ureña, 1961: 346). Así pues, la presencia del endecasílabo dactílico en la poesía culta del Siglo de Oro sería excepcional y se debería a simple inadvertencia<sup>45</sup>.

Por su parte, Navarro Tomás (1982: 107-108) aceptó la posibilidad de que en la poesía de Garcilaso de la Vega apareciera el endecasílabo dactílico combinado con los otros tipos. Sin embargo, el propio Navarro Tomás dejó constancia de su ausencia absoluta en la *Égloga* III y en la *Canción* IV, un largo poema de 169 versos para el que Garcilaso de la Vega utilizó como modelo la *Canción* I de Petrarca, en la que no faltarían ejemplos de ese tipo (Navarro Tomás, 1982: 121-122).

Sin embargo, en toda la obra de Garcilaso de la Vega, solo se aducen unos pocos casos que podrían ser considerados endecasílabos dactílicos. Por ejemplo, *Égloga* I, 127:

<sup>45</sup> Al margen de la poesía culta, los poetas del Siglo de Oro incluyeron en comedias y novelas composiciones populares basadas en el endecasílabo de gaita gallega (cf. Domínguez Caparrós, 2009: 34).

Tus claros ojos ¿a quién los bolviste?

Véase también *Soneto V*, 5:

En esto 'stoy y estaré siempre puesto

E. Torre ha propuesto que algunos de esos ejemplos de supuestos endecasílabos dactílicos podrían resolverse si tenemos en cuenta el estado de la lengua a principios del siglo XVI. En el caso de *Égloga I*, 127, Torre apunta la posibilidad de que el pronombre *los* fuera tónico en el castellano de la época; en ese caso, el verso llevaría acentos rítmicos en 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, y el acento prosódico en 7.<sup>a</sup> sería pararrítmico. En cuanto al verso *Soneto V*, 5, la solución habría que buscarla en la forma verbal *estaré*, cuyo origen perifrástico (*estar he*) permite la acentuación aguda del infinitivo dando como resultado un verso con acentos en 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas<sup>46</sup>. En cualquier caso, la presencia de al menos dos endecasílabos dactílicos en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega parece incuestionable, *Égloga II*, 69 y 194<sup>47</sup>:

hichen el ayre de dulce armonía.

ora clavando del ciervo ligero

<sup>46</sup> Este verso presenta una variante textual: «En esto 'stoy y siempre estaré puesto»; en su edición, Rivers considera que esta variante «es rítmicamente inferior», probablemente con razón, aunque evita el supuesto acento rítmico en 7.<sup>a</sup> sílaba. Hallamos otro caso de acentuación en el infinitivo de la expresión perifrástica en *Égloga III*, 7: «Está y estará tanto en mí clavada»; los acentos no recaerían en 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas sino que, entendido el verso como «Está y estar ha tanto en mí clavada», obtendríamos un endecasílabo puramente yámbico (2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas).

<sup>47</sup> Cf. Rivers (1984: 309).

Quizá la aparición esporádica del endecasílabo dactílico en la poesía de Garcilaso de la Vega pueda deberse al hecho de que la aclimatación del endecasílabo de Petrarca no había alcanzado su plenitud<sup>48</sup>. En cualquier caso, para los poetas cultos posteriores, el endecasílabo dactílico resultó ser un tipo vedado<sup>49</sup>. Así, en el estudio dedicado al endecasílabo de Góngora, comprobamos que Navarro Tomás no anota ni una sola aparición en su obra (cf. Navarro Tomás, 1982).

Domínguez Caparrós (2009) ofrece una exhaustiva historia del endecasílabo dactílico desde el final del siglo XVIII (Iriarte y Moratín), aunque nos advierte que su canonización como tipo rítmico combinable con los demás tipos de endecasílabos solo se produce cuando Rubén Darío incorpora esta innovación métrica a una poesía de alto valor estético<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Sobre el proceso de aclimatación del endecasílabo italiano, véase § 4.2.

<sup>49</sup> Sobre la exclusión de los endecasílabos dactílicos por los tratadistas del Siglo de Oro, desde Pinciano hasta Caramuel, véase Díez Echarri (1970: 228-229).

<sup>50</sup> En la poesía contemporánea, pueden citarse numerosos ejemplos en los que aparece junto a endecasílabos comunes, sáficos, horacianos y yámbicos. Sin embargo, entre los 2.652 endecasílabos de Antonio Machado, García-Abrines solo ha encontrado un endecasílabo dactílico; y entre los 1.670 de Manuel Machado, aduce 12 casos, de los que 5 no lo son (García-Abrines, 1975-1976: 1117).

## 2. CÓMPUTO SILÁBICO



## 2.1. ENCUENTRO DE VOCALES EN EL VERSO

EL endecasílabo ha sido en toda la historia de la poesía europea un verso silábico. En la antigua Grecia y en Roma hasta Horacio, era un verso silabo-cuantitativo, es decir, estaba constituido necesariamente por once sílabas, pero además respetaba un patrón cuantitativo determinado (§ 3.1.). En la poesía latina después de Horacio, el verso probablemente era ya un verso silabo-tónico, como lo sería con seguridad a partir de entonces en toda la poesía europea. El endecasílabo garcilasiano, como el italiano y el provenzal, cuenta las sílabas hasta la última acentuada y cumple un patrón acentual que admite diversas variedades, como hemos visto (§1.1.).

Para el cómputo silábico del endecasílabo y, en general, de los versos españoles, los encuentros de vocales constituyen la única dificultad. En trabajos recientes, J. Domínguez Caparrós (2004 y 2012) y E. Torre (2011, 2013 y 2017) han abordado el estudio de estos encuentros desde presupuestos que van más allá de las teorías tradicionales. Durante siglos, los tratadistas y gramáticos han clasificado la casuística con una terminología más o menos compleja, que partía de diversos resabios gramaticales, como la distinción de los encuentros de vocales en interior de palabra o entre palabras, o la supuesta distinción de sílaba gramatical, o más modernamente fonológica, y sílaba

métrica o fonética. Pero, en realidad, no cabe distinguir un uso normal de la lengua y un uso poético y, por tanto, los encuentros de vocales nunca deben explicarse como licencias para alargar o acortar la medida del verso (Torre, 2011, 2013 y 2017).

En este capítulo, el objetivo no es tanto describir las resoluciones en una o dos sílabas de los encuentros de vocales, como explicar los fenómenos fonéticos que facilitan esas dos posibles resoluciones mediante el análisis de las curvas de intensidad, los formantes y la transcripción fonética de la cadena fónica. Además de analizar cómo se realizan las diptongaciones, monoptongaciones y elisiones esperadas en los encuentros resueltos en una sola sílaba, en los casos de resolución en dos sílabas, estudiaremos los fenómenos que posibilitan esa escansión bisílaba y han pasado desapercibidos a la crítica.

La pronunciación como una o dos sílabas de los encuentros de vocales está condicionada por factores diacrónicos y diatópicos, incluso a veces se muestran alternativas en la misma persona; por ejemplo, la alternancia de *suave* como bisílaba o trisílaba en la pronunciación de Juan Ramón Jiménez (Domínguez Caparrós, 2012: 14).

Para que la exposición sea lo más clara posible, organizamos los encuentros de vocales en tres apartados: los considerados tradicionalmente diptongos; los considerados tradicionalmente hiatos; y encuentro de vocales entre palabras. Dentro de cada uno de estos apartados, se distinguen los casos que se resuelven en una sola sílaba de los que se resuelven en dos: diptongos y diéresis (§ 2.1.1); hiatos y sinéresis (§ 2.1.2); y sinalefas y dialefas (§ 2.1.3). Por último, presentaremos unas conclusiones acompañadas de la comparación de diversos tipos de curvas.

### 2.1.1. DIPTONGOS Y DIÉRESIS

La *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*<sup>51</sup> define el diptongo como la agrupación tautosilábica de dos vocales y el hiato como la agrupación heterosilábica (§ 8.9a-b). A su vez distingue los diptongos crecientes, en los que las vocales altas (es decir, /i/ y /u/, normalmente considerada cerradas) preceden a las vocales no altas (es decir, /a/, /e/ y /o/, normalmente consideradas abiertas), de los diptongos decrecientes, que presentan el orden inverso<sup>52</sup>. En general se postula que si la vocal cerrada es átona debemos esperar una agrupación tautosilábica (diptongo), mientras que cuando la vocal cerrada es tónica debemos esperar una agrupación heterosilábica (hiato).

La resolución en una sola sílaba de los encuentros de vocales considerados diptongos no requeriría mayor dilucidación, puesto que no difieren el cómputo silábico en el verso y la silabación que la gramática tradicional postula. Sin embargo, incluso en este primer caso, aparentemente tan sencillo, el análisis nos revela algunos rasgos que se repetirán en otros encuentros de vocales y nos servirán para explicar casos más difíciles. Veamos el primer verso de *Espacio*, un endecasílabo común sin ningún problema en la escansión: los encuentros de vocales se resuelven todos en una sola sílaba. El programa Praat nos ofrece la siguiente curva de intensidad<sup>53</sup> para este verso (Figura 5).

<sup>51</sup> Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española: *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa, 2011.

<sup>52</sup> La *Nueva gramática* considera la combinación de /i/ y /u/ como diptongo creciente.

<sup>53</sup> Para el análisis del encuentro de vocales son relevantes la curva de intensidad y los formantes. La curva de tono, muy útil en el análisis de los acentos, en estos casos no es significativa.

Los dioses no tuvieron más sustancia (Es. 1.1)

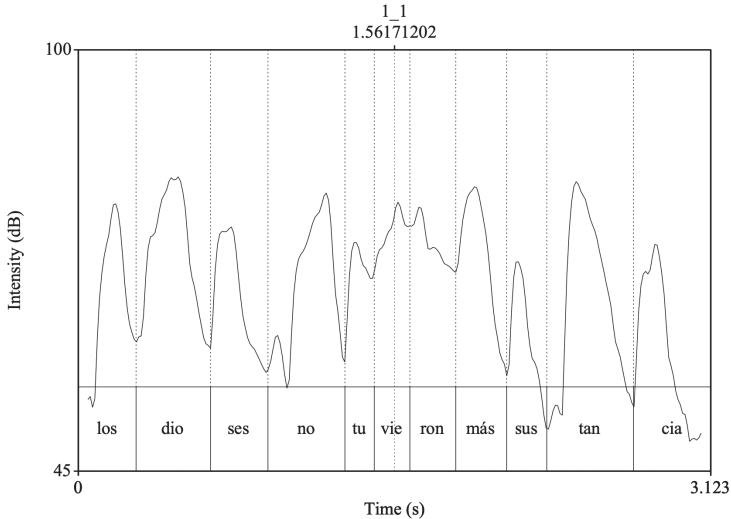


Figura 5

En la curva de intensidad, vemos que los diptongos *dio.*, *.vie.* y *.cia* presentan un pico similar al de las sílabas que empiezan por sonantes, como *no* en este mismo verso. La rama ascendente de la curva se divide en dos partes diferenciadas. La primera de estas partes se corresponde con la secuencia oclusiva + vocal cerrada en los diptongos, y con la nasal en el caso de *no*. Las transcripciones de los fragmentos de la cadena fónica correspondientes a los tres diptongos son: [ˈd̪jo], [ˈβje] y [θja]<sup>54</sup>.

Analicemos ahora un encuentro en el que la vocal abierta precede a la vocal cerrada. Veamos *Es.* 1.5, un versículo

<sup>54</sup> Para las transcripciones fonéticas, se utiliza el alfabeto fonético de la *Revista de filología española (RFE)*. Las transcripciones recogidas en este trabajo se corresponden con la del grupo fónico completo, aunque solo se incluya en el texto la secuencia relevante para el fenómeno que se analiza.

[11+5] cuyo primer componente es un endecasílabo agudo<sup>55</sup>; véase Figura 6.

sino fuga raudal de cabo a fin (*Es.* 1.5a)

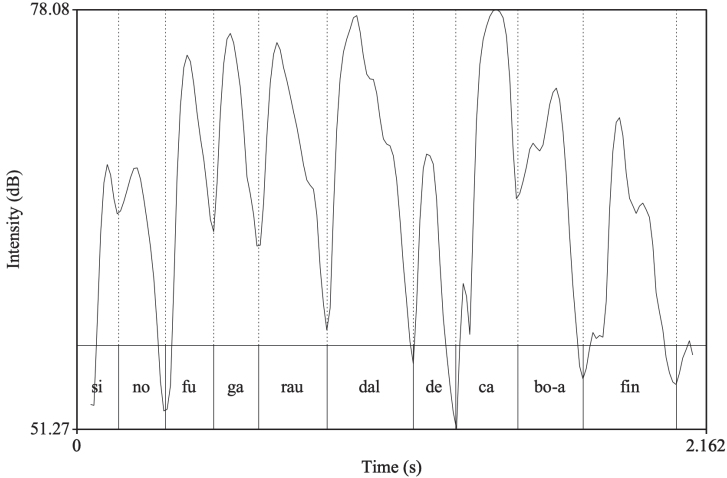


Figura 6

Encontramos un diptongo en la primera sílaba de la palabra *rau.dal*. Como puede observarse, la rama descendente de la curva se divide en dos partes, dando lugar a una forma simétrica a la de las curvas de los diptongos que empiezan por la vocal cerrada. A su vez, esta curva de la sílaba *rau*. es similar a la de las sílabas trabadas por una sonante, como *fin* en este mismo verso. La transcripción fonética del fragmento de cadena fónica que corresponde a esa sílaba es [rau̯].

Sin embargo, en algunas ocasiones, los encuentros de vocales considerados tradicionalmente como diptongos se resuelven en dos sílabas, fenómeno denominado tra-

<sup>55</sup> Para la teoría del versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico, cf. § 5.1.

dicionalmente diéresis<sup>56</sup>. Recientemente Domínguez Caparrós ha dedicado un estudio al encuentro de vocales en interior de palabra, con especial atención al caso que considera más ambiguo: «el grupo más difícil de regular es el formado por vocal átona débil (*i, u*) más vocal tónica (llena *-a, e, o-*, o débil *-i, u-*)» (Domínguez Caparros, 2012: 18). Encontramos uno ejemplo de este fenómeno en el verso *Es. 1.69* (Figura 7).

tenido entre criados por un dueño (*Es. 1.69*)

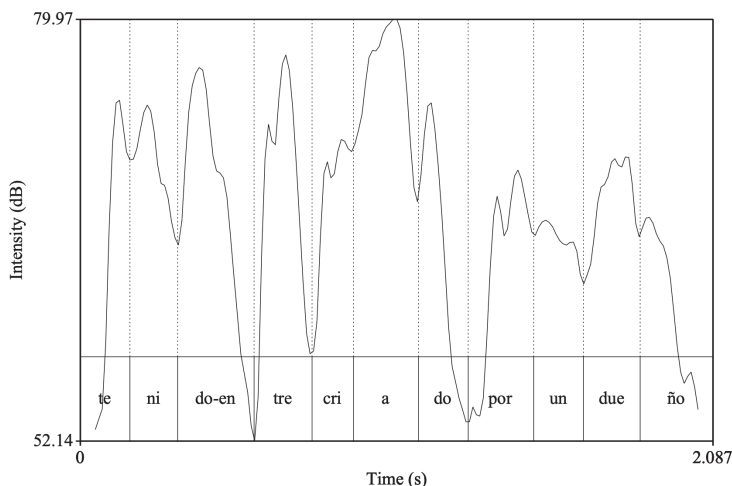


Figura 7

<sup>56</sup> Separación en sílabas métricas distintas de las vocales de un diptongo o triptongo normativo (Domínguez Caparrós, 2004). Al hilo de Navarro Tomás, Domínguez Caparrós introduce el componente diacrónico, y admite la posibilidad de considerar la forma bisílaba de *via.je* como una sinéresis porque histórica y etimológicamente la forma original sería *vi.a.je* (trisílaba); o al contrario *vi.a.je* como diéresis, pensando que la pronunciación bisílaba (*via.je*) es más natural. Esa disyuntiva se supera si abandonamos el carácter normativo/prescriptivo de las gramáticas por un enfoque descriptivo: se dan los dos fenómenos en el habla, los dos justificados diacrónica o diatópicamente, incluso con diferencias individuales. Por ejemplo, es constante la preferencia personal de Antonio Carvajal por la forma bisílaba de *sua.ve*. La posición tradicional puede verse también en Baehr (1981: 42-43).

Se trata de un endecasílabo común, con una sinalefa (*tenido entre*) y una diéresis en *cri.a.dos*. Si observamos la curva de este último encuentro de vocales, se comprueba que hay dos picos diferenciados por una caída en la intensidad. El primero corresponde a la sílaba *cri.* y presenta una forma similar al pico de la sílaba que le precede (*.tre*); en la secuencia oclusiva + r + vocal, la vibrante explica esa forma doble.

El siguiente pico correspondería a una sílaba formada en principio solo por la vocal /a/. Resulta muy llamativo que también este pico tenga una rama ascendente dividida en dos secciones similares a las que hemos visto en sílabas como *dio.*, ahora separadas por una pequeña llanura. La explicación se encuentra en que esa sílaba no se compone de una solitaria /a/, sino de una secuencia de una yod<sup>57</sup> y una /a/. Este alófono yod pasa desapercibido cuando se oye el verso completo pero, si se aísla con el programa Praat el fragmento de la cadena fónica que correspondería a la supuesta /a/, se oye claramente [ˈja]<sup>58</sup>.

El fenómeno fonético que se ha producido y que explica la resolución en dos sílabas de este encuentro de vocales (diéresis) es el desdoblamiento de la vocal /i/ en una /i/ vocálica, que forma el núcleo de la primera sílaba, y una yod que forma parte de la segunda. La transcripción de la palabra completa es [kri.ˈja.ðos]<sup>59</sup>. Naturalmente hay

<sup>57</sup> Opto por la denominación de yod y wau para las consonantizaciones de /i/ y /u/. En la *Nueva gramática*, se denomina a estos alófonos consonantes aproximantes (§ 8.6b). Sobre la distinción entre semivocal y semiconsonante, cf. *Nueva gramática* §8.9c.

<sup>58</sup> Expuse los primeros datos de este trabajo en el VII *Seminario de Métrica. Métrica española del siglo XX*, celebrado en la UNED el 8 de Abril de 2013. Los participantes en dicho encuentro, entre los que se encontraba el Profesor Domínguez Caparrós, pudieron oír con sorpresa este [kri.ˈja.ðos] y los demás fenómenos fonéticos que se describen en este capítulo, cuando se seleccionan los fragmentos correspondientes mediante Praat.

<sup>59</sup> Anoto el alófono yod como superíndice en la transcripción porque al escu-

diferencias diatópicas en la pronunciación de estos encuentros, pero la norma en Andalucía occidental, lugar de origen de Juan Ramón Jiménez, es la pronunciación en dos sílabas. Ocurre igual en el siguiente caso, que afecta a la palabra *vi.o.le.ta*, donde según la gramática tradicional deberíamos esperar un diptongo; véase la curva de *Es. 1.80* (Figura 8).

a una novicia, sexos violetas (*Es. 1.80*)

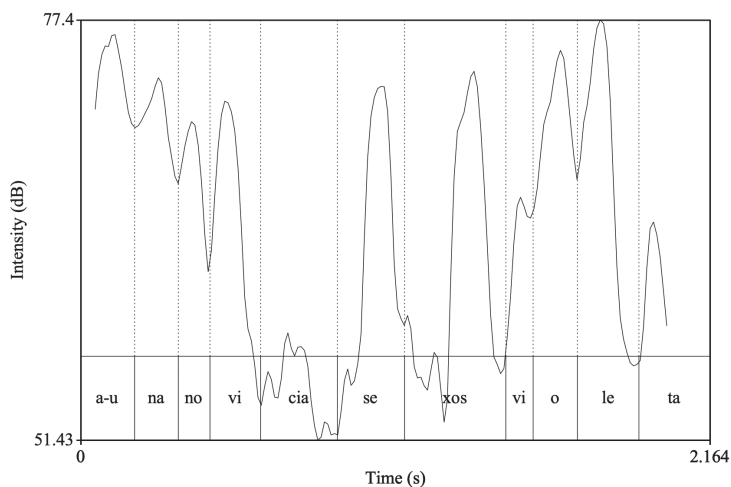


Figura 8

Se trata de un endecasílabo común con una sinalefa (*a una*), y una diéresis en el normativo diptongo de la palabra *vi.o.le.tas*. Si comparamos la parte de la curva que corresponde a las dos sílabas *vi.o.*, vemos que reproduce una forma similar a la que hemos visto en la resolución

---

char el verso completo pasa desapercibido, pero al seleccionar el fragmento de la cadena fónica que corresponde a la sílaba, se oye el alófono con total claridad.

en dos sílabas de *cri.a.dos*: dos crestas diferenciadas por una bajada de intensidad; en la segunda cresta una forma similar a la de *cri.a.dos*, pues se produce el mismo fenómeno, ya analizado: el desdoblamiento de la vocal /i/ en una /i/ vocálica y una yod, lo que hace posible esta resolución del encuentro de vocales. La transcripción fonética de lo que realmente oímos es [ʃi.ʝo.ʎe.taʃ].

La gramática tradicional considera que en el encuentro de vocales de la palabra *suave*, una de las estudiadas por Domínguez Caparrós (2012), se forma un diptongo. Sin embargo, este encuentro de vocales se resuelve con frecuencia con una diéresis. Domínguez Caparrós señala que, en la *Antología de textos juanramonianos* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

«encontramos *suave* con prosodia inestable, como bisílaba en tres de las seis ocasiones [...]; como trisílaba en dos ocasiones [...]; y cabe la medida bisílaba o trisílaba en el eneasílabo: *tierna suave agua redonda*»<sup>60</sup>.

En *Espacio*, la palabra *suave* solo aparece en el verso *Es.1.123* (Figura 9).

qué suave (Villon), qué forma de las formas (*Es. 1.123*)

<sup>60</sup> Domínguez Caparrós recoge las opiniones de Caramuel (que califica como diéresis la forma trisílaba), Bello (para quien sería arbitrariamente bisílaba o trisílaba), Benot (que admite las dos formas pero que califica de dura la forma bisílaba). También recoge la estadística de la forma bisílaba frente a la trisílaba en la poesía clásica, en la que «es abrumador el dominio de suave trisílabo» (Domínguez Caparrós, 2012: 28 y 38).

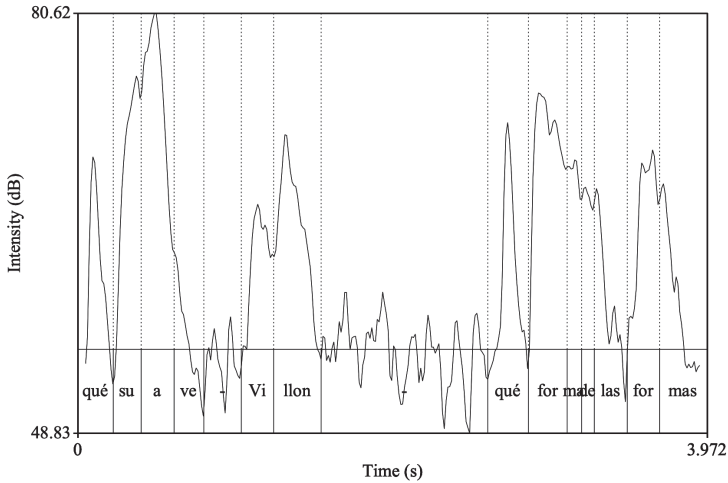


Figura 9

Se trata de un alejandrino, cuyo primer hemistiquio termina en aguda, con una diéresis en *su.a.ve.* y una forma trisílaba. Como en el caso de *cri.a.dos* y *vi.o.le.tas*, se observan dos crestas diferenciadas por una bajada en la curva de intensidad. La segunda cresta, que correspondería a la sílaba *a*, aparece dividida en dos ramas fácilmente distinguibles, pues la vocal /u/ se desdobra en una vocal /u/ y una wau que se une a la vocal /a/. La audición del fragmento de la cadena fónica correspondiente a *su.a.ve* vuelve a ser inequívoca y la transcripción fonética es [ʃu.ʷa.βe].

### 2.1.2. HIATOS Y SINÉRESIS

Tradicionalmente se denomina hiato al encuentro de vocales en el interior de palabra cuando no forman dip-tongos. Sin embargo, con frecuencia, estos encuentros de

vocales se resuelven en una sola sílaba (sinéresis)<sup>61</sup>. Consideremos, en primer lugar, algunos casos de concurrencia de las vocales /e/ y /a/ en el poema *Espacio*:

Estamos rodeados de veneno (*Es.* 1.133)

Se trata de un endecasílabo común con la pronunciación bisilábica de *.de.a.* esperable. Esta pronunciación está además facilitada por el acento rítmico en 6.<sup>a</sup> sílaba. Véase la curva de intensidad acompañada del espectrograma (Figura 10).

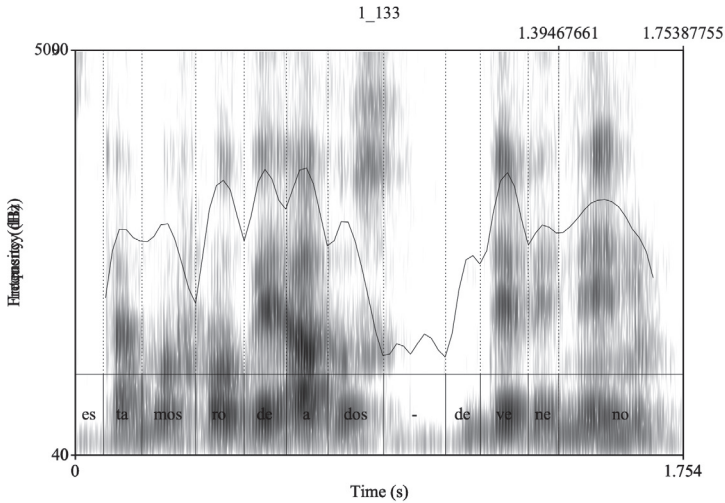


Figura 10

En la curva de intensidad se ven los dos picos correspondiente a las dos sílabas: *.de.* y *.a.* Por otra parte, en el

<sup>61</sup> «El resultado esperable de estas combinaciones [de /e/, /o/ y /a/] es, por tanto, un hiato. No obstante, en español existe una marcada tendencia antihiática que conduce a la pronunciación como diptongos de estas secuencias de segmentos» (*Nueva gramática* § 8.9i).

espectrograma, vemos cómo F2 cambia netamente entre la vocal /e/ y la vocal /a/.

Frente a esta resolución en dos sílabas, es posible que el encuentro de las vocales /e/ y /a/ provoque el fenómeno denominado sinéresis, es decir, la pronunciación como una sola sílaba. Véase *Es.* 1.257 (Figura 11).

qué sencillez, qué realidad perfecta. (*Es.* 1.257)

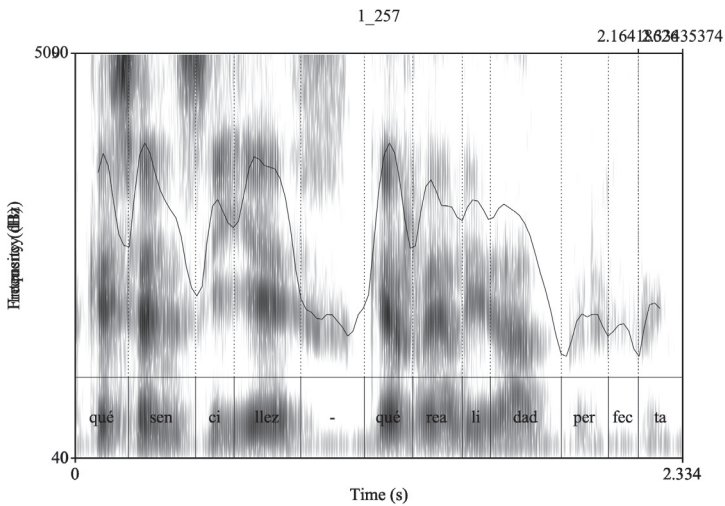


Figura 11

Se trata de un endecasílabo sáfico con una sinéresis en la palabra *rea.li.dad*. La curva de intensidad muestra el perfil de un diptongo, muy diferente a la curva que hemos visto en *Es.* 1.133, con dos picos muy bien marcados por una significativa bajada de intensidad. Por otra parte, el espectrograma muestra una significativa diferencia en F2 con respecto a *Es.* 1.133. La transcripción de la sílaba es [reə].

Este mismo encuentro de vocales, cuando el acento tónico recae en la sílaba /e/, presenta unas curvas distintas, pero que también distinguen la resolución en una y en dos sílabas. En un pasaje del «Fragmento primero» de *Espacio*, se acumulan varias ocurrencias de la palabra *sea*; véase *Es.* 1.366-370:

«Lo que sea», es decir, la verdad única,  
 yo te miro como me miro a mí  
 y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía.  
 Contigo, «lo que sea», soy yo mismo,  
 y tú, tú mismo, misma, «lo que seas». 370

El verso 369 es un endecasílabo común y el 370, un horaciano. En ambos, la palabra *sea* se pronuncia en dos sílabas (*se.a*). Veamos la curva de *Es.* 1.369 (Figura 12).

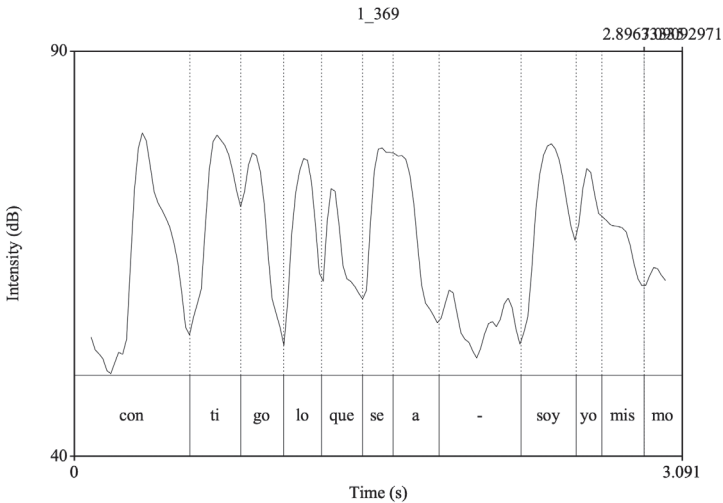


Figura 12

En la curva de intensidad, aparece una meseta con tres ondulaciones. En la cadena fónica, se oye [‘še.ªa], con una vocal neutra entre la vocal /e/ y la vocal /a/. Mayor dificultad presenta el primero de esos versos (*Es.* 1.366), un endecasílabo común con final esdrújulo. Cuando medí inicialmente el verso, pensé que encontraría una pronunciación bisilábica de *se.a*, y una sinalefa en *sea es*. Sin embargo, el análisis de Praat apunta en otra dirección; véase Figura 13.

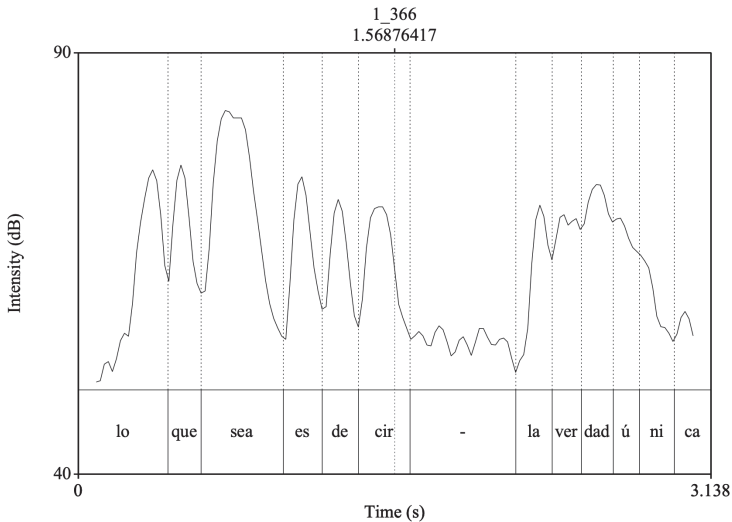


Figura 13

En la lectura real de este verso, Juan Ramón Jiménez pronuncia [‘še.a] como monosílabo y no se produce la sinalefa con la vocal inicial de la palabra *es* (es decir, se produce de hecho un hiato). Si observamos la parte de la curva de intensidad que corresponde a la palabra *sea*, se ve una curva similar a la de los diptongos del tipo *dio.*, muy dis-

tinta al perfil del *se.a* bisílabo de *Es.* 1.369. Por tanto nos encontramos con un caso de sinéresis. La transcripción de lo que se oye en la cadena fónica es [‘*ʃea*].

### 2.1.3. SINALEFAS Y DIALEFAS

El encuentro de vocales en el verso puede ocurrir entre palabras. La vocal o vocales con que termina una palabra se ponen en contacto con la vocal o vocales iniciales de la palabra siguiente. Llamamos sinalefa a estos encuentros resueltos en una sílaba y dialefa si se resuelven en dos o más sílabas<sup>62</sup>. Siguiendo a Canellada y Madsen, Domínguez Caparrós enumera las posibilidades de pronunciación de las vocales en la sinalefa:

- a) «reducción» de una de ellas por relajamiento de su timbre: ‘est(e)amigo’;
- b) diptongación: ‘lainfeliz’; y
- c) elisión: ‘casistaba’.

Para comprobar estas posibilidades apuntadas, podemos ver algunos casos concretos, por ejemplo, las cuatro sinalefas de *Es.* 1.16 (Figura 14).

Lucha entre este saber y este ignorar (*Es.* 1.16)

<sup>62</sup> Sobre la tendencia antihiática entre palabras, cf. *Nueva gramática* 8.12k.

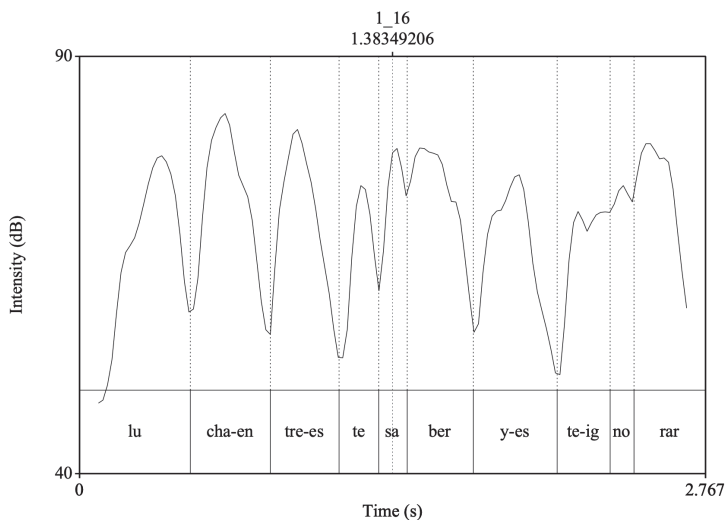


Figura 14

Se trata de un endecasílabo común con cuatro sinalefas: *.cha en.*, *.tre es.*, *y es.*, y *.te ig.* Si atendemos a cada fragmento de la cadena fónica, observamos tres casos en los que se oye una sola vocal<sup>63</sup>, y un caso claro de diptongación (*y es*). La transcripción del verso completo es [ˈlu.çen.treʃ.te.sa.ˈber.ˈjeʃ.tin.no.ˈrar].

En el caso de la sinalefa *y es*, no existe ninguna diferencia con los encuentros de vocales considerados tradicionalmente diptongos, lo que significa que la resolución en una sílaba es la misma en interior de palabra o entre palabras. Compárese la similitud de las curvas del diptongo en *dio.ses* (*Es.* 1.1, §3.1.1.) y la sinalefa de *y es* (*Es.* 1.16). Las otras tres sinalefa de este verso se resuelven en una sola vocal (*lucha entre*, [çen]; *entre este*, [treʃ]; *este ignorar*,

<sup>63</sup> Teóricamente podrían entenderse como un proceso de diptongación-mo-  
noptongación o como elisión (siguiendo a Canellada y Madsen), aunque creo  
que es preferible reservar la elisión para explicar otros fenómenos que vere-  
mos más adelante a propósito del verso *Es.* 1.9

[tin]), con la imposición del timbre de una de las vocales en contacto<sup>64</sup>.

Sin embargo, el resultado puede ser una vocal de un timbre distinto. Volvamos a un verso ya antes visto a propósito de la diéresis de *cri.a.dos* (Figura 15).

tenido entre criados por un dueño (Es. 1.69)

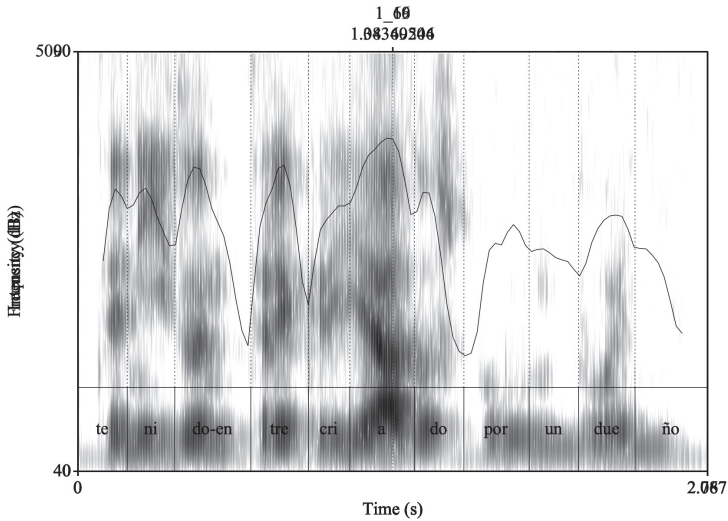


Figura 15

El encuentro de vocales entre las palabras *tenido entre* se resuelve con una sinalefa que presenta una vocal con un timbre distinto a los timbres de las vocales contraídas: [te.'ni.ðəŋ.tre]. Como se observa en el espectro, el formante F2 de la sílaba *ni*. en el más alto por la frecuencia, seguido por las sílabas que tienen la vocal /e/ como núcleo

<sup>64</sup> En el caso de la última zeuxis, se produce el llamativo fenómeno de la asimilación de la gutural a la nasal, «este ignorar» [.tin.no.].

silábico; después la sílaba con vocal /a/, y por último la sílaba con vocal /o/ (*dos*). La vocal resultado de la sinalefa (*.doen.*) tiene un F2 intermedio entre el de la /e/ y la /o/, y podría describirse como central, media semicerrada, no redondeada [ə].

Por otra parte, como la crítica ha señalado, los signos de puntuación no impiden la sinalefa<sup>65</sup>; véase *Es.* 1.58 (Figura 16).

tiene que haber un punto, una salida (*Es.* 1.58)

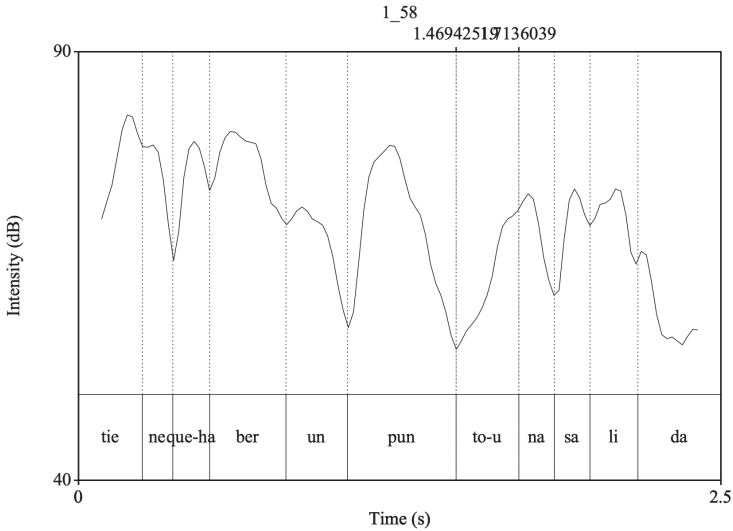


Figura 16

Es un endecasílabo con acentos 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, es decir, un endecasílabo horaciano, en el que se producen dos sinalefas. La primera (*que ha*) se resuelve con un cierre de la vocal /e/ y una diptongación: [kəa]. La coma no

<sup>65</sup> «Ni los signos de puntuación, ni las pausas que éstos señalan, se oponen a la unión vocálica y silábica que la sinalefa implica» (Torre, 2013: 202).

impide la segunda sinalefa entre las palabras *punto* y *una*; el resultado fonético es [tuñ], con una asimilación regresiva de la primera vocal.

Además de las diptongaciones y monoptongaciones, cabría esperar fenómenos de elisión en los encuentros de vocales entre palabras. En *Espacio*, no hemos hallado este fenómeno en ningún endecasílabo, pero sí en el siguiente verso:

recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. (*Es.* 1.9)

Se trata de un alejandrino, en cuyo segundo hemistiquio encontramos una sinalefa entre las palabras *presentimiento* y *olvido*. Veamos una gráfica con la curva de intensidad que corresponde al segundo hemistiquio, pero haciendo visibles también espectrograma para que no haya duda con respecto al silencio entre las dos palabras, *presentimiento* y *olvido* (Figura 17).

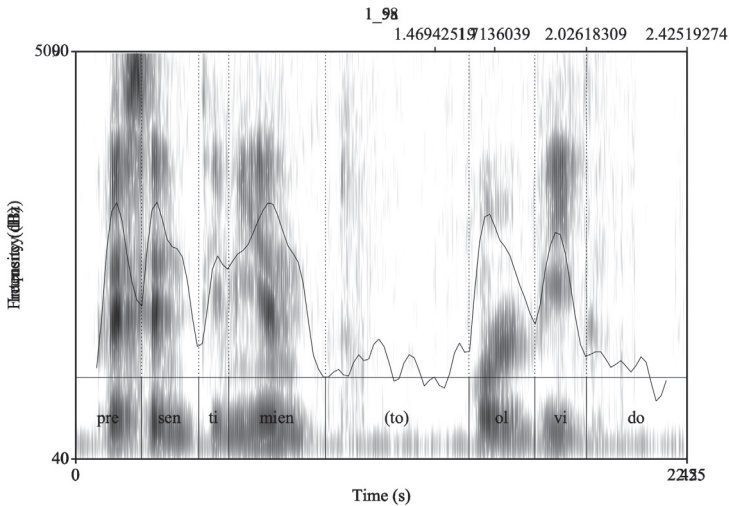


Figura 17

En la sección que correspondería a la última sílaba de la palabra *pre.sen.ti.mien.to*, la realidad fonética es sorprendente: no hay vocal (no aparece ningún formante); es decir, se ha elidido la vocal /o/ final. Sigue un silencio con ausencia total de formantes (el oscilograma solo refleja el ruido de fondo), y a continuación se oye la palabra ‘olvido’; el resultado fonético es [pre.ʃeɲ.ti.’mjent. | ol.βi.ðo], en lo que parece ser un caso claro de elisión.

Los encuentros de vocales entre palabras pueden igualmente resolverse en dos sílabas (dialefa), incluso cuando entran en contacto una vocal abierta y una cerrada; este fenómeno se facilita si en la segunda vocal recae un acento rítmico; véase *Es. 1.215* (Figura 18).

Unidad de unidades es lo uno; (*Es. 1.215*)

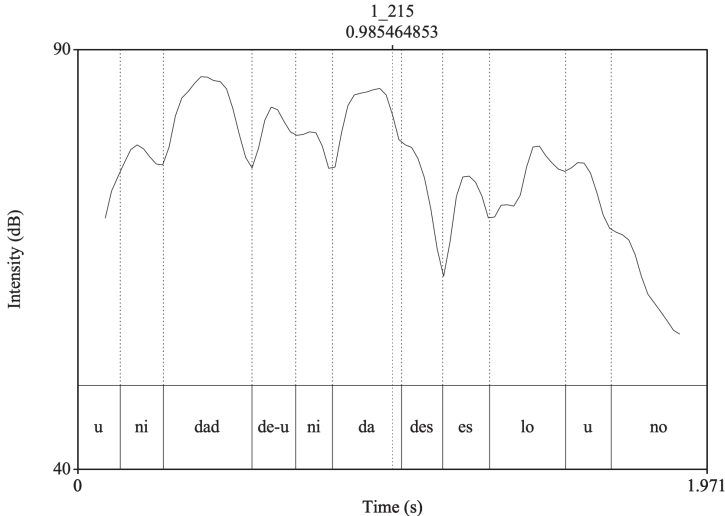


Figura 18

Se trata de un endecasílabo común, con una sinalefa en *de unidades* y un hiato coincidente con el acento final, *lo uno*. Si observamos la curva de intensidad podemos ver dos crestas bien diferenciadas por una caída de tonicidad entre las sílabas *lo* y *u*. La transcripción es [lo.u].

Por último, la crítica ha señalado la imposibilidad de que se produzca una sinalefa cuando entre dos vocales se encuentra una /i/ o una /u/. La razón es evidente y aceptada de forma unánime: en esa situación la vocal /i/ funciona como una yod y la vocal /u/, como una wau. Véase Es.1.101 (Figura 19).

con lo suyo, en lo suyo, verde y oro, (Es. 1.101)

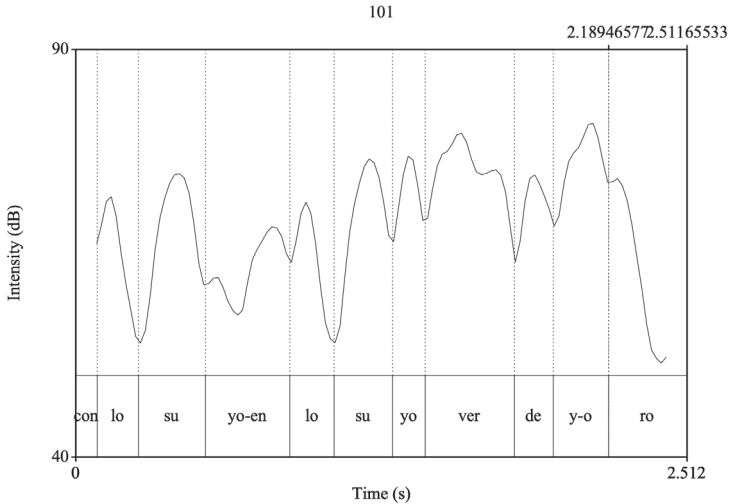


Figura 19

En la secuencia *verde y oro*, la *y* impide la sinalefa entre las tres vocales, porque funciona como una yod, de hecho,

el perfil de la penúltima sílaba es similar al del diptongo *dio*.

Es frecuente que los encuentros de vocales entre palabras puedan resolverse alternativamente como sinalefa o dialefa. Veamos el caso de la secuencia *no es* en Es. 1.310 (Figura 20).

y todo será más. No es el presente (Es. 1.310)

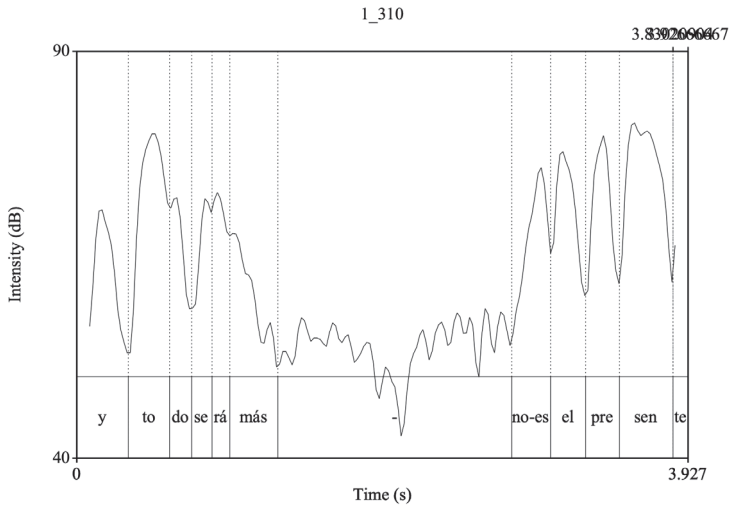


Figura 20

Es un endecasílabo común con una sinalefa en *No es*. La curva correspondiente responde al tipo de los diptongos (con elemento cerrado inicial, como en la palabra *dio.ses*). En la cadena fónica, se distingue claramente un cierre de la vocal inicial: [ˈnweʃ]. Ahora bien, en el mismo encuentro de vocales puede resolverse con un hiato, sobre todo si un acento rítmico recae en la segunda sílaba; véase Es. 1.12 (Figura 21):

qué es mi vida y mi muerte, qué no es? (Es. 1.12)

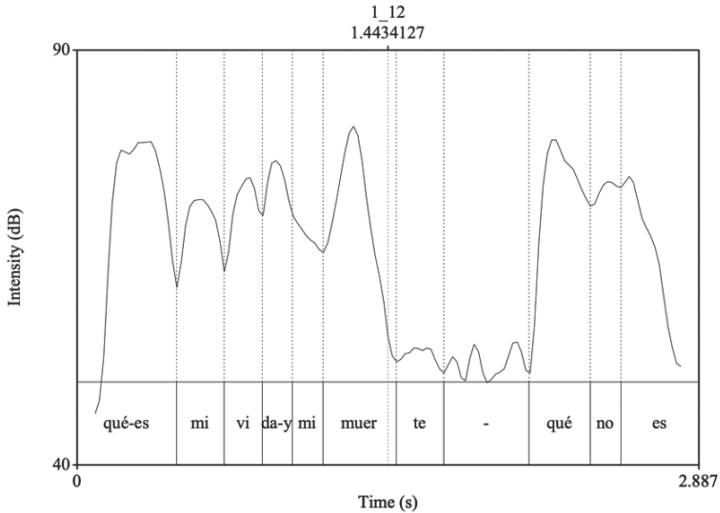


Figura 21

Se trata de un endecasílabo común agudo con dos sinalefas (*qué es* y *vida y*) y una dialefa final (*no es*) facilitada por el acento obligatorio en 10.<sup>a</sup> sílaba. En la curva de intensidad se observan los dos picos de la dialefa. En la cadena fónica se oye como [no.<sup>w</sup>eʃ]; es decir la /o/ se desdobra en una /o/ y una wau, que sirve de límite silábico.



## 2.2. TIPOS DE CURVAS

### 2.2.1. ENCUENTROS DE VOCALES CON CURVA TIPO *DIO*.

Mediante los anteriores análisis de Praat, hemos observado que los diptongos crecientes (*dio.*) y las sílabas que empiezan por sonante (*no*, *los*) presentan el mismo perfil en la curva de intensidad: la rama ascendente se divide en dos partes bien diferenciadas. Compárese la curva de *dio.* y *no* en Es. 1.1 (Figura 22).

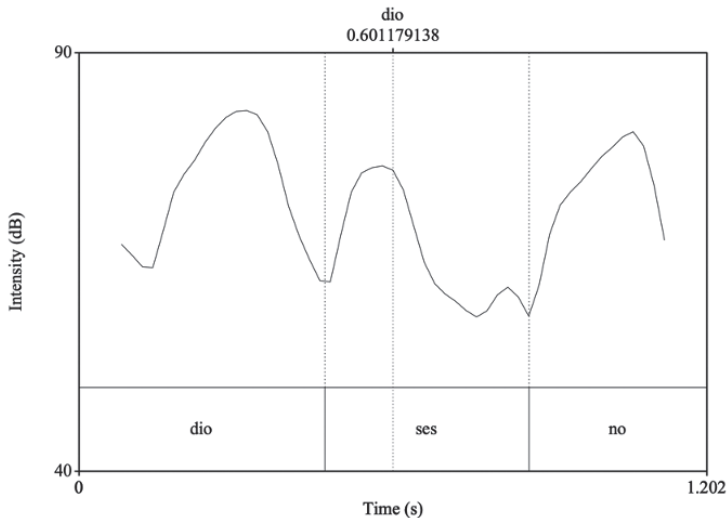


Figura 22

En los casos denominados tradicionalmente diéresis, cada una de las dos vocales en contacto se convierte en el núcleo de una sílaba independiente. Veamos ahora la curva de la palabra *cri.a.dos* de *Es. 1.69* (Figura 23).

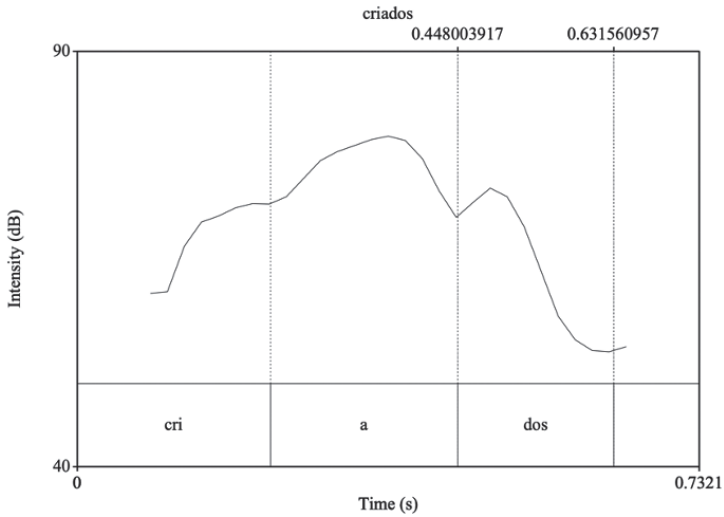


Figura 23

En esta curva, lo más interesante es que el segundo pico, que corresponde a la sílaba /a/, presenta la misma forma que los diptongos crecientes, porque de hecho en esta sílaba la vocal /a/ está precedida de una yod, producto del desdoblamiento de la /i/. La transcripción es [kri.<sup>y</sup>a.ɔ̃s].

El mismo tipo de curva se observa en el caso de encuentro de vocales entre palabras cuando se resuelven con sinaléfa con una primera vocal cerrada o que se cierra en

una yod o una wau. Véase la curva de *no es* en *Es.* 1.310 (Figura 24)

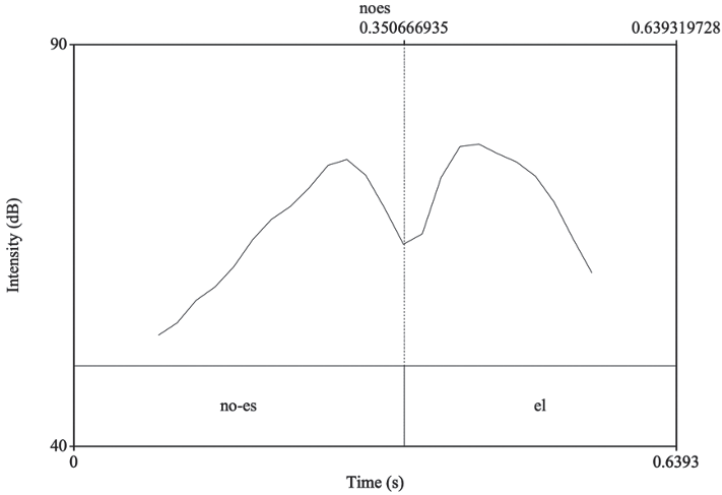


Figura 24

Como vimos en el anterior epígrafe (§ 2.1.3), la curva de la sinalefa es similar a la de los diptongos crecientes, porque en la cadena fónica se distingue claramente un cierre de la vocal inicial: [ˈnweʃ].

El caso de un encuentro de vocales entre palabras con una /i/ o una /u/ intervocálicas la resolución es obligatoriamente en dos sílabas, pues en esa situación la vocal /i/ funciona como una yod y la vocal /u/, como una wau. Hemos visto este fenómeno en el verso *Es.* 1.101. Veamos ahora la gráfica correspondiente a *verde y oro* (Figura 25).

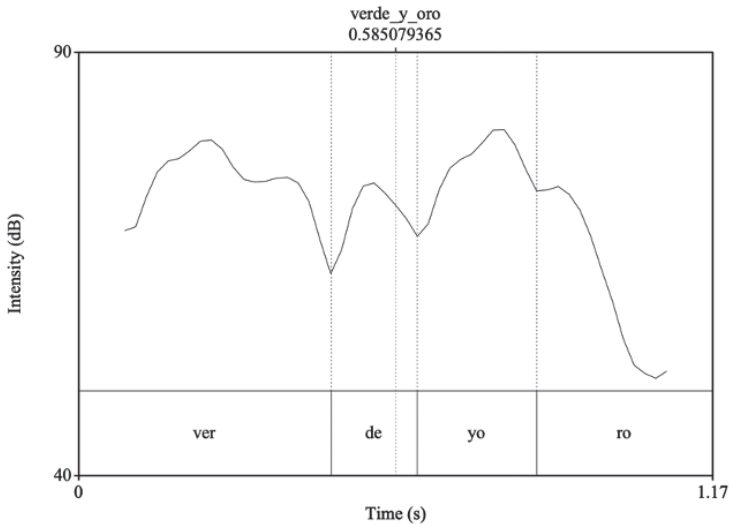


Figura 25

Como puede verse, la sílaba *yo*. presenta el mismo perfil que las anteriores. En resumen, los diptongos crecientes [‘djo]; las sílabas que empiezan por una sonante [no]; las segundas sílabas en las diéresis [kri.ʲa.]; los casos en los que una vocal /i/ o /u/ impiden la sinalefa y se unen a la última vocal [‘jo]; y los casos de sinalefa con una vocal cerrada o que se cierra [‘nweʃ] presentan la misma morfología en la curva de intensidad, a la que nos referimos como curva tipo *dio*.

### 2.2.2. ENCUENTROS DE VOCALES CON CURVA TIPO *RAU*.

Por el contrario, los diptongos decrecientes forman una curva simétrica con respecto a la curva de los diptongos crecientes. Es la rama descendente la que se divide en dos

partes bien diferenciadas. Véase la curva de la palabra *raudal* en Es. 1.5 (Figura 26).

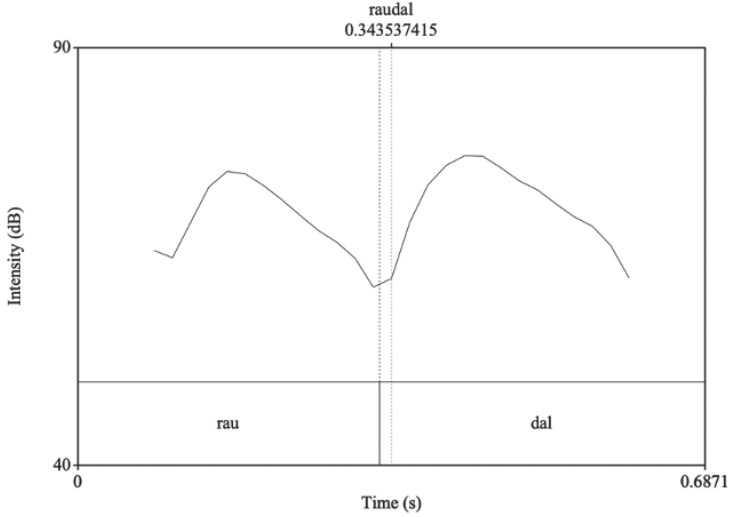


Figura 26

Observamos además que las sílabas trabadas con sonante, como /dal/, presentan la misma forma. Este perfil de curva, con la rama descendente dividida en dos partes, aparece en los casos de sinéresis resueltos como un diptongo decreciente. Por ejemplo, en Es. 1.257, donde el encuentro de vocales de la palabra *realidad* se resuelve con una sinéresis mediante diptongación. La transcripción de la sílaba es [reə]; véase Figura 27.

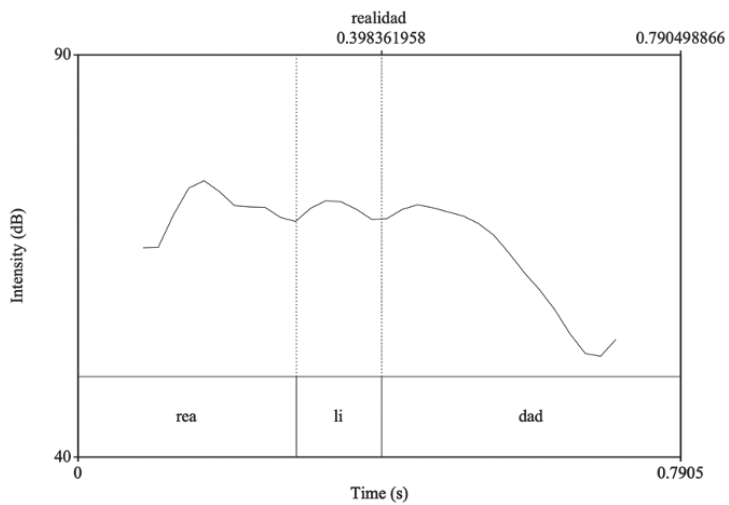


Figura 27

### 2.3. FENÓMENOS FONÉTICOS EN EL ENCUENTRO DE VOCALES

EN los casos de resolución de encuentro de vocales en una sola sílaba, los fenómenos fonéticos parecen corroborar los esperados fenómenos de diptongación, monoptongación y elisión, sin que puedan distinguirse los casos en el interior de palabra y entre palabras:

- a) diptongación en: *dio.ses* [ˈdjo]; y *es.te* [ˈjes].
- b) diptongación incluso entre vocales que normativamente no forman diptongos, como en la palabra *realidad* [ˈreə].
- c) con frecuencia se dan cierres de vocales que facilitan la diptongación; por ejemplo, *que ha* pronunciado [kəa]; o *no es* [ˈnweʃ];
- d) monoptongación con mantenimiento del timbre, si son dos vocales iguales, o con el predominio de una de ellas: *lucha entre este* [ˈlu.çeŋ.treʃ.te]
- e) monoptongación con un timbre nuevo: *tenido entre* [te.ˈni.ðeŋ.tre];
- f) y fenómenos de elisión, como el analizado a propósito del segundo hemistiquio del verso *E. 1.9: presentimiento, olvido*: [pre.ʃeŋ.ti.ˈmjeŋ.t | ol.βi.ðo].

Sin embargo, en los casos de resolución en dos sílabas, se observa un fenómeno fonético muy relevante para la métrica y que parece haber pasado desapercibido hasta ahora. Entre las vocales en contacto se genera una yod, una wau o una vocal neutra, que proceden del desdoblamiento de una de las vocales y sirven para fijar el límite silábico entre ellas. Este alófono no se distingue en la cadena fónica del verso completo y es necesario seleccionar el fragmento correspondiente para percibirlo. Estos son los fenómenos detectados:

- 1) Desdoblamiento de la vocal /i/ en una /i/ vocálica y una yod:

*cri.a.dos* [kri.<sup>ʲ</sup>a.ðoʃ]

*vi.o.le.tas* [βi.<sup>ʲ</sup>o.<sup>ʲ</sup>le.taʃ]

- 2) Desdoblamiento de la vocal /u/ en una /u/ vocálica y una wau:

*su.a.ve* [ʃu.<sup>w</sup>a.βe]

- 3) Desdoblamiento de la vocal /o/ en una vocal /o/ y una wau:

*no e* [no.<sup>w</sup>eʃ]

La aparición de este alófono, generado por desdoblamiento y que sirven de límite entre las sílabas consecutivas, es el fenómeno fonético que hace posible la resolución en dos sílabas tanto en interior de palabras como entre palabras. En interior de palabra, explica los fenómenos considerados tradicionalmente licencias métricas por afectar a diptongos (diéresis); entre palabras a los resueltos como dialefas.

## 2.4. FINALES AGUDOS, LLANOS Y ESDRÚJULOS

LA teoría general admite que, a efectos métricos, los versos de once sílabas terminados en palabra llana, los de diez sílabas terminados en palabra aguda y los de doce sílabas terminados en palabra esdrújula son equivalentes. Sumar una sílaba a los endecasílabos agudos o restar una a los endecasílabos esdrújulos, como se ha hecho convencionalmente, puede ser hoy un recurso pedagógico cómodo, pero carece de todo fundamento métrico. Domínguez Caparrós recoge las teorías que han tratado de explicar esta equivalencia:

«Las modernas investigaciones, fundadas en mediciones experimentales, hablan de un ajuste del final de verso a la duración de un pie troqueo o final de palabra llana (Canellada, 1949: 183) —incluso se puede desdoblar la vocal tónica final (Canellada y Madsen, 1987: 83)— o de una equivalencia de sensación temporal, más que de una equivalencia temporal exacta (Quili, 1970)» (Domínguez Caparrós, 1993: 73).

Sin embargo, la crítica más reciente ha rechazado que esa equivalencia se deba a un desdoblamiento de la vocal tónica final en los endecasílabos agudos o que pueda haber un fenómeno que afecte a la duración de la sílaba tónica en el endecasílabo agudo o de las sílabas átonas en el esdrújulo. Mediante el análisis con el programa Praat, efectivamente comprobamos que en los endecasílabos agudos no hay tal desdoblamiento de la vocal tónica final. Véase la curva de intensidad y los formantes de *Es. 1.11* junto con el final del verso anterior y el principio del siguiente (Figura 28).

[...] puede,  
 ha podido, podrá decirme a mí  
 que es [...]

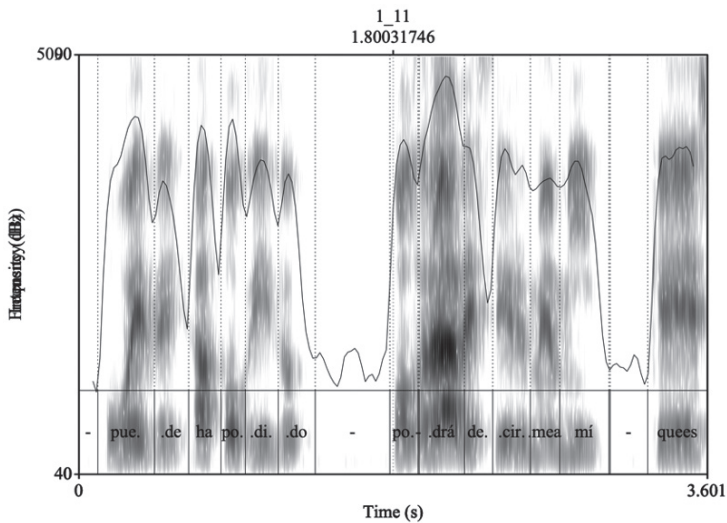


Figura 28

Observando la curva de intensidad y los formantes, se comprueba sin duda que no hay desdoblamiento en la sílaba *mí* ni tampoco puede aducirse un alargamiento del tiempo de esa sílaba: compárese su duración con la segunda de la sílaba de *po.drá*, donde también encontramos una sonante.

En cuanto a los endecasílabos esdrújulos, se ha propuesto algún tipo de elisión o disminución de perceptibilidad de las sílabas átonas posteriores al último acento. Veamos el análisis correspondiente al verso *Es. 1.326* con el final del verso anterior y el principio del siguiente (Figura 29).

[...] alrededor;  
y alrededor, después, todos los círculos  
que llegan [...]

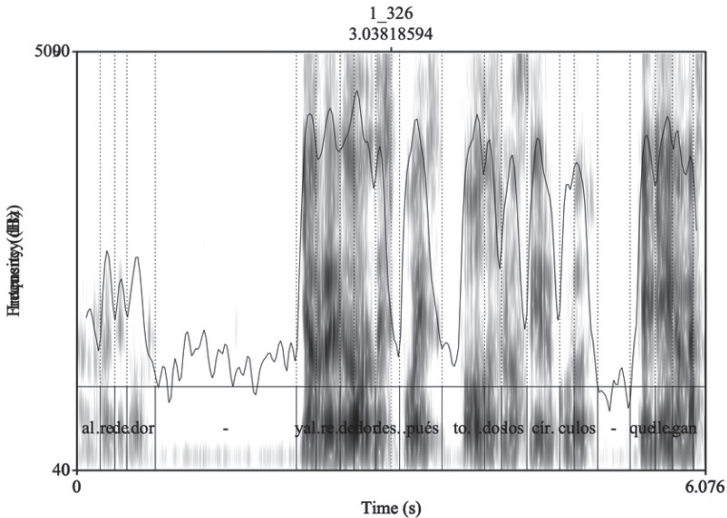


Figura 29

El análisis deja patente que las dos sílabas finales de la palabra *cír.cu.los* no desaparecen: no hay elisión ni de la penúltima ni de la última. Su presencia aparece tanto en la línea de intensidad como en los formantes, aunque la intensidad de la sílaba *.cu.* es la menor de toda la cadena fónica. Su duración parece reducida, pero compárese con las de las sílabas centrales *al.re.de.dor*, en el final del verso anterior, y se verá que son similares.

Veamos el análisis de otro endecasílabo esdrújulo, *Es. 1.145* (Figura 30).

[...] monstruosos  
con colgados de telarañas fúnebres;  
el viento [...]

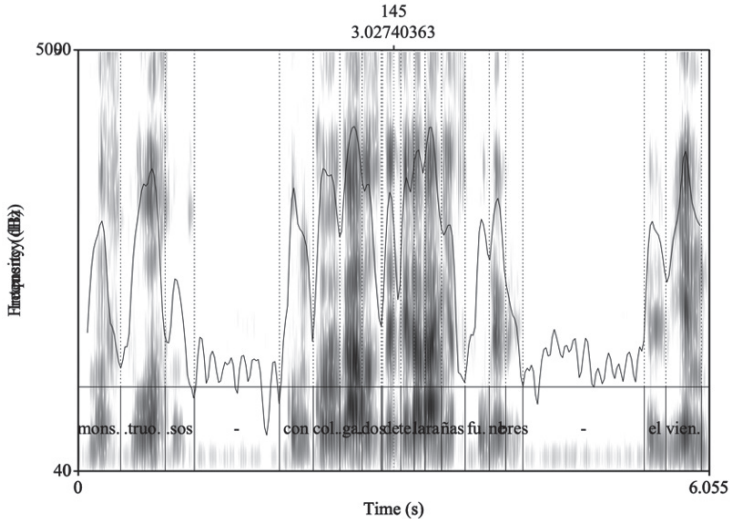


Figura 30

El análisis muestra en este caso que la primera sílaba postónica (.*ne.*) no disminuye en intensidad, sino todo lo contrario. Ni en este verso ni en el anterior, pueden observarse fenómenos significativos que afecten a la duración de las sílabas. La conclusión de estos análisis corrobora las conclusiones del trabajo de M. Graña Etcheverry, sintetizadas por Domínguez Caparrós:

«[Graña Etcheverry] llega a la conclusión de que el problema no es una cuestión de equivalencia, porque al verso [...] solo le importa el último acento, que indica la necesidad del retorno» (Domínguez Caparrós, 1993: 73 nota 8).

Si se acepta que el cómputo silábico del endecasílabo debe terminar para todos los casos en la última sílaba acentuada, es decir, en la 10.<sup>a</sup>, es natural que se replantee el asunto de su denominación. Consecuentemente con el principio de que el verso en tanto unidad rítmica termina en la última sílaba acentuada, las métricas catalana y portuguesa denominan decasílabo (*decasíl.ab.*, *decassílabo*) al verso que en Italia y en el resto de España se llama endecasílabo, porque la mayoría de los endecasílabos termina en palabras llanas y se toma este como patrón<sup>66</sup>. Se comprende, pues, que se denominaran también endecasílabos los versos de diez sílabas (agudos) y de doce síla-

<sup>66</sup> De hecho, durante el Siglo de Oro los endecasílabos agudos fueron proscritos y los esdrújulos fueron muy poco frecuentes. Sobre la frecuencia de endecasílabos agudos y esdrújulos en la historia de la poesía española, A. Pardo ha publicado recientemente dos artículos (2006 y 2008). Pardo apunta que los agudos aparecen en la obra de Boscán, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina, y recoge las críticas de Menéndez Pelayo a los agudos de Boscán (Pardo, 2006: 212). De los endecasílabos esdrújulos, A. Pardo dice explícitamente: «Son escasísimos, si los hay, los esdrújulos en posición final de verso en los siglos XVI y XVII» (Pardo, 2008: 186). Sobre las teorías métricas del verso esdrújulo, cf. Domínguez Caparrós (2014).

bas (esdrújulos), que equivalen rítmicamente al patrón de once sílabas, y se adoptara la convención de añadir una sílaba al cómputo de los endecasílabos agudos y de restar una sílaba al de los endecasílabos esdrújulos.

Desde el punto de vista puramente métrico, hubiera sido preferible que la métrica italiana y la castellana hubieran elegido la denominación catalana y portuguesa, pero fue así y pretender cambiar la terminología hoy podría generar confusión y terminar fracasando como un mero deseo arbitrista.

### 3. PRECEDENTES

#### DEL ENDECASÍLABO GARCILASIANO



### 3.1. EL ENDECASÍLABO SÁFICO DE HORACIO

EL endecasílabo se convirtió en el principal verso de la poesía culta española gracias a la obra de Garcilaso de la Vega. Su adaptación del endecasílabo de Petrarca supone un cambio tan drástico y definitivo que amigora los logros de los intentos anteriores de Imperial y Santillana. Pero además de los poetas italianos, es probable que Garcilaso de la Vega conociese también la poesía de Ausiàs March, como veremos más abajo (§ 3.2). A esos modelos en lenguas romances (italiano, catalán y castellano), hay que añadir el endecasílabo sáfico de Horacio, que se realizaba en época de Garcilaso necesariamente como un verso silabo-tónico, pues la cantidad había dejado de percibirse muchos siglos antes (Márquez, 2006).

En la tradición occidental, el verso de once sílabas aparece por primera vez en la poesía arcaica griega. Alceo y Safo, representantes de la lírica monódica, utilizan unos endecasílabos de naturaleza silabo-cuantitativa. El sáfico, que normalmente aparece en la estrofa del mismo nombre (tres endecasílabos y un adonio), presenta el siguiente esquema cuantitativo:

- ˘ - x / - ˘ ˘ - ˘ - x

Así pues, el endecasílabo sáfico es un verso al mismo tiempo silábico (estricto cómputo de once sílabas) y cuantitativo (estricta observación del esquema de cantidades, con la 4.<sup>a</sup> y la 11.<sup>a</sup> sílabas indiferentes). En el endecasílabo griego, el acento no juega ningún papel rítmico, pues no es posible establecer ningún patrón acentual, como puede comprobarse, por ejemplo, en el famoso poema *Sapph. Fr. 31*<sup>67</sup>:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν		[1, 5, 7 y 9]
ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι		[1, 3, 5 y 8]
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-		[2, 5, 8 y 11]
σας ὑπακούει		
καὶ γελάσας ἡμέροεν· τό μ' ἦ μάν	5	[3, 6 y 10]
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.		[2, 5 y 9]
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναισ'		[4, 6, 8 y 10]
οὐδὲν ἔτ' εἴκει·		
ἀλλὰ καμὲν γλώσσα ἴξαγε, λέπτον		[2, 5, 7 y 10]
δ' αὐτίκα χρωῶ πῶρ ὑπαδεδρόμακεν·	10	[1, 4, 5 y 9]
ὀππάτεσσι δε' οὐδὲν ὄρημ', ἐπιρρόμ-		[2, 7 y 11]
βεισι δ' ἄκουαι,		
κάδ δε μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δέ		[1, 3, 6 y 9]
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας		[1, 3, 7 y 10]
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης	15	[1, 4 7 y 10]
φαίνομ' ἴαι...		

<sup>67</sup> En el margen derecho, entre corchetes, se señalan las sílabas acentuadas.

ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα...<sup>68</sup> [2, 4, 8...]

En la literatura latina, el endecasílabo sáfico aparece por primera vez en dos poemas de Catulo: Cat. 51, poema que imita el de Safo manteniendo la estrofa sáfica del original, y Cat. 11. Leamos las primeras estrofas de Cat. 51, señalando el lugar de los acentos:

Ille mi par esse deo videtur, [1, 4, 7, 10]  
 ille, si fas est, superare divos, [1, 4, 8, 10]  
 qui sedens adversus identidem te [2, 5, 8, (11)]  
 spectat et audit.

dulce ridentem, misero quod omnes 5 [1, 4, 6, 10]  
 eripit sensus mihi: nam simul te, [1, 4, 6, 9, (11)]  
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi [1, 4, 6, 11]  
 <vocis in ore;><sup>69</sup>

Catulo compone un verso que, como el griego, sigue siendo silabo-cuantitativo, sin que se observe el establecimiento de un patrón acentual fijo, aunque parece haber una tendencia a acentuar las sílabas 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>. Como en el sáfico griego, esta última sílaba es *anceps*, no hay cesura

<sup>68</sup> Juzgo dichoso como un dios al hombre / que está sentado frente a ti y escucha / el dulce arrullo que, al hablar, despiertas / con tus palabras // y con tu risa encantadora; tiene / mi corazón estremecido, porque / si yo te miro solo un breve instante, / quedo sin voz: // duerme mi lengua, por mi cuerpo corre / un tenue fuego, de mis ojos huye / toda visión, con mis oídos oigo / solo un zumbido. // Un sudor frío me recubre; tiemblo, / estoy a punto de morir; se tiñe / pronto mi piel de palidez verdosa / como la hierba. // Todo tendrá que soportarse, porque... (traducción de Torre, 1998).

<sup>69</sup> Parece un dios aquél —y más incluso, / si lo permiten, que los mismos dioses— / que están sentado frente a ti y escucha / y te contempla // cuando sonrías con dulzor, robando / todo el sentido de mi pobre alma; / pues, si te miro, Lesbia, ya no tengo / <voz en la boca,> (traducción de Torre, 1998).

fija tras la 5.<sup>a</sup> sílaba y se permiten monosílabos al principio, al final y junto a la cesura.

Al margen de esos dos intentos aislados de Catulo, fue Horacio quien de hecho adaptó el endecasílabo griego a la literatura latina en dos fases: la primera con la publicación de los tres primeros libros de las *Odas* (23 a.e.); y la segunda con el *Carmen saeculare* y el cuarto libro de las *Odas* (17-15 a.e.). Entre las dos fases, como veremos a continuación, hay diferencias importantes en la cesura y el patrón acentual. Veamos, como ejemplo de la primera fase, Hor. *Carm.* 2.10:

Rectius vives, Licini, neque altum		[1, 4, 6, 10]
semper urgendo neque, dum procellas		[1, 4, 6, 10]
cautus horrescis, nimium premendo		[1, 4, 6, 10]
litus iniquum.		
auream quisquis mediocritatem	5	[1, 4, (6), 10]
diligit, tutus caret obsoleti		[1, 4, 6, 10]
sordibus tecti, caret invidenda		[1, 4, 6, 10]
sobrius aula.		
saepius ventis agitur ingens		[1, 4, 8, 10]
pinus et celsae graviore casu	10	[1, 4, 8, 10]
decidunt turre feriantque summos		[1, 4, 8, 10]
fulgura montis.		
sperat infestis, metuit secundis		[1, 4, 6, 10]
alteram sortem bene praeparatum		[1, 4, 6, 10]
pectus: informis hiemes reducit	15	[1, 4, 6, 10]
Iuppiter, idem		

submovet; non, si male nunc, et olim	[1, 4, 6, 8, 10]
sic erit: quondam cithara tacentem	[1, 4, 6, 10]
suscitat Musam neque semper arcum	[1, 4, 8, 10]
tendit Apollo.	20
rebus angustis animosus atque	[1, 4, 8, 10]
fortis adpare, sapienter idem	[1, 4, 8, 10]
contrahes vento nimium secundo	[1, 4, 6, 10]
turgida vela.	

En esta primera fase de la aclimatación horaciana del verso sáfico, se han señalado ciertas innovaciones con respecto al sáfico griego y al precedente de Catulo:

- a) esquema riguroso de cantidades (frente a las resoluciones griegas);
- b) 4.<sup>a</sup> sílaba siempre larga;
- c) cesura tras la 5.<sup>a</sup> casi universal;
- d) evitación de monosílabos junto a la cesura; y
- e) regularidad acentual extraordinaria.

En los manuales de métrica clásica, se considera que la acentuación regular de esos versos con cesura tras la 5.<sup>a</sup> sílaba sería: 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup>. Sin embargo, se observa a primera vista que no es así. En realidad se produce una alternancia entre tres patrones de acentuación: 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas (53,4%); 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas (29,3%); y 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas (17,3%).

Estas particularidades métricas del endecasílabo sáfico de Horacio son indiscutibles, y es la interpretación de esos hechos lo que ha sido tema de debate. Luque Moreno lo ha sintetizado así:

«La gran dificultad, pues, está en dilucidar definitivamente cuál es el término causa y cuál es el término efecto en esta relación, que, por otra parte, parece presentarse como una relación causal. Las ‘innovaciones’ en la métrica eólica de Horacio, ¿se deben a que el poeta quiere que el acento funcione como elemento rítmico [...]? Por el contrario, el papel rítmico del acento, ¿es solo aparente, siendo en realidad mera consecuencia involuntaria de unas transformaciones que nada tienen que ver con la acentuación?» (Moreno Luque, 1978: 22).

Desde el siglo XIX, la filología clásica ha convertido en tabú el problema de la fijación de los acentos en la oda sáfica horaciana. La teoría general descarta cualquier intervención de los acentos y sostiene que el endecasílabo sáfico de Horacio sigue siendo un verso exclusivamente silabo-cuantitativo; la fijación de los acentos sería un fenómeno secundario motivado por el esquema cuantitativo, la cesura tras la 5.<sup>a</sup> y por las reglas que rigen el acento en la lengua latina<sup>70</sup>.

En cualquier caso, incluso aunque fuera un fenómeno no voluntariamente buscado la existencia real del ritmo de los acentos en los endecasílabos sáficos de Horacio es asumida incluso por aquellos que defienden la teoría de Heinze. En este sentido, Wilkinson concluye: “We may take it, then, that Horace did not intend to create the rhythm. But the fact remains that the over whelming ma-

<sup>70</sup> Para que funcione esta teoría, además hay que aceptar que otros dos fenómenos son previos e independientes a la fijación de los acentos: la evitación de monosílabos en inicio y final de verso y junto a la cesura; y la realización de la 4.<sup>a</sup> sílaba siempre como larga. Cf. Heinze (1918), Seel y Pohlemann (1959) y más recientemente Luque Moreno (1978). Una excepción es Eickhoffs (1895), quien postuló el surgimiento de una superestructura acentual sobre el esquema cuantitativo.

jority of Sapphic hendecsyllables in the Three Books have it” (Wilkinson, 1940: 133).

Moreno Luque entiende que, en el endecasílabo sáfico de Horacio, ocurre un fenómeno similar a lo que ocurre con el final del hexámetro. El hexámetro griego es puramente cuantitativo y los acentos no cumplen ninguna función métrica en el verso épico. Sin embargo, en la adaptación que del hexámetro al latín, en los dos últimos pies, a partir de Virgilio los acentos se superponen siempre a los *ictus*<sup>71</sup>.

Sin embargo, hay una diferencia esencial en la aparición del acento fijo en el hexámetro y en el endecasílabo sáfico. En el hexámetro de Virgilio, hay una superposición de ritmo cuantitativo y ritmo acentual, al coincidir *ictus* y acentos en el final de verso; así pues, ambos ritmos no se «contradicen» sino que cooperan y el verso cuantitativo presenta un esquema acentual fijo en su dos últimos pies que se superpone al esquema cuantitativo: los acentos van sobre las sílabas que marcan el *ictus*. Véase el principio de la *Eneida* (Verg. *A.* 1.1-7):

Arma uirumque cano, Troiae qui **prímus ab óris**  
 Italiam fato profugus Lauíniaque **uénit**  
 litora, multum ille et terris **iactátus et álto**  
 uí superum, saeuae memorem **Iunónis ob íram,**  
 multa quoque et bello passus, dum **cónderet úrbem**        5  
 inferretque deos Latio; genus **únde Latínium**  
 Albanique patres atque altae **móenia Rómae.**  
 Musa, mihi causas memora, quo **númíne láeso**

<sup>71</sup> Siempre, sin aminoración posible, a pesar de García Calvo: «en el hexámetro virgiliano [el que de hecho se impuso en la tradición poética latina] los dos últimos tiempos marcados están ocupados por tónicas casi siempre» (García Calvo, 1975: 42).

quidue dolens regina deum tot **uóluerē cásus**  
 insignem pietate uirum, tot **adíre labóres**

10

Por el contrario, en el endecasílabo sáfico horaciano, el ritmo acentual no se «superpone» al ritmo cuantitativo. En realidad ambos ritmos entran en fuerte contradicción y, en lugar de «cooperar» establecen ritmos distintos, como señaló Eickhoffs (1895). Esta contradicción entre los ritmos cuantitativo y acentual del endecasílabo sáfico horaciano debe resolverse con la predominancia de uno de los dos, que sería el que fijaría verdaderamente el ritmo del verso. No pueden funcionar simultáneamente ambos ritmos. Creo que en estas condiciones, habría que cuestionar la teoría general, y tener en cuenta cómo fue recibido ese verso por el público romano coetáneo y por los poetas posteriores que siguieron la tradición horaciana, por ejemplo, Séneca y Ausonio, independientemente de cuál fuera la voluntad innovadora de Horacio.

La crítica ya ha señalado la posibilidad de que los endecasílabos silabo-cuantitativos de Horacio, fueran recibidos como endecasílabos silabo-tónicos por el público de la época. Luque Moreno sugiere que Horacio se dio cuenta de que el difícil juego de *ictus* y acentos no era bien comprendido por el público romano, «que tendería a dejarse llevar por el ritmo más fácil de los acentos prosaicos de las palabras» (Luque Moreno, 1978: 38).

En la segunda fase de adaptación del endecasílabo sáfico, nos encontramos una diferencia fundamental con respecto a la primera fase: la presencia significativa de versos con cesura tras la 6.<sup>a</sup> sílaba, que presentan un esquema acentual totalmente distinto a los versos con cesura tras la 5.<sup>a</sup>. Veamos, como ejemplo, Hor. *Carm.* 4.11<sup>72</sup>:

<sup>72</sup> Al margen y entre corchetes, se anota la acentuación en los versos con ce-

Est mihi nonum superantis annum plenus Albani cadus, est in horto, Phylli, nectendis apium coronis, est hederæ vis	
multa, qua crinis religata fulges; ridet argento domus, ara castis vincta verbenis avet immolato spargier agno;	5
cuncta festinat manus, huc et illuc cursitant mixtæ pueris puellæ, sordidum flammæ trepidant rotantes vertice fumum.	10
ut tamen noris, quibus advoceris gaudiis, Idus tibi sunt agenda, qui dies mensem Veneris marinae findit Aprilem,	15
iure sollempnis mihi sanctorque paene natali proprio, quod ex hac luce Maecenas meus affluentis ordinat annos.	20
Telephum, quem tu petis, occupavit non tuæ sortis iuvenem puella dives et lasciva tenetque grata compede vinctum.	[1, 5, 8, 10]
terret ambustus Phaethon avaras spes et exemplum grave præbet ales	25

---

sura tras la 6.<sup>a</sup> sílaba.

Pegasus terrenum equitem gravatus Bellerophonem,		[1, 5, 7, 10]
semper ut te digna sequare et ultra quam licet sperare nefas putando disparem vites. age iam, meorum finis amorum	30	[1, 5, 8, 10] [1, 5, 7, 10]
non enim posthac alia calebo femina, condisce modos, amanda voce quos reddas: minuuntur atrae carmine curae <sup>73</sup> .	35	[1, 5, 7, 10]

La proporción de versos con cesura tras la 6.<sup>a</sup> sílaba es, en el libro IV de las *Odas*, muy significativa: el 26%. La cesura tras 6.<sup>a</sup> sílaba conlleva necesariamente un cambio en el patrón acentual; aparecen así en el endecasílabo de Horacio dos nuevas acentuaciones: la primera con acentos en 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup> sílabas (como en *Carm.* 4.11, 27, 30 y 34); y la segunda con acentos en 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup> sílabas (como en *Carm.* 4.11, 23 y 29). Estas dos variantes acentuales presentan la siguiente proporción: 75% y 25%

<sup>73</sup> Guardo una tina llena de un albano / envejecido y en mi huerto, Filis, / para trenzar coronas hay apio / y mucha yedra // que dé esplendor a tu peinado. Dentro / ríe la plata, y el altar ceñido / por casta fronda anhela de un cordero / sangre inmolada. // Las manos todas se apresuran; corren / siervos y siervas juntos por doquier, / tiemblan las llamas y el grasiendo humo / gira y asciende. // Conoce a qué celebración te invito: / festejaré los idus que dividen / en dos el mes de la marina / Venus, Abril, // día solemne y para mí más sacro / que mi natal: con esa luz mi amigo / Gayo Mecenas de los años cuenta / el veloz curso. // Otra mujer ha conquistado a Télefo / —no es de tu clase y aun así lo quieres— / rica y alegre, y lo tiene preso / grata cadena. // Faetón quemado aterra al ambicioso, / y ejemplo grave Pégaso el alado / da al terrenal jinete que lo grava, / Belerofonte. // Persigue siempre lo adecuado a ti. / Piensa nefasto lo que está prohibido / y lo dispar evita. Tú, final / de mis amores, // (otra mujer no habrá que me enardezca), / aprende ritmos que tu voz querida / ensaye; el canto nos aliviará / de negras las cuitas (traducción mía).

respectivamente. Parece plausible que Horacio intentó introducir estos nuevos esquemas acentuales para evitar la excesiva monotonía de los endecasílabos sáficos con acento en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y/u 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas.

Estas innovaciones de la segunda época (cesura tras la 6.<sup>a</sup> y acentuación en 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7/8.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup> sílabas) no tuvieron continuación en la poesía latina posterior. Séneca, Ausonio y todos los demás poetas que utilizaron la estrofa sáfica compusieron sus endecasílabos latinos con el esquema que hemos visto a propósito de los tres primeros libros de *Odas*, y desecharon el endecasílabo sáfico con cesura tras la 6.<sup>a</sup> sílaba.

¿Por qué los poetas latinos que seguían la senda iniciada por Horacio no aceptaron su innovación con respecto al esquema universal de los tres primeros libros de las *Odas*? Quizá la única razón que podamos aducir es que el endecasílabo con cesura tras la 6.<sup>o</sup> sílaba (y, por tanto, con acento en 5.<sup>a</sup> sílaba) no armonizaba bien con el endecasílabo con cesura tras la 5.<sup>a</sup> sílaba (y, por tanto, con acento en 4.<sup>a</sup> sílaba). Cabría preguntarse por qué la tradición poética consideró que la combinación de ambos tipos de endecasílabos no «sonaba» bien, si el esquema cuantitativo era idéntico para las dos variedades y solo se diferenciaban en el lugar de la cesura y de los acentos. La respuesta se halla en que, desde muy temprano, quizá ya desde Séneca, el ritmo prevalente era el acentual y esos dos tipos de endecasílabos, aunque tenían el mismo esquema cuantitativo, disonaban por sus acentos dispares en 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas.

En resumen, el análisis de los versos sáficos de Catulo no deja lugar a dudas de que, en su adaptación al latín del endecasílabo griego, el poeta compuso en su lengua un verso silabo-cuantitativo. Sin embargo, en las odas sáficas horacianas, el endecasílabo deja abierta muchas cuestio-

nes. Nuestro objetivo no es tanto saber si Horacio introdujo sus innovaciones en la métrica eólica (de naturaleza silabo-cuantitativa) porque quería que el acento funcionara como elemento rítmico, o si por el contrario, esas innovaciones conllevaron involuntariamente la regularidad y el papel rítmico del acento.

Al margen de la voluntad de Horacio, el público romano de la época augústea y los poetas posteriores que consolidaron la tradición del endecasílabo sáfico horaciano (Séneca, Ausonio, Boecio, etc.) no pudieron compaginar, en un verso recitado<sup>74</sup>, la contradicción rítmica de ictus y acentos. La regularidad de los acentos en el sáfico horaciano y la pérdida de cantidad (entendemos que un fenómeno secular y tal vez iniciado en época de Augusto) destinaban a la interpretación del endecasílabo sáfico horaciano como un verso silabo-tónico.

Por otra parte, aunque se negara esta recepción silabo-tónica en época de Horacio e inmediatamente después, nadie cuestionará que, en la Baja Edad Media, no se percibía la cantidad desde hacía muchos siglos: ¿cómo tuvieron que entenderse los versos de Horacio? Necesariamente como versos silabo-tónicos. Si hubo un modelo para el sáfico romance, no hay que buscarlo en los poemas de Alcuino de York o Pedro Abelardo, sino en la recepción de los sáficos de Horacio, Séneca, etc. como versos silabo-tónicos desde época muy temprana. El endecasílabo horaciano proporciona el modelo no solo para los endecasílabos con acento en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas (sáficos), sino también para endecasílabos con acento en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas (horacianos).

---

<sup>74</sup> «Lo que ocurre es que Horacio escribió sus versos para ser recitados y no para ser cantados» (Moreno Luque, 1978: 37). Los versos eólicos griegos eran cantados.

### 3.2. LOS ENDECASÍLABOS DE IMPERIAL, SANTILLANA Y AUSIÀS MARCH

AL final del siglo XIV y en la primera mitad del siglo XV, Francisco Imperial y el marqués de Santillana trataron de adaptar el endecasílabo italiano al castellano (Navarro Tomás, 1983: 153ss.). En general la crítica considera que fueron intentos fallidos porque los versos de ambos están muy lejos de la musicalidad y armonía del endecasílabo de Garcilaso de la Vega y de los demás poetas canónicos del Siglo de Oro. Sin embargo, este juicio reprobatorio parte de un malentendido, como advirtió Carr (1978), porque se asume anacrónicamente que el genuino endecasílabo italiano es el de Petrarca, que se impuso en la poesía italiana y sirvió de modelo a Boscán y Garcilaso de la Vega, pero que Imperial no tuvo en cuenta y no fue el principal modelo de Santillana. De hecho estos dos poetas, al intentar aclimatar el endecasílabo, recurrieron a una estrategia que privilegiaba el uso del endecasílabo dactílico.

Navarro Tomás señala que Imperial utilizó como tipos más frecuentes el sáfico en primer lugar<sup>75</sup> y después el dactílico. Además incluye en su obra numerosos versos de

---

<sup>75</sup> Recuérdese, sin embargo, que Navarro Tomás incluye en el tipo sáfico tanto el sáfico (acentos en 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>) como el horaciano (acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>).

arte mayor, dodecasílabos y decasílabos. Esta variedad en el cómputo silábico de Imperial no se debe a su impericia o descuido:

«Aunque tal metro [el endecasílabo italiano] careciera de tradición propia en castellano, la condición de su regularidad silábica no podía significar obstáculo importante para un poeta que poseía tanta experiencia literaria y tan cabal dominio de la lengua» (Navarro Tomás, 1983: 154).

La libertad con la procedió en su aclimatación del endecasílabo no difiere de su libertad al tratar el verso de arte mayor en cuanto a combinación de hemistiquios. En un trabajo posterior, Lapesa coincidía con las mayoría de conclusiones de Navarro Tomás sobre el endecasílabo de Imperial, apartándose de los juicios reprobatorios de Menéndez Pelayo y Henríquez Ureña. Lapesa trata por separado los endecasílabos que se incluyen en las composiciones escritas en versos de arte mayor y los endecasílabos del *Dezir a las Syete Virtudes*. Su conclusión es que no hay ninguna influencia italiana en las variedades endecasilábicas de su verso de arte mayor:

«Imperial usó el verso de arte mayor con iguales moldes rítmicos que los poetas españoles de fines del siglo xiv, y con proporciones de frecuencia que no se salen de lo comunal. El italianismo métrico se limita a un solo verso entre ochocientos casi [...]. Sin resabios italianos estimables, el genovés se desarrolló con soltura en los hábitos métricos dominantes en Castilla» (Lapesa, 1960: 40).

Frente a esta pericia en el verso de arte mayor, la lectura del *Dezir* deja la impresión de una sucesión de ver-

sos heterogéneos. A esta impresión contribuirían, según Lapesa, dos hechos: a) nuestro oído, acostumbrado a la musicalidad de los endecasílabos de Petrarca, Garcilaso o Góngora, rechaza «las durezas con que Imperial estropea frecuentemente estructuras rítmicas de cuya perfección hemos gozado en otros poetas» (Lapesa, 1960: 40); y b) resulta desconcertante encontrarse ritmos no habituales en el endecasílabo clásico. Debemos entender que con «endecasílabo clásico» Lapesa se refiere al endecasílabo garcilasiano. A estos hechos hay que añadir que al menos un quinto de los versos del *Dezir* esta corruptos: «En bastantes casos la copia estropeó juntamente el metro y el sentido» (Lapesa, 1960:41). Por último, hay que tener en cuenta que Imperial alterna de manera no sistemática el hiato y la sinalefa, como Juan Ruiz, Ayala o Villasandino. Pero mientras en metros característicamente medievales no nos choca, el hiato a la manera de Berceo en el endecasílabo resulta intolerable<sup>76</sup>.

Después del análisis cuantitativo de los tipos acentuales y la comparación de la frecuencia de estos tipos en los endecasílabos provenzales (y sus secuelas gallego-portuguesas y catalanas) y en lo italianos hasta Petrarca, Lapesa propone las siguientes conclusiones sobre el *Dezir a las syete Virtudes*:

- 1) predominan los endecasílabos con acento en 4.<sup>a</sup> sílaba, un rasgo que comparte con el verso de arte mayor, los endecasílabos provenzales y los italianos hasta Dante.
- 2) Los endecasílabos sin acento en 4.<sup>a</sup> son un 20,5%, proporción mucho mayor que el provenzal (7%) y

<sup>76</sup> Lapesa señala también que la sinéresis de las terminaciones en -ía resulta violenta al lector moderno, aunque hay que recordar que hay ejemplos de este tipo de sinéresis en Garcilaso de la Vega.

- en el portugués (8%) y ausente por completo en Pere March, que representa el endecasílabo catalán.
- 3) Es frecuente la sinalefa en el lugar que ocupaba la cesura obligatoria del endecasílabo provenzal.
  - 4) Por tanto, no hay en el *Dezir* ninguna huella de influencia directa de la métrica provenzal.
  - 5) Imperial se propuso «versificar al itálico modo», como se ve en la proporción de endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup> (13,2%), aunque este porcentaje es mucho menor que en Dante.
  - 6) Utiliza el endecasílabo con acento en 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> menos en el *Dezir* (29%) que en sus versos de arte mayor (38,8%), pero más que Dante (23%); este tipo está casi por completo ausente en Petrarca.
  - 7) Hay algunos endecasílabos con acento en 5.<sup>a</sup> (6,3%), tipo desconocido en endecasílabo italiano, pero frecuente en el verso de arte mayor.

Además, Lapesa considera que la fatigosa heterogeneidad de los versos del *Dezir* no se explica por una supuesta falta de dominio del idioma: «los poemas que compuso en otras formas métricas no manifiestan torpeza lingüística importante» (Lapesa, 1960: 46). Tampoco se puede explicar por falta de costumbre en la versificación silábica, porque muestra una gran soltura en los octosílabos. Lapesa se pregunta finalmente si todos estos rasgos del endecasílabo de Imperial serían concesiones para hacer más aceptable la novedad de su intento de aclimatación de un verso foráneo (Lapesa, 1960: 46).

Giuseppe E. Sansone, por su parte, resalta el origen italiano y la naturalización española de Imperial, gracias a los cuales se encontraría en la mejor situación para poder fundir dos realidades culturales diversas. La formación

poética de Imperial depende tanto del cenáculo sevillano en el que participaba como de la influencia de Dante. Según Sansone, en los textos de Imperial la elección de la versificación estaría condicionada por la mayor o menor presencia de la poesía conceptual del arte mayor o la influencia de Dante (Sansone, 1968: 1693). Ahora bien, la principal conclusión de Sansone es que Imperial usa el endecasílabo como variante del verso de arte mayor:

«Francisco Imperial usa l'endecasillabo, indistintamente italiano e panromanzo, non come un fattore di rotura e di opposizione nei confronti del verso de *arte mayor*, ma semplicemente como una variante di esso» (Sansone, 1968: 1695).

Según Sansone, su versificación oscila entre dos cánones rítmicos, con una actitud bastante libre y sin voluntad de una elección definitiva entre uno y otro. Su versificación se presenta como incierta, ambigua y discontinua «fino a divenire in alcuni luoghi quasi incotrollata» (Sansone, 1968: 1696), lo que demostraría la falta de una verdadera y consciente voluntad innovadora:

“In verità, una innovazione ha valore, storicamente, per la lucida consapevolezza con la quale è voluta e, poi, per aver determinato un nuovo orientamento del gusto e aver creato una diversa dimensione culturale. Né per l'un aspetto né per l'altro la'ambiguo fraseggiare poliritmico e anisosillabico di Francisco Imperial assume valore di sicuro riferimento” (Sansone, 1968: 1697).

Frente a Imperial, según Sansone, el marqués de Santilla muestra plena conciencia de su italianismo métrico

y cierta intuición del significado de su elección versificadora, aunque será necesario esperar a la época de Boscán y Garcilaso para que el endecasílabo italiano se consolide en el ámbito de la lírica castellana (Sansone, 1968: 1698-1699).

Con respecto al marqués de Santillana (1398-1458), desde Menéndez Pelayo, la crítica en general ha señalado la deficiente adaptación del endecasílabo italiano en los *Sonetos fechos al itálico modo*. A pesar de los defectos de composición que se le han achacado al endecasílabo de Santillana, Navarro Tomás puso de relieve el progreso con respecto al de Imperial:

«Está lejos la forma de estas poesías [*Sonetos*] de la oscilación métrica del decir de Imperial. Entre todas ellas solo parecen haberse deslizado tres versos de arte mayor [...]. En la reducción del hiato y en el equilibrio de los acentos, Santilla evitó en gran parte el trabajoso movimiento de los endecasílabos de Imperial, desarrollando con notoria destreza una iniciativa que se anticipó en poco menos de un siglo a la empresa llevada a cabo por Boscán y Garcilaso» (Navarro Tomás, 1983: 155-156).

Sin embargo, por más que ponga de relieve su progreso, la crítica española hasta ahora ha seguido considerando el endecasílabo de Santillana como un intento fallido de acomodar el endecasílabo italiano a la poesía castellana por no alcanzar la armonía y musicalidad de endecasílabo garcilasiano (Pérez Priego, 2013: 89).

Lapesa (1957) realizó un análisis a partir de la acentuación de sus endecasílabos y propuso diez tipos de acentuación, dejando al margen 23 versos de difícil clasificación, dos dodecasílabos y 23 versos hipométricos o

hipermétricos por presumible corrupción textual. Esta clasificación de Lapesa es en algunos puntos cuestionable y su cómputo debe ser revisado<sup>77</sup>, sin embargo, sus conclusiones generales sobre los endecasílabos de Santillana siguen siendo válidas:

- 1) predominio absoluto de endecasílabos con acento en 4.<sup>a</sup> sílaba;
- 2) fuerte cesura tras la 4.<sup>a</sup> o 5.<sup>a</sup> sílabas;
- 3) coincidencia frecuente con variedades del verso de arte mayor (según Lapesa, el 42,3%); y
- 4) alta frecuencia del dactílico<sup>78</sup>, mayor que en Dante (23%) e incluso que en Imperial (29,1%).

Estas características del endecasílabo de Santillana lo aproximarían al endecasílabo medieval y al verso de arte mayor (Lapesa, 1957: 184) y, de alguna manera, contribuirían al fracaso de su intento de adaptación del endecasílabo. Además, Lapesa señaló otros supuestos defectos del endecasílabo de Santillana:

«[...] la acumulación, no rara, de acentos en sílabas seguidas, y las abundancia de rimas agudas. Los hiatos duros, que distienden la normal agrupación de las vocales para conseguir que el verso conste, son menos que en el poema del genovés-sevillano, pero no escasean» (Lapesa, 1957: 185).

<sup>77</sup> Por ejemplo, distingue el tipo A con acentos en 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> del tipo AB con acentos en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> y dudoso en 7.<sup>a</sup>. De este tipo pone como ejemplo el verso XX, 6: «la grand baylessa de nuestra baylía», claramente clasificable en el tipo A (es decir, dactílico). O incluye en el grupo D con acentos en 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, dos versos sáficos, en los que el acento en 7.<sup>a</sup> es pararrítmico, y un dactílico, en el que el acento en 8.<sup>a</sup> es también pararrítmico.

<sup>78</sup> Según nuestro cómputo, el 43,57%.

Como indicios del progreso con respecto a Imperial, Lapesa señala la reducción del tipo con acentos en 5.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas, supervivencia de una de las variedades del verso de arte mayor<sup>79</sup>, y el aumento de los endecasílabos con acentos en 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, «el endecasílabo italiano por excelencia» (Lapesa, 1957: 185)<sup>80</sup>. El balance final de Lapesa es claro: «sus endecasílabos fluctúan entre el todavía no y el ya, entre la inmadurez y el logro» (Lapesa, 1957: 185).

Carr revisó esta interpretación tradicional, que parte de Menéndez Pelayo y se consolida con el trabajo de Lapesa, sin descartarla por completo:

“It is not my intention to create the impression that I reject completely and out-of-hand the traditional position on Santillana’s hendecasyllables, as there is no doubt that the metrics of his sonnets contain a good deal that is immature, tentative, or downright awkward” (Carr, 1978: 52).

Ahora bien, Carr (1978) nos advierte que Santillana solo pretendía utilizar en castellano la forma métrica del soneto, cuya invención atribuía erróneamente a Guido Cavalcanti. Naturalmente el uso del soneto implicaba la adaptación del endecasílabo, para la que Santillana no tiene a Petrarca como único modelo, al contrario que Boscán y Garcilaso de la Vega.

El endecasílabo de Santillana está claramente influido por el verso de arte mayor, como la crítica ha señalado una y otra vez. Además, el principal endecasílabo conocido en Castilla en la época de Santillana era el franco-provenzal y el catalán, con un acento fijo en la 4.<sup>a</sup> sílaba y

<sup>79</sup> Imperial lo emplea veintitrés veces frente a las seis de Santillana.

<sup>80</sup> 13,6% en Imperial, frente al 18,8% en Santillana.

una cesura inmediata. En cuanto al endecasílabo italiano, se conocía tanto el endecasílabo de Dante, caracterizado por una variedad de ritmos que no tendrán los poetas posteriores, como el de Petrarca, que Casella definió así:

“Nel Petrarca, e si pensi soprattutto ai sonetti del *Canzoniere*, l’endecasillabo tende a snodarsi secondo una línea melódica priva di modulazioni interne e fortemente punteggiata dagli accenti principali di 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> o di 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>, che gli conferiscono una decisa individualità nello svolgimento ritmico e nella combinazione strofica” (Casella, 1924: 42-43).

Carr señala que fue el endecasílabo de Petrarca el que terminó cristalizando en la mente de poetas y críticos: “Thus, when we speak of the Italian sonnet and the Italian hendecasyllable, it is Petrarch who springs immediately to mind” (Carr, 1978: 46). Esta consideración del endecasílabo de Petrarca como el genuino endecasílabo italiano genera el juicio negativo sobre el intento de Santillana, frente a la adaptación de Garcilaso de la Vega, exitosa y plenamente consciente.

Sin embargo, según Carr, todo parte de un malentendido y una falsa perspectiva histórica. Boscán distinguía claramente el endecasílabo de Dante y el de Petrarca, como se deduce de la «Carta-Introducción» a sus sonetos: «Petrarca fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el qual usó muy bien d’él, pero diferentemente de Petrarca» (citado por Carr, 1978: 47). Por el contrario, Santillana incluye en una misma categoría a todos los escritores italianos que componen sonetos, “but nowhere does he distinguish in

any way between the hendecasyllable of Dante and that of Petrarch” (Carr, 1978: 47).

Naturalmente Santilla, como el hábil y versátil poeta que era, apreciaría las diferencias rítmicas entre uno y otro, pero sin hacer juicios de valor entre los dos autores italianos. En este sentido, la presencia en los endecasílabos de Santillana de patrones acentuales que no aparecen en Petrarca y que coinciden con variedades del verso de arte mayor no debe considerarse como un fracaso en la adaptación del endecasílabo, porque el endecasílabo dactílico está ampliamente representado en la obra de Dante. En este punto, Carr es taxativo:

“If we accept the view that the Petrarchan hendecasyllable was not Santillana’s only metrical model, we should therefore add some of the *variedades del verso de arte mayor* to the total of acceptable Italianate lines” (Carr, 1978: 49).

Finalmente, Carr señala que la elección de esquemas acentuales compatibles con variedades del verso de arte mayor está condicionada por la temática política y bélica, muy alejada de los tópicos petrarquistas. En sus análisis del *Soneto X*, Carr dice:

“Sonnet X deals with a theme that requires heroic treatment—a rousing call to arms. What better, therefore, than the use of several lines in the traditional Castilian heroic metre (or a slight variation of it) to create a deliberate effect [...]. The poem could be described therefore as a Spanish sonnet, dealing with Spanish themes, and using Spanish metres” (Carr, 1978: 52).

De esta manera, Carr considera probable que el efecto estético provocado en algunos sonetos de Santilla por

medio del uso de variedades del verso de arte mayor es, en alguna medida, deliberado. Además Carr postula que Santillana raramente sigue los esquemas habituales del endecasílabo de Petrarca, prefiriendo siempre los patrones tradicionales castellanos o los de los poetas italianos anteriores a Petrarca (Carr, 1978: 53). La conclusión final es la siguiente:

“His sonnets, then, are influenced by three metrical traditions: the Italian (Petrarchan and pre-Petrarchan), the Franco-Provençal, and the Castilian *arte mayor*, and the Marqués seems to make very little distinction between the first two. Modern scholarship has inclined to judge negatively all those metrical patterns in Santillana’s sonnets that do not correspond to Petrarchan practice. This judgment, I have tried to suggest, is an over-simplification of the problem, the result of a limited and partly anachronistic conception of the Italian hendecasyllable” (Carr, 1978: 53).

Algunos años más tarde que Lapesa y Carr, Lorenzo Gradín (1989) dedicó un trabajo a la comparación de los sonetos de Santillana y Garcilaso partiendo del método de análisis y de los resultados de un trabajo anterior de Penna (1954). Sobre la frecuencia de los diferentes tipos de endecasílabo, Lorenzo Gradín considera que el predominio acentual en la cuarta sílaba de Santillana vincula su endecasílabo con el galorromance más que con el italiano (Lorenzo Gradín, 1989: 789), cayendo una vez más en el anacronismo señalado por Carr que identifica endecasílabo italiano y endecasílabo petrarquista, como si no fuese un auténtico endecasílabo italiano. también el de Dante. Por otra parte, Lorenzo Gradín señala la insistencia excesiva de la cesura, que no existiría en los endecasílabos

italianos, y que en Santillana es tan fuerte que llega a impedir la sinalefa.

Lorenzo Gradín atribuye el éxito del endecasílabo garcilasiano a diversos factores: «su amistad con Boscán, su conocimiento directo de la lengua italiana, su asimilación de la cultura humanista y, sobre todo, la presencia de un modelo que —a partir de 1526— es reconocido por todos los poetas, Petrarca» (Lorenzo Gradín, 1989: 795). Por el contrario, Santillana estaría influido, al margen del verso de arte mayor y el endecasílabo galorromance, por el endecasílabo italiano hasta Dante, que todavía no había excluido el endecasílabo dactílico.

Más recientemente, Pérez Priego (2013) ha vuelto a indagar en los orígenes del soneto castellano. Pérez Priego parte también del análisis de Penna y tiene en cuenta las conclusiones del artículo de Lorenzo Gradín (1989). Resalta la abrumadora preponderancia del endecasílabo *a minore* de 5+6 (Pérez Priego, 2013: 86), y se muestra de acuerdo con Penna, para quien los demás tipos son casi excepciones. Pérez Priego llama la atención sobre el hecho de que, con ese patrón de 5+6,

«Santillana tiende a marcar mucho la cesura, a escandir fuertemente el verso en dos hemistiquios (así lo refleja también la forma de transcribir el soneto en el cancionero separadas las dos mitades del verso por una barra vertical o inclinada). Por eso tiende a no admitir las licencias que se producen en ese lugar del verso [...] como la sinalefa» (Pérez Priego, 2013: 87).

Por último, repite las conclusiones de que la mayoría de los endecasílabos de Santillana presenta un ritmo acentual coincidente con las variedades del verso de arte ma-

yor, especialmente el endecasílabo dactílico, «el cual fue también muy abundante en la poesía italiana hasta Dante (en la *Vita Nuova*), aunque prácticamente eliminado por Petrarca» (Pérez Priego, 2013: 87). Estos rasgos del endecasílabo de Santillana se deberían al peso coercitivo del verso de arte mayor (Pérez Priego, 2013: 89).

A partir del estudio de Lapesa y con las advertencias de Carr, podemos sacar la conclusión de que Santilla voluntaria y conscientemente quiso adaptar el soneto a la poesía castellana. Eso implicaba necesariamente la adaptación del verso del soneto, el endecasílabo, que es el asunto que concierne a este trabajo. Santillana conocía de primera mano los endecasílabos franco-provenzales, catalanes e italianos. Como poeta avezado, es más que plausible que fuera consciente de que algunas variedades del verso de arte mayor coincidían con ciertos patrones acentuales del endecasílabo dactílico (Carr, 1978).

En su adaptación del endecasílabo, probablemente consideraría que precisamente estas variedades que coinciden con el verso de arte mayor eran las más adecuadas para introducir un metro extranjero en la poesía castellana. El oído castellano acostumbrado al arte mayor las reconoce y puede aceptarlas fácilmente, de ahí la alta frecuencia que tienen en sus sonetos los endecasílabos dactílicos. Se trata de una estrategia deliberada y, en principio, con visos de éxito. Sin embargo, el triunfo total de los esquema petrarquistas en la poesía italiana y española, convirtieron la empresa de Santillana en un camino que la tradición no continuó. No estamos, pues, ante un intento fallido a causa de la impericia del poeta. Es un anacronismo, como señaló Carr, considerar defectuosos sus endecasílabos por la presencia del dactílico, que Dante utiliza sin reparo y que, muchos siglos después, Rubén

Darío reintroducirá en la poesía española, lo que explica que Juan Ramón Jiménez no lo considerase un defecto:

«El endecasílabo, con otro sonido, se venía usando ya por los poetas inmediatamente anteriores [a Boscán y Garcilaso], pero con una variedad encantadora de acento. Recuérdese el extraño soneto del Marqués de Santillana, que empieza:

Lejos de vos e cerca de cuidado,  
 pobre de gozo e rico de tristeza,  
 fallido de reposo e abastado  
 de mortal pena, congoja e braveza [...]

¡Qué hermoso este último verso disonante!» (Jiménez, 2010: 134).

Disonante porque es el único dactílico de la estrofa, pero hermoso y no fallido, porque el oído de Juan Ramón había aceptado la innovación modernista. Pero además, en los sonetos de Santillana, los datos reflejan un fenómeno más complejo de lo que ha solido creerse. En los diez primeros sonetos, la frecuencia por tipos primarios es la siguiente:

Tipo	Ocurrencias	Frecuencia
dactílico	61	43,57
común	22	15,71
horaciano	21	15
sáfico	19	13,57
yámbico en 4. <sup>a</sup>	7	5
yámbico en 6. <sup>a</sup>	6	4,29
otros (4. <sup>a</sup> y 10. <sup>a</sup> )	3	2,14
hipermétrico	1	0,71

Estos datos no solo revelan la bien conocida hegemonía del dactílico, sino que también dejan patente fenómenos muy llamativos que afectan a los tipos que el endecasílabo de Santillana comparte con el garcilasiano (comunes, sáficos, horacianos y yámbicos). Para hacer una comparación de frecuencias relativas de esos tipos en Santillana y Garcilaso, debemos dejar al margen los dactílicos de Santillana. Los datos que obtenemos así son los siguientes:

	Santillana	<i>Égloga</i> III
común	27,85 %	25,3 %
horaciano	26,58 %	25,3 %
sáfico	24,05 %	20,5 %
yámbico en 4. <sup>a</sup>	8,86 %	13,0 %
yámbico en 6. <sup>a</sup>	7,60 %	15,4 %
otros	5,06 %	0,5 %

- 1) se mantiene el orden de frecuencia de los tres tipos primarios (común y horaciano casi al iguales)
- 2) mayor presencia del sáfico en Santillana que en Garcilaso;
- 3) disminución también significativa en Santillana de los dos subtipos de yámbicos;
- 4) aumento considerable del grupo de otros, con especial presencia de los tres acentuados en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>.

En resumen, al margen del predominio absoluto de dactílicos, las frecuencias relativas de los distintos tipos no parecen apuntar a que esa sea una de las causas que hicieron fallar el intento de Santillana de adaptar el endecasílabo. Por otra parte, en su funcionamiento rítmico, los endecasílabos de estos tres tipos primarios y más fre-

cuentas no presentan ningún defecto en los sonetos de Santillana, dejando al margen la diferencia de talento entre ambos poetas. Véanse ejemplos de comunes, sáficos y horacianos en Santillana:

e flores de jazmín que los ornaba (IX, 6)  
 en los frescos jardines de Florencia (III, 6)

Fiera Castino con aguda lança (X, 1)  
 El agua blanda en la peña dura (VI, 1)

en los honrados templos de Laurencia (III, 2)  
 e mi dolor acerbo e incesante (V, 14)

¿Por qué, pues, los endecasílabos de Santillana han dado la impresión de ser un intento fallido? Hay dos factores principales que lo explican. En primer lugar, nuestro oído está acostumbrado al endecasílabo garcilasiano, que desterró el dactílico desde su origen, como señaló Lapesa con respecto a Imperial (Lapesa, 1960: 40). El predominio de dactílicos en Santillana es tan abrumador (43,57%) que supera la frecuencia de dactílicos en Imperial y en Dante (según Lapesa, el 29,1 y el 23%). Hay que tener en cuenta que el endecasílabo dactílico solo presenta cláusulas ternarias después del acento en 4.<sup>a</sup>, y su ritmo no concuerda con el del endecasílabo garcilasiano, que combina cláusulas cuaternarias y binarias después del primer acento rítmico.

Hay un segundo factor que provoca la impresión de que el endecasílabo de Santillana es un intento inmaduro. La cesura tras la cuarta o quinta sílaba hace que sintamos que se trata de un verso compuesto, frente a nuestra recepción habitual del endecasílabo garcilasiano como ver-

so simple. Además esa cesura es tan fuerte que impide la sinalefa. Nuestro oído no está acostumbrado a ese hiato en un endecasílabo<sup>81</sup> y el resultado es la sensación de ser un endecasílabo hipométrico. Veamos algunos ejemplos de este fenómeno:

No solamente al templo divino (V, 1)  
 mas al abismo o centro maligno (V, 5)  
 la pluma escriba e muestre el ardor (VII, 5)

Esos tres versos son dactílicos con acento en 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, pero requieren una escansión con un hiato entre la dos vocales separadas por la cesura. Cuando ejecutamos el verso tendemos a hacer la sinalefa y, como consecuencia, el acento ya no recae en la 7.<sup>a</sup>, sino en la 6.<sup>a</sup> sílaba y el resultado es un endecasílabo hipométrico con diez sílabas. Este fenómeno se observa solo en los dactílicos de Santillana, porque en los horacianos el encuentro de vocales coincidente con la cesura se resuelve con sinalefa pero el verso consta de once sílabas:

Fedra dio regla e manda que en amor (VII, 1)  
 Fé-dra-dio-ré-glae-mán-da-queen-a-mor (acentos en 1.<sup>a</sup>,  
 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>)

El siguiente verso presenta dos posibles escansiones, aunque me inclino por la que hace sinalefa coincidente con la cesura y presenta una diéresis en *trünfante*:

en edad nueva o tiempo triunfante (V, 10)  
 en-e-dád-nue-va-o-tiém-po-tri-un-fán-te (acentos en 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>  
 y 10.<sup>a</sup>)<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Como señaló Lapesa en relación al endecasílabo de Imperial.

<sup>82</sup> Con esta escansión el acento en 4.<sup>a</sup> sería pararrítmico, aunque también sería posible una acentuación en 4.<sup>a</sup> sílaba, y entonces el acento pararrítmico

La crítica ha señalado también como defectos del endecasílabo de Santillana: a) los acentos en sílabas consecutivas; b) los versos hipométricos e hipermétricos; y c) los endecasílabos agudos. Sin embargo, los acentos en sílabas consecutivas son frecuentes en los poetas del Siglo de Oro, como hemos visto en las variedades con acentos pararrítmicos (§1.3)<sup>83</sup>. Los versos hipométricos e hipermétricos, que dan una impresión de fallos severos en la adaptación del endecasílabo, pueden deberse a la corrupción del texto, como la crítica ha señalado. Y por último, los endecasílabos agudos están presente incluso en la obra de Garcilaso de la Vega y su proscripción data de la segunda mitad del siglo XVI (Rico, 1983).

En resumen, Santillana no pretende adaptar al castellano el endecasílabo de Petrarca, sino el soneto y el verso que le corresponde, el endecasílabo. Sus modelos son el endecasílabo franco-provenzal, el catalán y el italiano sin distinción entre el endecasílabo anterior a Petrarca y el de Petrarca, como advirtió Carr. Su estrategia consistió en seguir todos esos modelos, dando prioridad al endecasílabo dactílico, cuyas cláusulas ternarias serían mejor aceptadas por el oído castellano, acostumbrado al verso de arte mayor. En este sentido, Gutiérrez Carou apunta:

«[Santillana] equilibró adecuadamente elementos puramente italianos con otros anteriores que fuesen reconocibles por sus contemporáneos. Evitaba. Así los inconvenientes que pudiesen plantear sus lectores ante ciertas peculiaridades toscanas a las que aún no había sido acostumbrado el oído castellano, pero introduciendo al mismo tiempo algunos rasgos que permitiesen identificar el soneto como una forma nueva» (Gutiérrez Carou, 1992: 138).

---

sería en de la 3.<sup>a</sup> sílaba.

<sup>83</sup> Cf. Gutiérrez Carou (1992: 127).

Gutiérrez Carou no especifica cuáles son esas «peculiaridades toscanas» a las que no estaba acostumbrado el oído castellano. Hemos de suponer que se refiere a los patrones acentuales con cláusulas cuaternarias y binarias que habrían de imponerse en el endecasílabo petrarquista. Téngase en cuenta que en tiempos de Santillana el endecasílabo era un verso extranjero, como lo siguió siendo hasta época de Boscán y Garcilaso. Los lectores no tenían la competencia métrica para entender su ritmo y la estrategia de Santillana de primar el endecasílabo dactílico por su cercanía rítmica al verso de arte mayor era prudente y presumiblemente exitosa. Así pues, su vía de adaptación del endecasílabo solo puede considerarse fallida en tanto que la tradición literaria no la continuó<sup>84</sup>.

Sin embargo, el experimento de Santillana sirvió para que casi un siglo después Boscán y Garcilaso de la Vega optaran por una estrategia diametralmente opuesta. Al aceptar a Petrarca como modelo, desterraron voluntaria y conscientemente el dactílico. Esta exclusión diferenció su endecasílabo del verso de arte mayor y obligó a sus lectores a desarrollar una competencia métrica nueva ante un verso en el que alternaban cláusulas binarias y cuaternarias frente a las ternarias, propias del endecasílabo dactílico y del verso de arte mayor.

En cuanto a la poesía de Ausiàs March (1400-1459), bien conocida en Castilla desde los tiempos de Santillana, los comentaristas de Garcilaso de la Vega (El Brocense, Herrera y Tamayo) anotaron diversas fuentes marchianas en algunas de sus obras, entre las que se encuentran

<sup>84</sup> De alguna manera, el experimento de Santillana tiene un precedente en la segunda etapa de Horacio, con su intento de introducir un nuevo patrón acentual (acentos en 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>/8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>) para variar el ritmo de sus estrofas sáficas, que la tradición posterior (Séneca, Ausonio, Boecio, etc.) desechó por completo.

el *Soneto XIV* («Como la tierna madre —quel doliente»), el *Soneto XXIII* («En tanto que de rosa y de açucena») y el *Soneto XXVII* («Amor, amor, un ábito vestí»). La crítica moderna ha añadido otras posibles fuentes de March para el *Soneto IV* («Un rato se levanta mi esperança») y la *Canción IV*. Parece, pues, fuera de duda que Garcilaso de la Vega conoció directamente la poesía de Ausiàs March, aunque Keniston lo dudara y propusiera una influencia intermediada por Boscán, quien sin duda la conocía de primera mano (Ferrerres, 1979b: 470-474).

En la poesía de Ausiàs March, el verso más frecuente es el decasílabo, siguiendo la denominación francesa y provenzal, verso que se corresponde con endecasílabo italiano y castellano (Ferrerres, 1979a: 97). Como el provenzal, el decasílabo de March «exige necesariamente una pausa o cesura después de la cuarta sílaba» (Ferrerres, 1979a: 97). Sus acentos obligatorios recaen en 4.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas. Atendiendo a la posición de los acentos secundarios, Ferrerres propone ocho esquemas acentuales posibles. Si hacemos corresponder estos esquemas acentuales con los tipos del endecasílabo castellano, nos encontramos los siguientes tipos:

Acentuación de March	Acentuación castellana	Tipo
1, 4 // 4, 6	1, 4, 8, 10	sáfico
2, 4 // 4, 6	2, 4, 8, 10	sáfico
4 // 2, 6	4, 6, 10	horaciano
2, 4 // 2, 4, 6	2, 4, 6, 8, 10	yámbico
2, 4 // 3, 6; 2, 4 // 1, 3, 6	2, 4, 7, 10	dactílico
4 // 3, 6	4, 7, 10	dactílico

Se comprueba que en la poesía de Ausiàs March aparecen los versos correspondientes a los cuatro tipos de endecasílabos que utilizó Garcilaso (común, sáfico, horaciano y yámbico), pero también aparecen dos patrones acentuales que se corresponden con el endecasílabo dactílico y son precisamente esos esquema los más frecuentes, según Ferreres. Estas características (cesura tras la cuarta sílaba y frecuencia del dactílico) apuntan al decasílabo provenzal como principal modelo de Ausiàs March.

Pero no debemos olvidar, que la poesía de Ausiàs March se desarrolló durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1416-1458). La entronización de la dinastía castellana de los Trastámara en la Corona de Aragón tuvo consecuencias importantes en las letras catalanas, como apunta Alemany:

«El primero de estos hechos influirá en la iberización progresiva de las letras catalanas —patente en la intensificación de las relaciones con la literatura castellana o en el bilingüismo literario castellano-catalán de bastantes escritores [...]— que a la vez implicará el distanciamiento paulatino de los modelos franco-occitanos que habían dominado hasta entonces» (Alemany, 1997: 354).

Según (Alemany, 1997: 361), la renovación del código trovadoresco que lleva a cabo Ausiàs March no conlleva su adhesión a las innovaciones petrarquistas que se imponían en Italia. Su verso es ajeno a la musicalidad y el esteticismo formal del endecasílabo de Petrarca<sup>85</sup>, aunque es posible detectar cierta influencia en la desaparición de

---

<sup>85</sup> Según Sánchez Rodríguez y Noguera Valdivieso, el decasílabo de March es métricamente correcto según la tradición occitana, pero nunca musical o ágil (Sánchez Rodríguez y Noguera Valdivieso, 2000: 365 n. 44).

la acentuación aguda, que se había mantenido viva en la lírica provenzal.

Nos encontramos, pues, con una situación parecida a la que hemos visto a propósito del marqués de Santillana. Por una parte, no cabe duda de que Boscán y Garcilaso de la Vega conocían la poesía de Ausiàs March, que ha influido en ambos sin necesidad de intermediarios, aunque esta influencia no sea demasiado importante:

«La huella de Ausias March en Boscán y Garcilaso es muy reducida, casi mínima, si la comparamos con la influencia que recibieron de poetas latinos y de italianos» (Ferrerres, 1979b: 469).

Por otra parte, al elegir a Petrarca como modelo, el endecasílabo de Garcilaso de la Vega poco tiene que ver con el decasílabo de Ausiàs March, cuyos tipos más frecuentes son los que presentan una acentuación compatible con las cláusulas ternarias del dactílico.

## 4. EL RITMO ENDECASÍLABICO



## 4.1. PRECEDENTES DEL VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO

### 4.1.1. COMBINACIONES ESTRÓFICAS DE ENDECASILABOS Y HEPTASÍLABOS

El verso libre de ritmo endecasilábico<sup>86</sup> parte originalmente de la combinación de endecasílabos y heptasílabos en la silva barroca, que se presenta como serie no estrófica de manera similar al verso libre (Domínguez Caparrós, 1993: 230 y 236ss.). Ahora bien, desde el primer momento, el endecasílabo castellano admitía su combinación con el heptasílabo en algunas formas estróficas, como la estancia o la lira (Navarro Tomás, 1983: 205-208).

Postulamos que esta combinación se fundamenta en el acento en 6.<sup>a</sup> sílaba que comparten todos los heptasílabos y los endecasílabos comunes, horacianos y yámbicos. En ese entorno, el heptasílabo se presenta como el inicio de un endecasílabo con acento en 6.<sup>a</sup>, de una manera similar al pentámetro entendido como el inicio de un hexámetro en el dístico elegíaco griego y latino. Consecuente con

---

<sup>86</sup> Utilicé por vez primera el concepto de «verso libre de ritmo endecasilábico», cuyo origen ignoro, en una publicación de 1984; más tarde vi esta misma denominación en la monografía sobre el fragmentarismo de Martínez Fernández (1996).

esta interpretación, el endecasílabo sáfico, el único tipo que no presenta acento en 6.<sup>a</sup>, sería menos compatible rítmicamente con el heptasílabo que el resto de tipos. Si comparamos la frecuencia de sáficos en los poemas de Garcilaso de la Vega en los que se combinan endecasílabos y heptasílabos con los poemas en los que no se combinan se obtienen los siguientes resultados:

Poemas	endecasílabos	sáficos	% de sáficos
Poemas con heptasílabos	439	47	10,7
<i>Égloga</i> II	100	19	19
<i>Égloga</i> III	376	77	20,5

En las obras en las que el endecasílabo se combina con heptasílabos, el porcentaje de sáficos es la mitad que en las *Églogas* II y III. Si comparamos la frecuencia de sáficos en los poemas de Garcilaso de la Vega en los que se combinan endecasílabos y heptasílabos, ordenados cronológicamente<sup>87</sup>, se obtienen unos resultados también muy interesantes:

	endecasílabos	sáficos	% de sáficos
<i>Canción</i> I	44	2	4,5 %
<i>Canción</i> II	27	2	7,4 %
<i>Canción</i> III	24	3	12,5 %
<i>Égloga</i> I	300	33	11 %
<i>Canción</i> V	44	7	15,9 %

<sup>87</sup> Seguimos la propuesta de cronología de Lapesa (1985). La *Égloga* I y la *Canción* V se compusieron ambas en el período napolitano (1533-1536) sin que pueda establecerse definitivamente una cronología relativa de ambos poemas.

El porcentaje de sáficos es muy bajo en las primeras obras (*Canciones* I y II) y aumenta considerablemente en la época del confinamiento en la isla del Danubio (*Canción* III) y en la etapa napolitana (*Égloga* I y *Canción* V). En resumen, podemos ver una disminución progresiva de la restricción del sáfico en la corta vida literaria del poeta.

Esta restricción de sáficos en las combinaciones estróficadas de endecasílabos y heptasílabos se acentúa en la poesía de Fray Luis de León. En la edición de Blecua (1990), se atribuyen a Fray Luis de León veintiuna composiciones originales en las que alternan endecasílabos y heptasílabos. En esas composiciones la frecuencia de sáficos es del 3,7%. Sin embargo, en la composición titulada «En una esperanza que salió vana», escrita en tercetos encadenados, el porcentaje de sáficos sube al 10,5%.

A su vez, la poesía de San Juan de la Cruz marca un hito ineludible de este fenómeno que venimos analizando: el sáfico está absolutamente excluido en sus poemas compuestos de endecasílabos y heptasílabos (*Cántico*, *En una noche oscura* y *O llama de amor viva*)<sup>88</sup>. Lo maravilloso, según Alonso, es que el endecasílabo de San Juan, con «monótona acentuación en sílaba sexta», llega a fraguar versos inigualables (Alonso, 1976: 279-280). Por otra parte, la acentuación en sexta le daría mayor rapidez al verso, «porque la rítmica imaginativa no necesita trasponer más que una cumbre (y no las dos de 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílaba)» (Alonso, 1976: 280). La interpretación que ofrece D. Alonso de la

<sup>88</sup> D. Alonso apunta que solo recuerda un endecasílabo sáfico y dos de acentuación dudosa (Alonso, 1976: 279). Sin embargo, el posible sáfico, «rompe la tela deste dulce encuentro», podría ejecutarse como un endecasílabo yámbico con acentos en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>o</sup>, 8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, como ya señaló Gerardo Diego (1942: 177). En cuanto a uno de los dudosos, «calor y luz dan junto a su querido», Alonso consideró casi seguro que San Juan acentuaba el posesivo *su*, dando como resultado un sáfico. Pero si además acentuaba la palabra *junto*, se tendría un yámbico con todas las sílabas pares acentuadas.

ausencia absoluta de sáficos en la poesía de San Juan de la Cruz puede resumirse en estas líneas:

«No hay que decir cuánto se aparta, en esto, de Garcilaso y de Fray Luis de León. Más interesante sería probar, pero quede solo como apunte, que en cambio coincide aquí con el manejo del endecasílabo por poetas poco técnicos y de formación popular. Este dato, unido a los que encontramos al tratar de la estrofa, nos vuelve a mostrar al Santo como alejado de las preocupaciones del artífice: no se para a utilizar la bella variedad musical que el endecasílabo le ofrece» (Alonso, 1976: 279).

Esta hipótesis interpretativa no resulta muy convincente. Gerardo Diego ya había llamado la atención sobre la sorprendente ausencia de sáficos en la poesía de San Juan de la Cruz (Diego, 1942: 177). Sin embargo, advertía que esta ausencia no aminoraba los valores de melodía y ritmo de su poesía, «sobre todo en sus canciones de metro italiano» (Diego, 1942: 170). Para intentar explicar la total ausencia de sáficos, Gerardo Diego comparó poemas que combinaban endecasílabos y heptasílabos de Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Herrera y San Juan de la Cruz. Mediante un recuento estadístico inverso<sup>89</sup>, llegó a la conclusión de que «casi las cuatro quintas partes de los versos del Santo llevan una acentuación fija: segunda, sexta y décima [para los endecasílabos]; segunda y sexta [para los heptasílabos]» (Diego, 1942: 178). Gerardo Diego considera que San Juan no era consciente de que prescindía de los sáficos, ni menos «de que usaba con preferencia casi exclusiva las distancias de cuatro sílabas, los

<sup>89</sup> Gerardo Diego cuenta los versos que no cumplen la acentuación en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, y de ahí deduce el tanto por ciento de los que cumplen dicha acentuación.

“pies” de cuatro sílabas, para decirlo con palabras de la época» (Diego, 1942: 181).

Este tipo de endecasílabo con acento en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, al que Gerardo Diego denomina «de compases iguales» (Diego, 1942: 182), sería el favorito de San Juan. El heptasílabo con acento en 2.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> equivaldría «a un endecasílabo truncado que terminase en la séptima sílaba [...] y el verso es perfectamente hermano menor del endecasílabo» (Diego, 1942: 183). El sistema así formado se basaría en «sus compases de cuatro sílabas, andadura de suavísimo sosiego» (Diego, 1942: 184). Según Gerardo Diego, el 72% de los endecasílabos de San Juan presentan la acentuación en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>. Sin embargo nuestro recuento ofrece datos diferentes:

Tipo	Ocurrencias	Frecuencia
Común 2 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> y 10 <sup>a</sup>	47	45,19%
Otros comunes	14	13,46%
Horaciano	29	26,85%
Yámbico con acento en 4 <sup>a</sup>	5	4,85 %
Yámbico con acento en 6 <sup>a</sup>	8	7,77 %
Sáfico	0	0%

El porcentaje real de endecasílabos con acento en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, es decir, con dos cláusulas cuaternarias, es mucho menor (45,19%) que el ofrecido por Gerardo Diego (72%). La diferencia se explica por el tipo de recuento inverso. Al cómputo de Gerardo Diego hay que restarle los versos que además de esos tres acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> tengan acento en 4.<sup>a</sup> y/o 8.<sup>a</sup>, porque en esos casos se generan cláusulas binarias a partir de las cuaternarias. Además la hipótesis de que son las cláusulas cuaternarias la clave

del sistema no tiene en cuenta que el sáfico presenta también una cláusula cuaternaria (entre la 4.<sup>a</sup> y la 8.<sup>a</sup> sílabas) y, a pesar de eso, está excluido de la poesía de San Juan.

Por estas razones, creemos que, para combinarlos con el heptasílabo, San Juan selecciona los endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup>, todos los endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup>: no solo el común con acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, y 10.<sup>a</sup>, sino también el que lleva acento secundario en 8.<sup>a</sup>; y los horacianos y los yámbricos, porque no es la cláusula cuaternaria el factor de discriminación sino el acento compartido en 6.<sup>a</sup> sílaba. Esta selección excluye naturalmente al sáfico, que carece de ese acento, aunque presenta la cláusula cuaternaria. Esta hipótesis sobre la combinación de endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup> y heptasílabos encuentra un apoyo indirecto en otro poema de San Juan, «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fee», del que D. Alonso dijo:

“No sería menos curioso un estudio detenido de otro poema endecasilábico, el que tiene como estribillo «Aunque es de noche». Hay algo desasosegante en la composición de este sencillo, bello, sombrío, extraño, impresionante poema” (Alonso, 1976: 276).

El poema se compone de endecasílabos pareados seguido por el estribillo pentasilábico «aunque es de noche», que tiene su acento obligatorio en 4.<sup>a</sup>. La frecuencia de los tipos en este poema es muy sorprendente:

Tipo	Ocurrencias	frecuencia
Común	2	9,1
Horaciano	10	45,45
Yámbricos con acento en 4. <sup>o</sup>	7	31,82
Yámbricos con acento en 6. <sup>a</sup>	3	13,63

Ahora los endecasílabos con el primer acento rítmico en 6.<sup>a</sup> (comunes y yámbicos con acento en 6.<sup>a</sup>) tienen una frecuencia muy baja frente a la presencia mayoritaria de los que tiene acento en 4.<sup>a</sup> (horaciano y yámbico con acento en 4.<sup>a</sup>, que suman el 77,27%). La conclusión es clara: en este poema San Juan selecciona endecasílabos con acento en 4.<sup>a</sup> para combinarlos con el pentasílabo del estribillo, porque comparten el acento en 4.<sup>a</sup>; o si se prefiere, porque el pentasílabo es el inicio de un endecasílabo con acento en 4.<sup>a</sup> sílaba<sup>90</sup>.

En resumen, mientras que en la evolución de Garcilaso de la Vega la restricción de sáficos en los poemas que combinan endecasílabos y heptasílabos se va atenuando a lo largo del tiempo, Fray Luis de León presenta una restricción bastante severa (3,7%) y San Juan de la Cruz una exclusión absoluta. El análisis métrico de las composiciones de San Juan, que tenía plena conciencia de que sus estrofas procedían de Garcilaso de la Vega, descarta que la ausencia de sáficos en su poesía se deba a un supuesto desdén por la riqueza rítmica del endecasílabo o, menos aún, a una utilización poco culta del verso. Al contrario, la selección de endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup> para combinarlos con heptasílabos, como la selección de endecasílabos con acento en 4.<sup>a</sup> para combinarlos con pentasílabos, demuestra que San Juan era muy riguroso en la combinación armónica de esos dos versos; la supuesta monotonía por la repetición del acento en 6.<sup>a</sup> se diluye gracias a la variación entre endecasílabos comunes, horacianos y yámbicos con acento en 6.<sup>a</sup>.

<sup>90</sup> Esta combinación, por otra parte, es la tradicional en la estrofa sáfica. Sobre la combinación de endecasílabos y heptasílabos en la poesía de San Juan, puede verse también Lapesa (1995) y Bobes (1986), aunque no aportan nuevos datos a los trabajos de Alonso (1986) y Diego (1942)

#### 4.1.2. LA SILVA BARROCA Y LA SILVA MODERNISTA

La silva barroca desempeña un papel decisivo en el proceso que dará lugar al verso libre de ritmo endecasílabico. Montero y Ruiz explican su aparición a partir de la necesidad de hallar formas métricas más libres que las series estróficas de la tradición petrarquista:

«Antes que como un género poético mejor o peor definido, la silva se nos presenta como una forma métrica cuyo rasgo más destacado es el de liberar al poema de una construcción estrófica determinada. Siendo esto así, cabe presuponer que la polarización hacia la silva métrica que, desde diversos campos de la poesía española, se produce cuando arranca el siglo XVII, tiene como origen inmediato el deseo por parte de los creadores de hallar cauces de expresión más aptos al libre desarrollo de ideas y sentimientos» (Montero y Ruiz, 1991: 22).

En el estudio de la protohistoria de la silva, Montero y Ruiz prestan especial atención, por una parte, a la renovación de la canción, la lira y el madrigal y, por otra, a la traducción y adaptaciones de textos clásicos y bíblicos (Montero y Ruiz, 1991: 22ss.). La lira y las formas aliradas no se hallan lejos de la silva:

«La utilización de formas aliradas de cierta extensión y complejidad (vgr. la que utiliza Fray Luis en su oda “No siempre es poderosa”: aBaBbDD) pudo servir de puente entre la lira, con sus variantes, y la silva. Así, entre las odas de Medrano figura una, “No inquietas cuidadoso”, compuesta en un esquema métrico tan lejano a la lira como próximo a la silva» (Montero y Ruiz, 1991: 33).

Begoña López Bueno ha señalado dos fases en la evolución de la silva barroca: una primera que corresponde al período de formación (*ca.* 1600-1613); y una segunda fase de expansión tras la difusión de la *Soledad primera* de Góngora (López Bueno, 1991: 7). En este panorama de formación y expansión de la silva a finales del siglo XVI y principios del XVII, para los objetivos de este estudio, nos interesa sobre todo la frecuencia de sáficos<sup>91</sup>. De alguna manera, la restricción de sáficos en estrofas compuestas de endecasílabos y heptasílabos, que hemos visto en Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León y que se convierte en exclusión absoluta de sáficos en San Juan de la Cruz, funciona aún en la silva de Francisco de Rioja. En sus *Sonetos* la frecuencia de sáficos es del 21,43%, pero en las *Silvas* esta frecuencia disminuye hasta el 15,19%, una cifra similar a la frecuencia de sáficos en las dos últimas composiciones de Garcilaso de la Vega que combinan heptasílabos y endecasílabos (15,15%). Estas frecuencias en la poesía de Francisco de Rioja corroboran la hipótesis de que la presencia de heptasílabos, con su acento obligatorio en 6.<sup>a</sup> sílaba, aumenta la frecuencia de endecasílabos con acento en 6.<sup>a</sup> (común, horaciano y yámbico) y disminuye la frecuencia del único tipo que carece de dicho acento, el sáfico.

Sin embargo, las *Soledades* de Góngora, innovadoras en tantos aspectos (López Bueno, 1991; Montero y Ruiz, 1991), provocan un cambio radical también en la métrica de la silva barroca, pues no se percibe ninguna restricción al sáfico. En los cien primeros versos de la *Soledad primera* y de la *Soledad segunda*, el porcentaje de sáficos es el 24,2%, incluso un poco superior al porcentaje de sáficos

<sup>91</sup> Es preciso señalar que la influencia del modelo de Estacio sobre la silva barroca no afecta a la métrica, sino al tema y otros rasgos genéricos, pues la silva de Estacio se compone de tiradas hexamétricas sin presencia de otros versos.

del *Polifemo* (23,2%). Así pues, frente a la restricción del sáfico en las combinaciones estróficas de endecasílabos y heptasílabos desde Garcilaso de la Vega, que se mantiene en la formación de la silva barroca, las *Soledades* superan esa limitación y aumentan la frecuencia de sáficos con respecto incluso a las formas estróficas puramente endecasilábicas, como la octava.

No hay que minusvalorar esta innovación de la silva que aportan las *Soledades* porque la incorporación del sáfico entre los tipos de endecasílabo combinables con el heptasílabo va a posibilitar una de las innovaciones de la silva modernista: la introducción de otros versos impares, fundamentalmente pentasílabos y eneasílabos, como ha señalado Domínguez Caparrós (1993: 237). Son los acentos rítmicos del sáfico en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas los que posibilitan la entrada en la silva del pentasílabo (con acento obligatorio en 4.<sup>a</sup>)<sup>92</sup> y del eneasílabo (con acento obligatorio en 8.<sup>a</sup> y un posible acento rítmico en 4.<sup>a</sup>). Hay una segunda innovación de la silva modernista, que es igualmente importante. Me refiero a la introducción del alejandrino, que con sus dos hemistiquios funciona como un verso compuesto tanto en el ritmo como en el cómputo silábico. La presencia del alejandrino en la silva facilitará la aceptación de otros versos compuestos<sup>93</sup> en el verso libre de ritmo endecasilábico. Por último, la tercera gran innovación de la silva modernista en el proceso que ha de culminar en el verso libre de ritmo endecasilábico es la sustitución de la rima consonante por la asonante, dando lugar a la silva arromanzada (Domínguez Caparrós, 1993:

<sup>92</sup> Como ya hemos visto, la combinación de pentasílabos con endecasílabos tenía un precedente en la estrofa sáfica, que combina tres sáficos y un adonio.

<sup>93</sup> En estos versos compuestos, que habitualmente se denominan versículos, los miembros son a su vez los versos simples aceptados en la silva modernista: endecasílabos, heptasílabos, eneasílabos y pentasílabos.

237). En el verso libre de ritmo endecasilábico se observa una tendencia a disimular la sonoridad de la rima y uno de los recursos que se utiliza es la rima asonante (Márquez, 2001).

El poema titulado «Marina», incluido en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y Otros poemas*, presenta las innovaciones en la combinación de versos que hemos comentado:

Mar armonioso,		[5]
mar maravilloso:		[6]
tu salada fragancia,		[7]
tus colores y músicas sonoras		[11]
me dan la sensación divina de mi infancia	5	[7+7]
en que suaves las horas		[7]
venían en un paso de danza reposada		[7+7]
a dejarme un ensueño o regalo de hada.		[7+7]

Mar armonioso,		[5]
mar maravilloso:	10	[6]
de arcadas de diamante que se rompen en vuelos		[7+7]
rítmicos que denuncian algún ímpetu oculto,		[7+7]
espejo de mis vagas ciudades de los cielos,		[7+7]
blanco y azul tumulto		[7]
de donde brota un canto	15	[7]
inextinguible,		[5]
mar paternal, mar santo,		[7]
mi alma siente la influencia de tu alma invisible.		[7+7]

Velas de los Colones,		[7]
y velas de los Vascos,	20	[7]
hostigadas por odios de ciclones		[11]
ante la hostilidad de los peñascos;		[11]
o galeras de oro,		[7]

velas purpúreas de bajeles		[9]
que saludaron el mugir del toro	25	[11]
celeste, con Europa sobre el lomo		[11]
que salpicaba la revuelta espuma.		[11]
Magnífico y sonoro		[7]
se oye en las aguas como		[7]
un tropel de tropeles,	30	[7]
itropel de los tropeles de tritones!		[11]
Brazos salen de la onda, suenan vagan canciones,		[7+7]
brillan piedras preciosas,		[7]
mientras en las revueltas extensiones		[11]
Venus y el Sol hacer nacer mil rosas.	35	[11]

Se trata de una silva modernista en la que se combinan pentasílabos (versos 1, 9 y 16), heptasílabos (verso 7, etc.), un eneasílabo (verso 24), endecasílabos (verso 4, etc.) y alejandrinos (verso 5, etc.). Las dos primeras estrofas comienzan con un pentasílabo y un hexasílabo, que no es un verso que aparezca en la silva impar. La explicación más plausible es que ambos forman un endecasílabo horaciano con acentos en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> sílabas: «Mar armonioso, mar maravilloso».

## 4.2. EL VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO

### 4.2.1. ORIGEN Y DESARROLLO

A partir de la silva impar modernista la constitución del verso libre de ritmo endecasilábico solo requiere la introducción de un verso compuesto de dos o más miembros<sup>94</sup> que siguen a su vez el ritmo endecasilábico general. Estos versos compuestos son la mayor innovación del sistema métrico y se denominan habitualmente versículos<sup>95</sup>.

Al margen del problema terminológico que afecta en general al verso libre<sup>96</sup>, la crítica acepta de manera uná-

---

<sup>94</sup> Bousoño defiende que estos módulos menores puedan ser llamados «hemistiquios», aunque no sean isométricos y, por tanto, tengan una denominación incorrecta etimológicamente (Bousoño, 1977: 303).

<sup>95</sup> Esta denominación corresponde a la tercera acepción de la palabra en el *Diccionario de la lengua española* y a la segunda acepción en el *Diccionario del español actual* (Márquez, 2000).

<sup>96</sup> Bajo el concepto de verso libre se engloban fenómenos poéticos tan distintos que es difícil llegar a definirlo con precisión. Para Baehr cabrían «desde la adopción de determinados versos y estrofas ya existentes [...] hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre» (1981: 80). Son habituales las clasificaciones del verso libre basadas en el criterio de la relajación métrica y rítmica o del alejamiento de la métrica tradicional, por ejemplo las de López Estrada (1974: 110 y 156ss), Navarro Tomás (1982: 386) o Quilis (1984: 165). Isabel Paraíso ha estudiado los diferentes orígenes del verso libre hispánico y

nime la existencia de una tradición del verso libre que parte de la silva, barroca y modernista, y que desemboca en un sistema de versificación con un ritmo endecasílabo fácilmente perceptible<sup>97</sup>, muy distinto del verso libre whitmaniano, que responde a un ritmo interior y se basa en las repeticiones en todos los planos de la lengua (paralelismos, anáforas, enumeraciones...), cuyas recurrencias formales son reflejo de las recurrencias en el contenido. Esta distinción teórica se difumina frecuentemente cuando se analizan poemas concretos. Por ejemplo, en la obra de Aleixandre, Bousoño explica las «irregularidades» con hexámetros y con innovaciones métricas basadas en cláusulas:

«los ritmos que forman la masa más abundante de la versificación aleixandrina no tienen nada de extravagante. Se trata simplemente de endecasílabos y de sus combinaciones, ya tradicionales desde los tiempos del modernismo: pentasílabos, heptasílabos, enneasílabos y alejandrinos. A lo que habría que agregar hexámetros y pseudoheptámetros, anfibracos, anapestos y peones para obtener la casi totalidad de los tipos posibles» (Bousoño, 1977: 322-323).

A su vez, Paraíso señala que en la poesía de Aleixandre, el verso libre paralelístico posee abundantes metros

---

propone una tipología que engloba el verso libre paralelístico, la versificación con cláusulas, la silva libre par e impar, la versificación fluctuante, etc. (Paraíso, 1985). Por su parte, Domínguez Caparrós diferencia el verso semilibre y el verso libre o versículo, basado en las repeticiones no solo fónicas, sino también sintácticas y semánticas, organizado de acuerdo con el pensamiento y la sintaxis y en el que no son desecharables ecos de la métrica tradicional (Domínguez Caparrós, 1993: 185-190).

<sup>97</sup> Torre y Vázquez Medel ya señalaron que en muchos poemas escritos en verso libre se detectan frecuentemente ritmos endecasílabos y hexamétricos (1986: 78).

de 7, 9, 11 y 14 sílabas; mientras que la silva libre posee paralelismos, repeticiones y versos arrítmicos. Es decir, se combinarían en la praxis ambos sistemas (Paraíso, 1985: 253)<sup>98</sup>.

En la poesía española, el verso libre con versículos compuestos de miembros endecasilábicos aparece con plena conciencia y desarrollo en la obra de Juan Ramón Jiménez, al menos desde *Diario de un poeta recién casado* (1917)<sup>99</sup>. El «Fragmento primero» y el «Fragmento segundo» de *Espacio*, que forman parte del corpus básico de esta monografía, fueron compuestos en este tipo de verso libre. Veamos, como ejemplo, el principio del poema:

Los dioses no tuvieron más sustancia		[11]
que la que tengo yo. Yo tengo, como ellos,		[7+7]
la sustancia de todo lo vivido		[11]
y de todo lo porvenir. No soy presente solo,		[9+7]
sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo	5	[11+5]
a un lado y otro, en esta fuga,		[9]
rosas, restos de alas, sombra y luz		[11]
es solo mío,		[5]
recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido.		[7+7]

Juan Ramón Jiménez publicó por primera vez el «Fragmento primero» con esta tipografía, y no separó el verso

<sup>98</sup> Sin embargo, Lázaro Carreter postuló la existencia en la poesía de Alexandre de un verso libre que respondía al ritmo interior y que se basaba en las repeticiones de todos los planos, y en el que la presencia de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos sería más el resultado casual del impulso rítmico interior que su causa (Lázaro Carreter, 1978: 3).

<sup>99</sup> Este tipo de verso libre se encuentra antes en la obra de Unamuno, como ya señaló el propio Juan Ramón Jiménez, aunque con una frecuencia muy reducida. Gómez Redondo ha estudiado «las secuencias de regularidad métrica insertas en la creación versolibrista» de Juan Ramón Jiménez y concluye que «los heptasílabos, los enneasílabos pero, sobre todo, los endecasílabos predominan en esta heterogénea manifestación de regularidades versales» (Gómez Redondo, 2001: 253. y 255).

4 en un eneasílabo y un heptasílabo, ni el verso 5, en un endecasílabo y un pentasílabo<sup>100</sup>. Es evidente que, para Juan Ramón Jiménez se trataba de versos compuestos, distinto a la secuencia de dos versos simples. Como ha señalado Domínguez Caparrós, la presentación tipográfica no es arbitraria sino que manifiesta la intención rítmica del poeta (Domínguez Caparrós, 1988a: 23). El cómputo silábico del «Fragmento primero» y del «Fragmento segundo» de *Espacio* arroja los siguientes resultados:

Verso	Ocurrencias	Frecuencia
Endecasílabos	288	54%
Versículos	129	24%
Eneasílabos	67	12,5%
Heptasílabos	39	7,3%
resto	14	2,6%

Más de la mitad de los versos son endecasílabos (54%), que se combinan fundamentalmente con versículos (24%). Desarrollando la innovación de la silva modernista, los eneasílabos son el tercer grupo más frecuente, por encima del heptasílabo. Los pentasílabos y otros versos cortos ocupan una posición marginal.

Como hemos apuntado más arriba, la innovación más importante del verso libre de ritmo endecasilábico con respecto a la silva modernista es la introducción del versículo, que cumple una doble función rítmica. Por una parte, innova la tradición porque no se parte de un metro fijo que el receptor conozca de antemano. Pero, por otra parte, su base rítmica es la tradicional de la poesía culta

<sup>100</sup> Sería posible una medida de 7+9, pero la rima interna selecciona como preferible la medida 11+5.

española y puede ser reconocida gracias a la competencia rítmica del receptor a pesar de la apariencia nueva y extraña. El versículo consigue renovar la métrica tradicional y permite, al mismo tiempo, que el receptor se adapte al nuevo sistema inconscientemente. Además de esta función rítmica, el versículo ofrece variaciones estilísticas, pues enlentece el tiempo del poema con su tono más grave que el de los versos simples.

Ahora bien, este tipo de análisis del versículo como verso compuesto solo será válido si se demuestra que es una realidad rítmica distinta a la serie de versos simples que resultaría de su descomposición, y no solo un recurso tipográfico. La eliminación de los finales de verso parece ser el objetivo rítmico de la aglutinación de versos simples en versículos. De este modo, no serían equivalentes los dos versículos de *Es.* 1,4-5 y los cuatro versos que obtendríamos de su descomposición:

y de todo lo porvivir.	[9]
No soy presente solo,	[7]
sino fuga raudal de cabo a fin.	[11]
Y lo que veo	[5]

Como es obvio, estamos poniendo en cuestión la existencia misma del versículo, la existencia métrica y rítmica del versículo, más allá del efecto visual que provocan las diferentes formas de presentación tipográfica. La resolución del problema se basa en la distinción de la pausa de final de verso y la pausa de final de hemistiquio, distinción que propuse en un trabajo anterior (Márquez, 2000). La teoría métrica asimila estas dos pausas por tres características comunes: 1) ambas rechazan la sinalefa (salvo

caso de sinafía); 2) igualan los finales agudos, llanos y esdrújulos; y 3) delimitan verso y hemistiquio.

Ahora bien, ambas pausas pueden distinguirse a partir del concepto *tiempo del poema*. El tiempo del poema (*tempo*) es la percepción emocional que se tiene del ritmo global de un poema y queda marcado por las pausas de final de verso, en las que se introduce un elemento rítmico esencial, el silencio, siguiendo el modo de ejecución rítmico (Domínguez Caparrós, 1988b: 244-245). La pausa de final de verso corta la producción de la cadena fónica sin alterar la curva de tono, que se retoma en el mismo punto de elevación que tenía antes del silencio de final de verso.

El verso es la unidad rítmica menor perteneciente a un plano no teórico<sup>101</sup>: es el módulo más pequeño por el que se nos transmite el contenido poético. Si admitimos que el tiempo continuo de la realidad para transformarse en tiempo vivencial de la poesía (tiempo humanizado) debe hacerse discontinuo y ser capaz de soportar un ritmo, admitiremos igualmente que ese tiempo poético ya dividido debe coincidir con las unidades rítmicas menores, es decir, con los versos. El poeta nos envía la sustancia poética en *cuantos* sucesivos, de una manera rápida o lenta, constante o no, en lo que habitualmente se denomina segmentación del discurso poético.

La pausa de final de verso es una marca pertinente para el tiempo del poema. La pausa de final del hemistiquio, por el contrario, no lo es. Podemos partir de la intuición de que los alejandrinos no equivalen al conjunto de heptasílabos que resultaría de su descomposición. Veamos los versos *Es*. 1.258-266

<sup>101</sup> Aunque se aceptara un análisis por pies métricos (unidades mínimas del ritmo en el plano teórico), es evidente que, en un poema concreto, nunca se da un pie aislado.

Todo claro y nombrado con su nombre		[11]
en llena castidad. Y ella, enmedio de todo,		[7+7]
intacta de lo bajo entre lo pleno.	260	[11]
Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así,		[5+11]
el ideal existe, no hay que falsearlo.		[7+7]
Tu ideal existió; ¿por qué lo falseaste,		[7+7]
necio Pedro Abelardo?		[7]
Hombres, mujeres, hombres,	265	[7]
hay que encontrar el ideal, que existe.		[11]

Parece claro que después del alejandrino de *Es.* 1.263 el *tempo* se acelera con los dos heptasílabos que le siguen. Además de la intuición de que pausa de final de verso y pausa de final de hemistiquio no son equivalentes en cuanto al establecimiento del tiempo del poema, existen diferencias objetivas de duración entre ambas pausas, que no han sido tomadas suficientemente en cuenta. En un trabajo antiguo, R. de Balbín señalaba el fenómeno: «la pausa interna o cesura es, en el verso compuesto, más breve que la pausa versal que sirve de frontera rítmica a cada verso» (Balbín, 1975: 737). A este argumento de duración, Balbín añade que el nivel tonal es más alto en los versos simples que en el verso compuesto con hemistiquios de la misma medida que los versos simples.

En resumen, si para el ritmo acentual el versículo es equivalente a la serie de versos simples que lo constituyen, para el tiempo del poema de ninguna manera equivalen el versículo y la serie de sus hemistiquios.

## 4.2.2. EL HIPERVERSÍCULO

Los versículos con más de dos miembros son muy raros en la poesía de Juan Ramón Jiménez<sup>102</sup>, aunque pueden señalarse algunos casos, como en «Víspera» (*Diario de un poeta recién casado*), donde aparece un versículo formado por tres miembros [11+7+11]:

Decimos: ¡Ya está todo!	[7]
Y los ojos se vuelven, tristemente,	[11]
buscando no sé qué, que no está con nosotros,	[7+7]
algo que no hemos visto	[7]
y que no ha sido nuestro,	[7]
¡pero que es nuestro porque pudo serlo...! ¡Adiós!	
¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós a todas partes, aun sin irnos	[11+7+11]
y sin querernos ir y casi yéndonos!	[11]

Los poetas del 27 aumentaron la frecuencia de los versículos que se alargan en más de dos miembros. Véanse los dos primeros versos de «Sin luz» de V. Aleixandre (*La destrucción o el amor*):

El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo	
a la imposibilidad de horadar a la sombra,	[5+9+11+7]
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los	
mares donde el negror no ama,	[11+7+7]

En el período de postguerra, sin solución de continuidad, el verso libre de ritmo endecasilábico llega hasta la década del 60. Los primeros poemarios de P. Gimferrer son rupturistas en muchos aspectos y también en lo que respecta al verso libre. Desde las composiciones iniciales

<sup>102</sup> Unamuno de hecho no los utilizó nunca.

de *La muerte en Beverly Hills* (1967), aparecen largos versículos de tres e incluso cuatro miembros; véase *La muerte en Beverly Hills* I:

Mimbre, bebidas de colores vivos, luces oxigenadas  
que chorrean despacio. [11+7+7]  
Bañando en un oscuro esplendor las espaldas,  
acariciando con fulgor de hierro blanco, [7+7+9+5]  
Unos hombros desnudos, unos ojos eléctricos, la  
dorada caída de una mano en el aire sigiloso, [7+7+7+11]

Ahora bien, en *La muerte en Beverly Hills*, hallamos también unidades métricas que parecen superar los límites de lo que habitualmente se denomina versículo; véase *La muerte en Beverly Hills* VII:

A punto de morir, como las luces de un avión en la noche, [11+7]  
Cuerpo tibio o cristales empañados en la dulce penumbra [11+7]  
Cómo besa despacio una llave de plata tus espaldas  
que tiemblan, [7+7+7]  
Con un pulso de orquídeas y ascensores ardiendo. [7+7]  
Vienen y van, de la azul lejanía plateada, los albatros,  
los globos cautivos, los grandes expresos, con  
destellar de música y rieles. [¿?]  
Una luz de relámpagos, tan suave como la sangre de  
un delfín herido, secuestrada en el viento helado  
las palabras de amor. Opaca noche en los escaparates. [¿?]

El mar en sus cavernas como el alba en sus túneles. ¿De dónde  
vienes, dime, rostro herido, bailarina del pañuelo  
ensangrentado, amor mío de entonces, más que yo  
mismo entonces, por quien quise morir y tuve frío  
como un vidrio quebrado en la noche? [¿?]

Analicemos estos tres últimos versos mayores, que superan ampliamente los límites de los versículos habituales, el primero y el segundo con cinco miembros, y el tercero con nueve miembros:

Vienen y van,	[5]
de la azul lejanía plateada,	[11]
los albatros, los globos	[7]
cautivos, los grandes expresos,	[9]
con destellar de música y rieles.	[11]

Una luz de relámpagos, tan suave	[11]
como la sangre de un delfín herido,	[11]
secuestrada en el viento helado	[9]
las palabras de amor.	[7]

Opaca noche en los escaparates.	[11]
El mar en sus cavernas	[7]
como el alba en sus túneles.	[7]
¿De dónde vienes, dime, rostro herido,	[11]
bailarina del pañuelo	[9]
ensangrentado, amor mío de entonces,	[11]
más que yo mismo entonces,	[7]
por quien quise morir y tuve frío	[11]
como un vidrio quebrado	[7]
en la noche?	[4]

En realidad, estas larguísimas unidades de Gimferrer funcionan desde el punto de vista del ritmo versal como los versículos de dos o tres miembros, pero la aglutinación de hasta nueve miembros permite proponer una entidad nueva, que podríamos denominar hiperversículos.

## 4.2.3. LA PROSA ENDECASILÁBICA

Es de sobra conocido que Juan Ramón Jiménez, hacia el final de la década del 40, comenzó a presentar como prosa toda su poesía escrita en verso libre, comenzando por el poema *Espacio* y los otros poemas de su etapa americana (Márquez, 2003). Por una famosa carta de Juan Ramón Jiménez a Enrique Díez-Canedo (6 de agosto de 1943), sabemos las circunstancias en las que comenzó a escribir *Espacio*:

«En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. Antes, por Puerto Rico y Cuba, había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias. Una madrugada me encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final lógico de mi última escritura sucesiva en España. [...] Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami [...], una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de la Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial de ideología y anécdota, sin orden cronológico; como una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero, *Espacio*; el segundo, *Tiempo*, y se subtitulan *Estrofa* y *Párrafo*» (Jiménez, 1992: 243).

La historia textual de *Espacio* parece estar muy clara para la crítica (Albornoz, 1982: 66; Alegre, 1999: 433-436) y puede resumirse así: el libro se inició en enero de

1941 como poema en verso libre (denominación que le da Juan Ramón Jiménez y que la crítica ha aceptado); durante ese año y el siguiente, Juan Ramón Jiménez compuso los dos primeros fragmentos en verso. La revista *Cuadernos Americanos* (vol. XI, n° 5, septiembre-octubre, 1943) publicó el primero de ellos como «Espacio (una estrofa)» y, al año siguiente (*Cuadernos Americanos* vol. XVII, n° 5, septiembre-octubre, 1944), el segundo como «Espacio (Fragmento primero de la segunda estrofa). Cantada». Por otra parte, diferentes segmentos de *Espacio* se publicaron en los años sucesivos como poemas independientes en verso libre. El 11 de enero de 1953, *La Nación* de Buenos Aires publicó una parte del fragmento tercero, en prosa. La versión definitiva de *Espacio*, tres fragmentos en prosa, vio la luz en la revista *Poesía Española* (abril de 1954). Esta versión se incluyó en la *Tercera antología poética* (1957)<sup>103</sup>.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que además conservamos una grabación de Juan Ramón Jiménez en la que recita varios poemas suyos y, entre ellos, el fragmento primero de *Espacio*. La versión que podemos oír en boca de Juan Ramón Jiménez difiere tanto de la primera versión (la publicada en verso por *Cuadernos Americanos*) como de la versión definitiva en prosa (publicada por *Poesía Española*). Podemos decir que es una versión intermedia, puesto que conserva versos de la primera versión que después fueron cambiados en la definitiva<sup>104</sup>. Ahora bien, en otros casos la versión leída introduce cambios con res-

<sup>103</sup> Se conserva además un original mecanografiado con correcciones manuscritas de la versión en prosa, anterior a la publicación en *Poesía Española*; de este original existen ediciones facsímiles.

<sup>104</sup> Por ejemplo, *Espacio* 1.77: «delicado presente de oro ideal», en la primera versión; «delicado presente de oro de ideal», en la versión grabada; y «dedicado presente de oro de ideal», en la versión definitiva.

pecto a la versión en verso libre que quedarán en la versión en prosa<sup>105</sup>. Por otra parte, algún cambio introducido en la segunda versión es desechado en la definitiva que adopta la lectura de la primera. Por último, no faltan versos que muestran tres lecturas diferentes que corresponden a las tres versiones que conservamos<sup>106</sup>.

Mientras que la aceptación de la versión en verso libre de los dos primeros fragmentos nunca ha resultado problemática<sup>107</sup>, la crítica no ha sabido comprender los motivos que indujeron a Juan Ramón Jiménez a publicar *Espacio* como prosa. Gerardo Diego, a pesar de que fue uno de los primeros críticos en señalar la importancia del poema cuando leyó su versión en verso libre (o quizá por eso mismo), personifica la incompreensión extrema de este proceso:

«[El poema *Espacio*] Presenta en la última disposición, la de *Poesía Española*, repetida en la *Tercera Antología*, un asustante aspecto de mazacote en prosa sin puntos y aparte. Capricho poco explicable del poeta, como no sea por ahuyentar al filisteo y quedarse solo con sus fieles» (Diego, 1984: 343)<sup>108</sup>.

<sup>105</sup> Por ejemplo, *Espacio* 1.410: «consuelo universal de hombre y mujer», frente a la versión leída y a la definitiva: «consuelo universal de mujer y hombre».

<sup>106</sup> Por ejemplo, *Espacio* 1.276: «de la dulce obediente, plena gracia» (así en la primera y en la definitiva) frente a la lectura de la versión leída: «de la dulce obediente, gracia plena»; o *Espacio* 1.451: «tú»; «y tú seas, seas»; «y tú seas».

<sup>107</sup> Aunque no haya hasta ahora un análisis detallado del verso libre de *Espacio*. Para el verso libre juanramoniano en general, véase Paraíso (1985), dentro del tratamiento del verso libre hispánico.

<sup>108</sup> Véase también: «Por un capricho de tantos como los que él abrazaba en un momento u otro de sus proyectos y de sus publicaciones terminó por publicar este poema como en prosa, en forma amazacotada, en apretados rectángulos de letra no grande, tal como apareció completo en la revista *Poesía Española* de Madrid» (Diego, 1984: 344).

La explicación de Gerardo Diego puede haber provocado la respuesta de Aurora de Albornoz, quien, a pesar de que contextualiza la «prosificación» de *Espacio* en un proceso más general, parece distinguirla de los otros casos:

«[...] en sus años últimos andaba poniendo en prosa lo antes escrito en verso libre. Sin embargo, en el caso de *Espacio* la alteración no obedece a capricho de última hora: se trata, a mi juicio, de una corrección necesaria» (Albornoz, 1982: 69).

¿Quiere decir Aurora de Albornoz que en otros casos distintos de *Espacio* la prosificación era un capricho de Juan Ramón Jiménez, o que la prosificación de *Espacio* y de otros poemas pueden tener una razón y un objetivo distintos? Según Aurora de Albornoz el objetivo del poeta era lograr un «poema seguido» y para ello:

«[...] era necesario romper incluso con la tradicional distribución del texto en versos; era necesario el paso de líneas cortas y largas a esas líneas ininterrumpidas —que *parecen* prosa— que fluyen torrencialmente, desde el comienzo hasta el final, llenando de palabras las páginas; inundando de palabras el espacio de las páginas» (Albornoz, 1982: 69).

Sin embargo, no se nos ofrece ninguna reflexión sobre la naturaleza de ese «poema seguido», que *parece* prosa pero que *no es* prosa. ¿Es, simplemente, poesía camuflada como prosa y Juan Ramón Jiménez se complace en utilizar un «engaño del ojo» plástico, casi pictórico, como su-

giere Paraíso<sup>109</sup>? Este tipo de explicación ofrece también H. Young:

«[...] el poeta quería libertarse de los recursos visuales tradicionalmente asociados con la poesía, la estrofa y la extensión del verso, los cuales, según él, no ayudaban al lector a entender mejor el verso libre» (Young, 1981: 192).

Ahora bien, podemos preguntarnos si estas razones visuales, indiscutibles en la medida en que constatan la presentación del texto y nuestra visión del mismo, explican todos los aspectos del fenómeno que tratamos.

En los dos últimos poemarios de Juan Ramón Jiménez (*Dios deseado y deseante* y *De ríos que se van*) hallamos el mismo fenómeno de «prosificación» que hemos visto respecto a *Espacio*. Por ejemplo, «El desnudo infinito» (*Dios deseado y deseante*) tuvo una primera versión en verso, titulada «No quiero exaltación de las eternidades» y que data del final del 1948, y otra definitiva en prosa, que Juan Ramón Jiménez fechó en 1950 (Alegre, 1999: 472)<sup>110</sup>. Otro ejemplo pertenece al poemario *De ríos que se van*: «Tú, animal hembra, mujer mía» se conserva en dos originales, el más antiguo sin título está escrito en verso y el más reciente, también en verso, lleva escrito de la mano de Juan Ramón Jiménez «En forma de prosa» (Alegre, 1999: 484).

Por conversaciones con Ricardo Gullón (1958: 114-116 y 149), sabemos que Juan Ramón Jiménez tenía la intención de dar forma de prosa a toda su poesía escrita en verso libre en sucesivas ediciones. Si Gerardo Diego no

<sup>109</sup> «Y solo la voluntad del poeta de verter sus poemas en la tipografía de la prosa, ese engaño de los ojos, [...]» (Paraíso, 1971: 264).

<sup>110</sup> Alegre (1999: 416-418) ofrece la versión en verso libre de «El desnudo infinito», bajo el título «No quiero exaltación de las eternidades», que puede verse en el Anexo correspondiente.

comprendió el proceso, R. Gullón se escandalizaba ante las intenciones de Juan Ramón Jiménez, que le confesaba su rebelión personal contra la tiranía de la rima (refugio para el poeta débil), la molestia que le producía el «tope del asonante», etc.

«[...] no hay prosa y verso [...]; lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. [...]. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido» (Juan Ramón Jiménez, citado por Gullón, 1958: 114-115)<sup>111</sup>.

La cercanía de verso libre y prosa rítmica, «prosa general» en palabras de Juan Ramón Jiménez, se desprende de su combinación en poemarios como *Diario de un poeta recién casado*, *Dios deseado y deseante* y *De ríos que se van*, pero sobre todo de los numerosos poemas que presentan dos versiones, una en verso y otra en prosa. Estos poemas comparten el ritmo endecasilábico con los poemas de los que solo conservamos o bien la versión en verso libre o bien la versión en prosa. La indiferenciación de estas variedades poéticas en la conciencia de Juan Ramón Jiménez se acrecienta cuando observamos que Juan Ramón Jiménez lee sus poemas de acuerdo con un modelo de ejecución expresivo, guiado por la sintaxis y la semántica<sup>112</sup>. Es decir, en su lectura no se produce pausa entre los versos encabalgados. Por tanto, para Juan Ramón Jiménez, la lectura de un poema como *Espacio* en su versión en verso libre no se diferencia de la lectura de la versión

<sup>111</sup> Conversación mantenida el 10 de diciembre de 1952.

<sup>112</sup> Para los conceptos «modelo de ejecución» y «ejemplo de ejecución», véase Domínguez Caparrós (1993: 41-43).

en prosa. Su ejemplo de ejecución de *Espacio* explica su concepción de que para un ciego no se diferencian verso y prosa: «Para un ciego el verso y la prosa serían iguales. Y en realidad no existe el verso más que por el consonante o el asonante, por la rima» (Jiménez, 2010: 135-136).

Juan Ramón Jiménez consideraba que la división en líneas era un mero artificio tipográfico, por eso en numerosos lugares de su producción crítica insiste en la imagen del ciego. Es evidente que al suprimir los saltos de línea, Juan Ramón Jiménez pretendía hacer concorde la tipografía con el modelo de ejecución expresiva que él adoptaba: la lectura como prosa, sin marcar los finales de verso con una pausa. Ambos fenómenos son coherentes y restan énfasis al poema, cuando se lee o cuando se oye; unas palabras de Juan Ramón Jiménez dejan patente la cercanía de esos dos fenómenos:

«Cuando leemos poesía lo que se busca es el tope del asonante. El lector parte el romance con el ojo, porque tiene que leer y va hasta el final de cada línea para volver luego al comienzo de la otra. Conviene siempre evitar eso y el latiguillo del recitado» (Juan Ramón Jiménez, citado por Gullón, 1958: 149).

Juan Ramón Jiménez no solo anula las pausas de finales de verso en su ejemplo de ejecución, sino también expresa claramente su disgusto ante el «tope del asonante». Así pues, es coherente que decidiera dar forma de prosa a su poesía escrita en verso libre. Quizá uno de los objetivos que Juan Ramón Jiménez pretendía con la presentación tipográfica como prosa de sus poemas escritos inicialmente en verso libre fuera que los ejecutáramos siguiendo el modelo sintáctico-semántico que él solía adoptar.

El fenómeno es muy complejo, y postular que la «prosa» de la etapa americana de Juan Ramón Jiménez no es más que verso libre enmascarado tipográficamente es simplificar el problema. Refiriéndose a las formas poéticas que Juan Ramón Jiménez creía todavía válidas, escribió las siguientes palabras: «Canción, romance y verso libre (y prosa jeneral) son las tres formas en que yo libertaría hoy gustosamente toda la poesía española o, al menos, la mía» (Jiménez, 2010: 138).

A partir de esta declaración, no es difícil discernir que Juan Ramón Jiménez consideraba que verso libre y «prosa jeneral» se subsumen en una sola forma, que se diferencia del verso (canción, romance) por la rima, como veíamos en las citas anteriores de Gullón. Para Juan Ramón Jiménez, el verso, el verso libre y la prosa comparten la organización rítmica y el verso libre y la prosa se diferencian del verso porque no tienen rima. Así pues, la prosa para Juan Ramón Jiménez no se distingue rítmicamente en nada del verso libre, luego la presentación tipográfica carece de importancia. De hecho, los poemas de los que solo conservamos su presentación en prosa, bien porque se haya perdido su versión en verso libre o bien porque ésta nunca existiera, presentan el mismo ritmo endecasilábico que los que fueron escritos en verso libre.

En la última etapa de Juan Ramón Jiménez, su «verso desnudo» y su «prosa jeneral» son indiferenciables rítmicamente. Su poética en ese punto busca una expresión formal en la presentación tipográfica como prosa. Esa forma común, que engloba verso libre y prosa rítmica («verso desnudo» y «prosa general»), y que puede aparecer bajo forma de verso o de prosa, no es una forma intermedia entre versificación regular y prosa. Más bien, es la evolución coherente desde el verso libre; es una de-

puración más del verso libre, al que se le quita otro componente «artificial»: el tope de fin de verso.

Después de Juan Ramón Jiménez, algunos poetas han utilizado la prosa con ritmo endecasilábico. Antonio Carvajal, cuyo «dominio del verso es absoluto» (Martínez Fernández, 2001: 308), presenta como prosa el poema «La florida del ángel» (*Con palabra heredada*); veamos el inicio de la sección III:

No sabía qué espada me acechaba. Me miraba en el agua y una gota de sangre casi negra comenzaba a cuajarse entre mis labios. Pudo ser un espada de blanca tersa carne, prolongación de un pecho ardido donde nunca me consintieron reclinar la cabeza. Agredido por dentro, o por la soledad o por el deseo, cada palabra fue una súplica.

No sabía qué espada me acechaba.	[11]
Me miraba en el agua	[7]
y una gota de sangre casi negra	[11]
comenzaba a cuajarse entre mis labios	[11]
Pudo ser una espada	[7]
de blanca tersa carne,	[7]
prolongación de un pecho ardido	[9]
donde nunca me consintieron	[9]
reclinar la cabeza.	[7]
Agredido por dentro,	[7]
o por la soledad o	[7]
por el deseo	[5]
cada palabra fue una súplica.	[9]

El ritmo endecasilábico es patente<sup>113</sup>. Merece un comentario detallado la secuencia «Agredido por dentro, o

<sup>113</sup> Como patentes son las huellas de Alexandre en diversas imágenes del

por la soledad o por el deseo». Comienza la frase con un fuerte zeugma, que coordina *por dentro* o *por la soledad*. La segunda conjunción *o* funcionalmente se aproxima a las oes identificativas de Aleixandre y esa relevancia sintáctico-semántica se acompaña de una posición singular en el verso como partícula átona final. La escansión correcta de ese miembro implica la elisión de la -d final y la sinalefa: *so-le-dáo*<sup>114</sup>.

Sobre los finales de verso en partícula átona en la poesía de Antonio Carvajal, puede verse un artículo de Martínez Fernández (2001), quien en una monografía anterior, señalaba que en la poesía contemporánea la serie en prosa disfraza gráficamente el endecasílabo o cualquier otro metro (Martínez Fernández, 1996: 58-59) y mostraba que al menos algunos «poemas en bloques»<sup>115</sup> de A. Gamoneda se basan en el ritmo endecasilábico. En este sentido, aduce varias composiciones de *Lápidas* (1986) en las que la sangría francesa nos indica que se trata de un versículo compuesto de varios miembros. Se tratarían de auténticos hiperversículos. Por otra parte, Martínez Fernández cita otros «bloques» que se presentan como pura prosa. Por ejemplo, el siguiente:

CONVOCADA por las mujeres, la madrugada cunde como ramos frescos: cuñadas fértiles, madres marcadas por la persecución. Hay un friso de ortigas en el perfil de la mañana; lienzos retorcidos en exceso por manos encendidas en la lejía y la desesperación.

---

poema.

<sup>114</sup> Este mismo fenómeno aparece en otros poemas de Carvajal; por ejemplo, en el primer verso de «Reflexiones de un español perplejo» (*Alma región luciente*): «La majestad imperial del César Carlos», un endecasílabo que requiere la elisión de la -d final y la sinalefa: ma-jes-táim-.

<sup>115</sup> La denominación de «poema en bloque» procede de Martínez García, como anota Martínez Fernández (1996: 76).

También este «bloque» responde al ritmo endecasilábico, a pesar de que carece de sangría francesa. El análisis por miembros sería el siguiente:

CONVOCADA por las mujeres	[9]
La madrugada cunde como ramos	[11]
frescos: cuñadas fértiles,	[7]
madres marcadas	[5]
por la persecución.	[7]
Hay un friso de ortigas	[7]
en el perfil de la mañana;	[9]
lienzos retorcidos	[7]
en exceso por manos encendidas	[11]
en la lejía y	[5] <sup>116</sup>
la desesperación.	[7]

Este tipo de composición tiene un paralelo sorprendente y muy interesante en *Purgatorio* (1986) de Jenaro Talens. Escrito en catalán, fue traducido al español por Antonia Cabanilles. El libro aparece como prosa, salvo la primera composición, que se presenta en verso libre. Véa-

<sup>116</sup> Este miembro podría entenderse como un heptasílabo; esa solución implicaría que debe pronunciarse la conjunción y como tónica y que no se realiza la sinalefa. Sin embargo, este poema se presenta como «bloque» en prosa, y por tanto, no hay ninguna señal tipográfica de final de verso o hemistiquio. La lectura debe seguir un «modelo de ejecución» expresivo (Domínguez Caparrós, 1993: 41-43), es decir, guiado por la sintaxis y la semántica. En esas condiciones, la conjunción no se pronuncia como tónica y la sinalefa es casi inevitable. Esto permitiría la escansión en.la.le.jí.ay, que nos llevaría a considerarlo como pentasílabo. Mediante comunicación personal, el poeta Antonio Carvajal me ofrece el siguiente ejemplo, que haría plausible ese análisis: «niña blanca, si has nacido en» (Juan Ramón Jiménez, *Las hojas verdes*, «Otras baladas»); se trata de un octosílabo con sinalefa de la preposición átona *en*. También mediante comunicación personal, Dionisio Pérez aporta este pasaje: «su mano, que se vestían / de seda rosa y... / Silencio» (Juan Ramón Jiménez, *Pastorales X*), donde es necesaria la sinalefa ro.say para que se respete el ritmo octosilábico del poema.

se el poema titulado «Voi ch'entrate» en ambas lenguas, un solo ejemplo de lo que es la norma de este poemario:

Els que estimen la nit, mai no estimen una nit com aquesta.  
 Ací tothom s'embosca sota remor d'escumes, reconoixent  
 en la buidor del cos la cambra fugitiva. Pedres de cel, llença-  
 des com silenci, es borren el visible amb un fum de parau-  
 les. La vida, qui la viu? La sang ja no és el centre, tan sols  
 sorgeix un cor de boira, tota llum innombrable.

Quienes aman la noche, nunca han amado noches como  
 ésta. Aquí todo está oculto bajo rumor de espumas, y la  
 oquedad del cuerpo se reconoce espacio fugitivo. Piedras de  
 cielo, que el silencio arroja, disuelven lo visible en humo de  
 palabras. La vida, ¿quién la vive? La sangre ya no es centro;  
 tan solo surge un corazón de niebla, toda luz innombrable.

El análisis deja clara la base rítmica de esta composi-  
 ción aparentemente en prosa<sup>117</sup>:

Els que estimen la nit,	[6]
mai no estimen una nit com aquesta.	[10]
Ací tothom s'embosca sota remor d'escumes,	[6+6]
reconoixent en la buidor del cos	[10]
la cambra fugitiva.	[6]
Pedres de cel, llençades com silenci,	[10]
es borren el visible amb un fum de paraules.	[6+6]
La vida, qui la viu? La sang ja no és el centre,	[6+6]
tan sols sorgeix un cor de boira,	[8]
total llum innombrable.	[6]

<sup>117</sup> Mido los segmentos rítmicos siguiendo la tradición catalana, el decasílabo corresponde al endecasílabo italiano y castellano, el hexasílabo al heptasílabo, etc.

Quienes aman la noche,	[7]
nunca han amado noches como ésta.	[11]
Aquí todo está oculto bajo rumor de espumas,	[7+7]
y la oquedad del cuerpo	[7]
se reconoce espacio fugitivo.	[11]
Piedras de cielo, que el silencio arroja,	[11]
disuelven lo visible en humo de palabras.	[7+7]
La vida, ¿quién la vive? La sangre ya no es centro;	[7+7]
tan solo surge un corazón de niebla,	[11]
toda luz innumerable.	[7]

La traducción es excelente, desde todos los puntos de vistas, y también desde el punto de vista métrico. Las únicas diferencias entre ambas versiones son la inversión de heptasílabo y endecasílabo en las líneas 4 y 5, y la sustitución de un eneasílabo por un endecasílabo en la penúltima línea. Creo que la coincidencia de ambas versiones garantiza el análisis propuesto.

En resumen, el versículo, el hiperversículo y la prosificación son fenómenos propios del desarrollo del verso libre de ritmo endecasilábico y comparten su pretensión de superar los límites que impone la segmentación del discurso poético en las formas estróficas tradicionales. Con una coherencia plenamente consciente de la evolución de su poesía, Juan Ramón Jiménez se propuso presentar como prosa sus poemas anteriores escritos en verso libre<sup>118</sup>. Sin embargo, a pesar de sus intentos de dar cuenta de la naturalidad del paso del verso libre a la pro-

<sup>118</sup> Esta tendencia general de la última etapa de Juan Ramón Jiménez se cifra en la revisión total de su poesía que dejó al morir (1958) y que ha sido editada con el título de *Leyenda* por A. Sánchez Romeralo (1978). Según anota Urrutia, «en *Leyenda*, aparte de modificaciones y de reconstrucciones de los poemas, casi todos aquellos que fueron inicialmente escritos en verso libre adquieren forma de prosa» (Urrutia, 1981: 725).

sa, Juan Ramón Jiménez no logró que sus lectores (entre los que se encontraban Gerardo Diego o Ricardo Gullón) asumieran que la base rítmica endecasilábica seguía funcionando tanto en la presentación en verso como en la presentación prosificada.

Los largos versículos posteriores, pero sobre todo los hiperversículos de los novísimos vinieron a tender el puente necesario entre el verso libre inicial en la obra de Unamuno y Juan Ramón Jiménez y la prosa de ritmo endecasilábico, que encuentra un hito ineludible en el poema *Espacio*, pero que muestra su continuidad en las obras de Carvajal, Talens o Gamoneda.

#### 4.2.4. EL CASO DE LOS TRIDECASÍLABOS

Como hemos visto, en la poesía española, los versículos compuestos de miembros endecasilábicos aparecen por primera vez, aunque con una frecuencia muy reducida, en la obra de Unamuno, como señaló Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, quizá sea posible encontrar este fenómeno de forma esporádica en Rubén Darío. El poema «Helios» (*Cantos de vida y esperanza*) es una silva modernista con endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos y rima consonante, pero en las estrofas tercera y cuarta aparecen tres versos tridecasílabos:

y Satán todo, emperador de las tinieblas  
pintas la Aurora, el Oriflama de Dios mismo.  
Gloria hacia ti del corazón de las manzanas

Este tipo de versos ha suscitado entre la crítica análisis encontrados. Para considerar estos versos como alejan-

drinos (7+7), habría que hacer una escansión como la propuesta por Torre (2000: 88) a propósito de unos versos de Juan Ramón Jiménez, es decir, con un encabalgamiento léxico y un final agudo en el primer hemistiquio:

Por la ventana —piedras dentro—, iluna blanca,  
por-la-ven-tá-na-pié / dras-dén-tro-lú-na-blán-ca

Con toda razón Torre dice: «El alejandrino castellano es siempre un verso compuesto de “7 + 7” sílabas, esto es, un tetradecasílabo con cesura entre dos hemistiquios heptasilábicos» (Torre, 2000: 88). La obligatoria división en dos hemistiquios se da incluso en aquellos versos herederos directos de los alejandrinos ternarios franceses, como el siguiente verso de Rubén Darío:

Oh Sor María, oh Sor María, oh Sor María  
oh-sór-ma-rí-aoh-sór / ma-rí-aoh-sór-ma-rí-a

Estas escansiones propuestas por Torre son posibles porque se sitúa la cesura tras una sílaba tónica (*pié.*, *sór*), pero en los versos antes citados de Rubén Darío, una cesura similar a la que propone Torre seguiría a sílabas átonas:

y-Sa-tán-tó-doem-pe / ra-dor-de-las-tinie-blas  
pín-tas-laAu-ró-rael O / ri-flá-ma-de-Diós-mís-mo  
Gló-riaha-cia-ti-del-co / ra-zón-de-las-man-zá-nas

En estas circunstancias, dentro de una silva, quizá sería preferible considerarlos como versos compuestos asimilables al versículo del verso libre, del que serían un pre-

cedente esporádico, con un pentasílabo y un enneasílabo (con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas en los tres casos):

y Satán todo, / emperador de las tinieblas	[5+9]
pintas la Aurora, / el Oriflama de Dios mismo.	[5+9]
Gloria hacia ti / del corazón de las manzanas	[5+9]

En cualquier caso, aunque en la conciencia rítmica de Rubén Darío estos versos pudieran escandirse como alejandrinos, en una ejecución expresiva, cercana a la sintaxis de la prosa, como es la habitual de Juan Ramón Jiménez, estos versos se realizarían como versos compuestos de 5+9, y podrían ser un precedente de la innovación que supuso la entrada de versos compuestos distintos al alejandrino en la silva modernista<sup>119</sup>.

#### 4.2.5. CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS DE VERSÍCULOS

Los versículos son versos compuestos sin una división de miembros preestablecida como el alejandrino, de modo que con frecuencia un mismo verso admite varias posibilidades de división. El objetivo de este párrafo es fijar los criterios de análisis y su jerarquización.

Contar las sílabas y determinar los acentos rítmicos supone el primer criterio de análisis del versículo. Al analizar un poema escrito en verso libre de ritmo endecasilábico, en versos compuestos mayores que el endecasílabo, si el número de sílabas es par, normalmente tendremos dos miembros; si es impar, el versículo constará de tres. Las excepciones a esta sencilla regla son escasas. Por otra

<sup>119</sup> Estos tres tridecasílabos son susceptibles de un análisis por cláusulas cuaternarias, como veremos más abajo (§ 4.3.), lo que los hace compatibles con el ritmo endecasilábico de la silva.

parte, una secuencia de acentos en sílabas impares en el versículo indica que la primera cesura posiblemente se encuentra tras el último acento en sílaba par. Véase *Es.* 1.443:

llenando con lo lleno lejano la totalidad [7+9]

Tiene quince sílabas, pero como termina en palabra aguda, a efectos de cómputo es como si tuviera dieciséis, lo que nos lleva a pensar que se trata de un verso compuesto. El número par de sílabas indica que posiblemente sea también par el número de miembros. Por último, la serie de acentos en 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup> y 15.<sup>a</sup> sitúa la cesura tras el acento de la 6.<sup>a</sup> sílaba. Por estas razones puede propugnarse la medida 7+9.

En otras ocasiones, ni la serie acentual ni la medida del verso nos sirven como criterios suficientes para saber cuál es, entre varias posibles, la división preferible. Un nuevo elemento rítmico introducido por el poeta despeja la duda en algunos versos. La rima interna, como la rima final, provoca una repetición en la cadena fónica. El sonido que se repite nos devuelve, por un instante, como si fuera un eco, la palabra del verso anterior. Este fenómeno contribuye a crear una cesura, en la que se producen relaciones inconscientes entre las palabras. Además de otras funciones expresivas, la rima interna de la poesía en verso libre facilita la percepción de la pausa del final de miembro. Véanse los versos *Es.* 1.344-345, donde la rima interna selecciona la medida [9+7] y desecha la posible medida [7+9]:

Yo puedo acariciar como yo *quiera* [11]  
 a un perro, un animal *cualquiera*, / y nadie dice nada; [9+7]

El recurso se hace tan general que se emplea incluso con los alejandrinos no necesitados de ese apoyo; véanse los versos *Es.* 1.8-9:

es solo *mío*, [5]  
 recuerdo y ansia *míos*, / presentimiento, *olvido*. [7+7]

El tercer criterio se basa en la tendencia a que el ritmo endecasilábico sea más perceptible en los finales del versículo. Por esta razón, es preferible siempre una división que sitúe un endecasílabo o un heptasílabo como miembro último. Véase, por ejemplo, el verso *Es.* 1.368, en el que la división [5+11] es preferible a la también posible división [11+5]:

y me acostumbro / a toda tu verdad como a la mía. [5+11]

En caso de que uno de los miembros deba ser irregular o menor de cinco sílabas, debemos elegir la división en el que este miembros esté al principio del versículo y no al final. Véase *Es.* 1.17, donde la división [4+11] es preferible a la también posible [11+4]:

es mi vida, / su vida, y es la vida. Pasan vientos [4+11]

El cuarto criterio para el análisis de un versículo en miembros es el entorno métrico. El cómputo previo de los versos simples que rodean al versículo permite descubrir el entorno métrico en el que se incluyen, lo que orienta nuestro análisis y puede ser un indicador definitivo de la división en miembros.

Como último criterio y más débil puede utilizarse la división sintagmática y oracional. En el sistema del verso

libre de ritmo endecasilábico, la segmentación de versos y hemistiquios no tiene que coincidir necesariamente con la segmentación de la prosa. De hecho, en un sistema de versificación bien asentado, como lo es la métrica intencionalmente melódicoasemántica italianista, que a partir del s. XVI se impone en la poesía culta española (Macrí, 1969: 9ss.), la coincidencia de la división rítmica con la sintáctica puede sentirse como fenómeno productor de hiperritmia y aparecen fenómenos como el encabalgamiento y la ruptura del grupo fónico por la cesura entre hemistiquios.

Sin embargo, es un hecho conocido que en el período inicial de cualquier literatura, se utiliza el ritmo sintáctico de la frase en la composición poética, y que, a medida que la tradición consolida el sistema rítmico, se abandona tal uso. El poeta basándose en este fenómeno puede hacer coincidir los versos y hemistiquios con sintagmas y oraciones, si su sistema de versificación no está suficientemente implantado como hábito rítmico. Su fin no es conformar el ritmo nuevo sino facilitar su percepción.

Así pues, teniendo en cuenta la novedad del versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico, podemos utilizar las unidades sintáctico-semánticas como criterio de división del versículo, pero nunca de manera mecánica, lo que llevaría a cometer graves errores.

No es raro que varios de estos criterios de división actúen conjuntamente en un mismo verso. Pueden coincidir, por ejemplo, los finales regulares con el entorno métrico. Véanse los versos *Es.* 1.293-295:

como un muerto animal; la muerte daba	[11]
a su quietud / seguridad de haber estado vivo;	[5+11]
sus arterias cortadas con el hacha,	[11]

En el verso *Es.* 1.294 son posibles tres divisiones: [9+7], [11+5] y [5+11]. El entorno métrico nos hace seleccionar las divisiones con endecasílabos frente a la de eneasílabo y heptasílabo y, entre estas, es preferible la división [5+11] porque presenta el endecasílabo al final del versículo.

Sin embargo, es posible una discordancia en los criterios que hemos fijado para analizar el versículo en hemistiquios. Si la serie acentual permite varias posibilidades la rima interna prevalece sobre los otros tres criterios, entorno métrico, final regular y división sintagmática. Véanse los versos *Es.* 1.4-5, ya analizados:

y de todo lo <i>porvivir</i> . No soy presente solo,		[9+7]
sino fuga raudal de cabo a <i>fin</i> . Y lo que veo	5	[11+5]

El verso 4 admitiría la medida 4+11, y el verso 5 la medida 7+9, pero es la rima interna la que selecciona esas medidas, por encima de del final regular. Véanse también *Es.* 1.412-413:

en que me cantarás del <i>paraíso</i> ,		[11]
en que me harás el <i>paraíso</i> , aquí, yo, tú,		[9+5]

El verso 413 admite dos divisiones: la rima interna idéntica hace preferible la división [9+5], aunque el final regular nos inclinara a pensar en la posible división [5+9]. Véanse igualmente *Es.* 1.362-363:

del hombre, de quien no la comprende como <i>es</i> .		[3+11]
Y todo debe ser o <i>es</i> alzarse a dios		[9+5]

De nuevo la rima interna idéntica selecciona la medida [9+5], por encima incluso de un posible alejandrino

[7+7]. Por último, si la serie acentual y la rima interna permiten varias posibilidades, el entorno métrico y la tendencia a regularizar los finales son equipolentes y prevalecen sobre la división sintagmática, que es el criterio con menor fuerza.



### 4.3. UN NUEVO VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO

COMO hemos visto a lo largo del último capítulo, el verso libre de ritmo endecasilábico es la culminación de un proceso histórico que se inicia con la combinación de endecasílabos y heptasílabos en algunas formas estróficas del siglo XVI y en la silva barroca, pasa por la silva romántica y modernista (que añaden a esa combinación original el alejandrino, el eneasílabo y el pentasílabo) y acaba en el siglo XX con la incorporación del versículo: un verso de dos o más miembros, que coinciden con los versos simples admitidos en este tipo de verso libre. García Calvo consideraba que este sistema de versificación no era otra cosa que la combinación del endecasílabo con sus «miembros separados»:

«[...] cuando por azar se leen ejemplos de la poesía (tan ingeniosa y desgarrada, por lo demás, a veces) que se siguen publicando, lo que uno encuentra de ordinario es o bien el viejo endecasílabo (y sus *membra disiecta*) tipográficamente disimulado, pero no de veras olvidado y destruido, o bien la mera prosa, que a veces, con la disposición tipográfica,

se pretende hacer pasar por otro que no es» (García Calvo, 1975: 86).

La utilización de hiperversículos y, antes, la prosificación de poemas escritos inicialmente en verso libre que llevó a cabo Juan Ramón Jiménez en su etapa americana no transforman sustancialmente el sistema, pues ambos fenómenos se reducen a elevar el número de miembros agregados, en el caso de la prosa *ad infinitum*. En estas circunstancias, como García Calvo apuntaba desencantadamente, el endecasílabo parece, por una parte, agotado pero, por otra, pervive sin permitir, según García Calvo, que la versificación española se renueve.

Sin embargo, es posible que el armonioso núcleo rítmico del endecasílabo garcilasiano, que consiste en la combinación de cláusulas binarias y cuaternarias después del primer acento identificador, nos depare todavía alguna sorpresa. Desde la primera lectura de la «Oda a Walt Whitman» de García Lorca (*Poeta en Nueva York*), me hechizó el ritmo del verso «manadas de bisontes empujadas por el viento». Era posible ejecutarlo como un verso compuesto (7+8), pero también como un verso sin cesura, con tres cláusulas cuaternarias y una binaria final. Esta ejecución sin cesura hacía que fuera compatible con el verso libre de ritmo endecasilábico. A partir de esta intuición, revisé el cómputo de dos poemas, «Los años» (*Poemas de la consumación*) de Aleixandre y «Góngora» (*Como quien espera el alba*) de Cernuda, que incluí en mi artículo sobre el verso libre (Márquez, 2000). Estos dos poemas siguen estrictamente el ritmo endecasilábico esperable, con versículos de hasta tres miembros. Sin embargo, hay unas pocas líneas que parecen incluir unidades menores a los pentasílabos; por ejemplo, los versos 7 y 9 de «Los años»:

para todos, y también para él, que vive y óyela. [4+11]  
 algo como una turbia claridad redonda, [2+11]

En el artículo aparecen medidos así, como un endecasílabo precedido por una unidad menor<sup>120</sup>. Sin embargo, me resulta ahora evidente que ambos versos después de primer acento rítmico solo combinan cláusulas binarias y cuaternarias:

pa-ra-tó-dos-y-tam-bién-pa-raél-que-ví-ve-yó-ye-la [cuaternaria+binaria+binaria+ binaria]  
 ál-go-co-moú-na-túr-bia-cla-ri-dád-re-dón-da [binaria+cuaternaria+binaria+binaria]

Es decir, pueden considerarse versos simples que constan de 15 y 13 sílabas y presentan un ritmo interno basado en la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias, que los hace compatibles con el ritmo endecasilábico del conjunto del poema. El mismo análisis cabe hacer con algunos versos de Cernuda; véase el verso 6 de «Góngora»:

Más generosas que los hombres, disimulan [9+4]

Inicialmente medido como un versículo con un miembro tetrasilábico final, es posible ejecutarlo como un tri-decasílabo con dos cláusulas cuaternarias y una binaria tras el acento en 4.<sup>a</sup>:

Más-ge-ne-ró-sas-que-los-hómbres-di-si-mú-lan [cuaternaria+cuaternaria+binaria]

<sup>120</sup> El segundo de esos versos es susceptible de ser analizado como un alejandrino con encabalgamiento léxico, siguiendo la propuesta de Torre (§ 4.2.4.).

Incluso es posible encontrar este tipo de versos en *Es-pacio*; véase, por ejemplo, *Es.* 1.17:

es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos

Podríamos pensar que es un versículo con un tetrasílabo y un endecasílabo [4+11], pero también que es un verso simple de 15 sílabas y que, tras el acento en 6.<sup>a</sup>, presenta una cláusula cuaternaria y dos binarias. Los ejemplos puede multiplicarse sin ninguna dificultad, por ejemplo, *Es.* 1. 55:

en la luz, más que vivir como vivimos, más

Podríamos pensar que volvemos a encontrarnos un versículo [4+11], pero en realidad puede verse como un verso simple de 15 sílabas con las siguientes cláusulas: cuaternaria+cuaternaria+binaria<sup>121</sup>. El fenómeno se remonta, al menos, hasta el *Diario de un poeta recién casado*. Gómez Redondo analizó lo que él domina «secuencia regular» en el poema «Nocturno» (CLXXII); su cómputo y su interpretación son los siguientes:

Tan inmenso como es ioh mar! el cielo,	[11]
como es el mismo en todas partes,	[9]
puede el alma creerlo tan pequeño...	[11]
Enclavado a lo eterno eternamente	[11]
por las mismas estrellas,	5 [7]

<sup>121</sup> Véanse igualmente *Es.* 1.137 («y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo»); 1. 175 («que cobijaba pueblos y alumbraba de su forma»); 1.192 («también con tanta menudencia grande que le piden.»); 1.298 («de la tierra, salía de su entraña endurecida»); 1.303 («y lo menos parece siempre, con la muerte, más.»); y 1.368 («y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía.»). Todos estos pentadecasílabos. admiten un análisis con cláusulas binarias y cuaternarias después del primer acento rítmico.

¡qué tranquilos sentimos, a su amparo,		[11]
el corazón, como en el sentimiento		[11]
de una noche, que siendo solo nuestra madre,		[13]
fuera del mundo!		[4]
¡Qué refugiados nos sentimos	10	[9]
bajo su breve infinidad definitiva!		[13]

«Los nuevos versos de este “Nocturno” son los tridecasílabos octavo y undécimo que atrapan, en su interior, otros dos versos que, de sumarse, ofrecerían la misma densidad silábica de trece» (Gómez Redondo, 2001: 261-262)

De esos tridecasílabos, el primero después del acento en 6.<sup>a</sup> solo presenta cláusulas binarias, y el segundo después del acento en 4.<sup>a</sup> consta de dos cuaternarias y una binaria, lo que los hace compatible con el ritmo endecasilábico del entorno métrico. Gómez Redondo señala que, si se unieran los verso 9 y 10, se obtendría otro tridecasílabo.

fuera del mundo! ¡Qué refugiados nos sentimos [13]

¿Por qué no los unió Juan Ramón Jiménez? ¿Por qué los mantuvo como dos versos independientes de 4 y 9 sílabas? Partiendo del principio de que «la presentación tipográfica no es arbitraria sino que manifiesta la intención rítmica del autor» (Domínguez Caparrós 1988, 23), debemos suponer que hay alguna razón métrica para mantener esos versos separados, a pesar de estar precedidos y seguidos por tridecasílabos. La razón que el verso resultado de esa unión presentaría, tras el acento rítmico en 6.<sup>a</sup>, una cláusula ternaria (qué-re-fu-giá-), incompatible con ritmo endecasilábico del poema.

Cabe utilizar este tipo de análisis por cláusulas incluso a los tres tridecasílabos de Ruben Darío que vimos más arriba (§ 4.2.4.). Consideramos entonces que era preferible analizarlos como versos compuestos de un pentasílabo y un eneasílabo (con acentos en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> sílabas en los tres casos):

y Satán todo, / emperador de las tinieblas	[5+9]
pintas la Aurora, / el Oriflama de Dios mismo.	[5+9]
Gloria hacia ti / del corazón de las manzanas	[5+9]

Sin embargo, observamos que, después del acento rítmico en 4.<sup>a</sup>, los tres presentan la misma secuencia acentual: cláusula cuaternaria + cláusula cuaternaria + cláusula binaria.

Con esta nueva conciencia del funcionamiento del verso libre de ritmo endecasilábico, a la combinación de versos de la silva modernista más el versículo compuesto, habría que añadir un nuevo tipo de verso simple de más de once sílabas que tras el primer acento rítmico solo presenta cláusulas cuaternarias y binarias. Hemos hallado sin dificultad versos de este tipo de 13 y 15 sílabas; incluso algunos alejandrinos (7+7) podrían ejecutarse sin cesura sin perder el ritmo endecasilábico; el verso 10 de «Los años» podría considerarse un tridecasílabo:

y él marcha en el fanal / odiado. Y no es visible	[7+7]
yél-már-chaen-el-fa-nál-o-díá-doy-noes-visí-ble	[13]
[cuaternaria+binaria+cuaternaria+binaria]	

Estos tridecasílabos y pentadecasílabos presentan el mismo núcleo rítmico que el endecasilabo garcialasiano: alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias después

del primer acento rítmico. El aumento de la frecuencia de estos nuevos versos sin duda renovarían el sistema del verso libre de ritmo endecasilábico.



#### 4.4. FUENTES PRIMARIAS

- ALEIXANDRE, Vicente (1977) *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- CARVAJAL, Antonio (2018) *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, ed. J. L. López Bretones. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- CERNUDA, Luis (2005) *Poesía completa*. Madrid: Siruela.
- GAMONEDA, Antonio (1986) *Lápidas*. Madrid: Trieste.
- GARCILASO DE LA VEGA (1984) *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia.
- GIMFERRER, Pere (1979) *Poemas*. 1963-1969. Madrid: Visor.
- GÓNGORA, Luis de (1974) *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Góngora y el Polifemo*, ed. de Dámaso Alonso. Madrid: Gredos.
- GÓNGORA, Luis de (1974) *Soledades*, ed. de Robert Jammes. Barcelona: Castalia Ediciones.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1970) *Tercera antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1997) *Antología personal*, con CD de audio. Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1992) *Cartas. Antología*, ed. de F. Garfias. Madrid: Espasa Calpe.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999) *Lírica de una Atlántida*, ed. de A. Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2010) *Conferencias, II*. Madrid: Visor Libros.
- JUAN DE LA CRUZ (2021) *POESÍA*, ed. de D. Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- LUIS DE LEÓN (1990) *POESÍA COMPLETA*, ed. de J. M. Blecua. Madrid: Gredos.
- RIOJA, Francisco de (1984) *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra.
- TALENS, Jenaro (1986) *Purgatorio*, versión castellana de Antonia Cabanilles. Madrid: Hiperión.

#### 4.5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORNOZ, Aurora de (1982) «Estudio de la obra», en *Espacio*. Madrid: Editora Nacional.
- ALEMANY, Rafael (1997) «Ausiàs March ante la tradición trovadoresca», *Revista de lenguas y literatura catalana, gallega y vasca* 5, 351-366.
- ALONSO, Dámaso (1973) «Elogio del endecasílabo», en *Obras completas II*. Madrid: Gredos, 539-542.
- ALONSO, Dámaso (1976) *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- BAEHR, Rudolph (1981) *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- BALBÍN, Rafael de (1975) *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BIELER, Ludwig (1982) *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos.
- BOERSMA, Paul y Weenink, David (2014) *Praat 5.3: doing phonetics by computer*. Universidad de Amsterdam, (<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>)
- BOLDRINI, Sandro (1992) *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma: Carocci Editore.
- BOUSOÑO, Carlos (1977) *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos.
- CANELLADA, María Josefa (1976) «Sobre el ritmo de los versos españoles. (Algunas precisiones a Oldrich Belic)», *Revista de Dialectología y tradiciones populares* 32, 83-86.

- CARR, Derek C. (1978) «Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets», *Hispanic Review* 46, 41-53.
- CASTELLET, José María (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- CECCARELLI, Lucio (1999) *Prosodia y métrica del latín clásico: con una introducción a la métrica griega*. Traducción de Rocío Carande. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DIEGO, Gerardo (1942) «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz», *Escorial* 11/1942, n° 25, 163-186.
- DIEGO, Gerardo (1984) «Recuerdos y poemas de Juan Ramón», en *Crítica y poesía*. Madrid: Júcar, 325-354.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, (1970) *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1985) «Métrica y semiótica», en *Da Semiótica. Actas do Coloquio Luso-Espanhol de Semiótica*, 201-209. Lisboa: Vega. [recogido en (1999) *Estudios de Métrica*, 13-21. Madrid UNED]
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988a) *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988b) «Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución», *Epos* 4, 241-258.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1991) «Semiótica de la poesía», en *Introducción a la semiótica*, 65-86. Almería: Instituto de Estudios Almerienses [recogido en (1999) *Estudios de Métrica*, 65-89. Madrid: UNED]
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1992) «La métrica y los estudios literarios», *Epos* 8, 245-260.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993) *Métrica española*. Madrid: UNED.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999) *Estudios de métrica*. Madrid: UNED.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2004) «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica* 2, pp. 35-66.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2005) *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2007) *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009) *El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita gallega*. Sevilla: *Rhythmica* Anejo III.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2012) «Prosodia rítmica de vocales contiguas en interior de palabra», *Rhythmica* 10, pp. 11-44.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2014) «Teoría métrica del verso esdrújulo», *Rhythmica* XII, 55-96.
- DUFFELL, Martín J. (2003) “The iambic Pentameter and its Rivals”, *Rhythmica* 1, 61-85.
- EICKHOFFS, P. (1895) *Der horazische Doppelbau der Sapphischen Strophe und seine Geschichte*. Wandsbeck.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel Agustín (1998) «La sinalefa en la rítmica», *Epos* XIV, 89-149.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel Agustín (2004) «Vocales en contacto: la sinalefa», *Rhythmica*, 2004, 2, 87-105.
- FERGUSON, William (1980) *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (1983) «Un experimento de traducción rítmica horaciana», en *Bivium. Homenaje a M. C. Díaz y Díaz*. Madrid, 81-87.
- FERRERES, Rafael (1979a) «Introducción biográfica y crítica», en *Ausias March. Obra poética completa*. Madrid: Castalia, 9-113.
- FERRERES, Rafael (1979b) «La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*,

- ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín. Granada: Universidad de Granada, 469-483.
- FERRERES, Rafael (1981) «La métrica d'Ausias March», *Revista Valenciana de Filología* VII, 4, 313-348.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1975) *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- GARCÍA-ABRINES, Luis (1975-1976) «Los acentos rítmicos endecasílabos en los Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos* 304-307, 1111-1117.
- GILI GAYA, Samuel (1993) «La entonación en el ritmo del verso», en *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso. Madrid: Istmo, pp. 43-52.
- GIULANI, Alfredo (1961) *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*. Milán: Ruscolini-Paolazzi.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2001) «Versolibrismo y regularidad métrica: la "forma libre" de Juan Ramón Jiménez», *Signa* Vol. 10, 251-268.
- GULLÓN, Ricardo (1958) *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier (1992) «Métrica y rima en los Sonetos del Marqués de Santillana», *Revista de Literatura Medieval* IV, 123-144.
- HEINZE, R. (1960) *Die lyrischen Verse des Horaz*. Stuttgart.
- HELLEGOUARCH, J. (1966) "Observations stylistiques et métriques sur les vers lyriques d'Horace", *L'Information Littéraire* 18, 66-74.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961) «El endecasílabo castellano», *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Instituto de Filología 'Doctor Amado Alonso'.
- LAPESA MELGAR, Rafael (1957) «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *Romance Philology* X, 180-185.

- LAPESA MELGAR, Rafael (1960) «Los endecasílabos de Imperial», en *Miscelánea filológica dedicada a Mons. Antoni Griera*. Barcelona II, 23-47.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978) «El versículo de Vicente Aleixandre», *Insula* 374375.
- LENCHANTIN DE GUBERNATIS, Massimo (1934) «I metri eolici della lirica latina», *Athaeum* 12, 239-254.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.) (1991), *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974) *Métrica española del s. XX*. Madrid: Gredos.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1989) «El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso», *Estudios románicos* 5 (1987-1989), 784-796.
- LUNA BORGE, José (1992) *La generación poética del 70*. Sevilla: Qüásyeditorial.
- LUQUE MORENO, Jesús (1978) *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*. Granada: Universidad de Granada.
- LUQUE MORENO, Jesús (1996) «Las formas métricas de la lírica horaciana», *Florentia Iliberritana* 7, 187-211.
- MACRÍ, Oreste (1969) *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos.
- MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio y Oroz Reta, José (1997) *Lírica Latina Medieval II. Poesía religiosa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2000) «El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabico», *Bulletin of Hispanic Studies* 77, 217-234.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2001) «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre», *Hispanic Review* 69, pp. 337-353.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2003) «Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez», *Rhythmica* 1, pp. 149-181.

- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2006) «El endecasílabo sáfico horaciano, modelo del endecasílabo silabo-acental», *Rhythmica* 3-4, 157-179.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2009) «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de Literatura* LXXI, nº 141, 11-38.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2012a) «Acentos contracadentes en *Pequeña patria huida*», en *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, ed. de A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros. Granada: Universidad de Granada, pp. 99-108.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2012b) «Endecasílabos con acentos en 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup> sílabas», *Rhythmica* 10, 115-132.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996) *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) «Final de verso en partícula átona (tradicción e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa* 10, 295-311.
- MAS, Amédée (1962) «Le mouvement ternaire dans les hendécasyllabes de la troisième Églogue de Garcilaso», *Bulletin Hispanique* 64, 539-540.
- MAS, Sinibaldo de (2001) *Sistema musical de la lengua castellana*, edición de J. Domínguez Caparrós. Madrid: CSIC.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1890-1916) *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid, pp. 161-239.
- MONTERO, Juan y Ruiz Pérez, Pedro (1991) «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, ed. de B. López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 19-56.
- MOREL-FATIO, Alfred (1894) «L'Arte mayor e l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle», *Romania*, XXXIII, 209-231.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1982) *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1983) *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- NORBERG, Dag Ludvig (1958) *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1978) «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano», *Dispositio*, Vol. III, No. 7-8, 157-165.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1998) *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid: Rialp.
- PARAÍSO, I. (1971) «El verso libre de Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*», *Revista de Filología Española*, LIV (3-4), 253-269.
- PARAÍSO, Isabel (1985) *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- PARAÍSO, Isabel (2000) *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco/Libros.
- PARDO, Arcadio (2006) «El caso del endecasílabo agudo», *Rhythmica* III-IV, 209-251.
- PARDO, Arcadio (2008) «El caso del endecasílabo esdrújulo», *Rhythmica* V-VI, 175-211.
- PAZ GAGO, José María (2001) «¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 10, 339-362.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2013) «En los orígenes del soneto», en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*. Madrid: UNED, 75-90.
- PICHON, R. (1893) «Les mètres lyriques d'Horace», *Revue de Philologie* 17, 132-140.
- PIGHI, G. B. (1958) *I ritmi e i metri della poesia latina, con particolare riguardo all'uso dei Catullo e d'Orazio*. Brescia.

- PRAKKEN, D. W. (1954) "Feminine caesuras in Horatian sapphic stanzas", *Classical Philology* 49, 102-103.
- QUILIS, Antonio (1984) *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RICO, Francisco (1983) «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a J. M. Blecua*. Madrid: Gredos, 525-551.
- RIQUER, Martín de (1941) «Influencia de Ausias March en la lírica castellana de la Edad de Oro», *Revista nacional de educación* 8, 49-74.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, Miguel (1984) «Apuntes para la versión rítmica de algunas odas horacianas», *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, I, 307-311.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio (1946), *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tridecasílabo y el endecasílabo*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Lourdes y Nogueras Valdivieso, Enrique (2000) «Ausias March y Jorge de Montemayor: traducción e interpretación», en *Ausias March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*, Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale, volumen 14, 357-374.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1978) «Prólogo-epílogo», *Juan Ramón Jiménez. Leyenda*. Madrid: Cupsa.
- SANSONE, Giuseppe E. (1968) «Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna», en *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística Románica*, vol. III. Madrid: CSIC, 1669-1699.
- SEEL, O. Y Pohlmann, E. (1959) "Quantität und Wortakzent im horazischen Sapphiker. Ein Beitrag zum Iktus-Problem", *Philologus* CIII, 237-280.
- SILES, Jaime (1988) «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Hispanorama, Mitteilungen des Deutschen Spanischleverbandes* 48, 122-130 [= «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como

- tradición», en *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada, 271-284].
- TORRE, Esteban (1998) *La poesía de Grecia y Roma. Ejemplos y modelos de la cultura literaria moderna*. Huelva: Universidad de Huelva.
- TORRE, Esteban (1999) *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- TORRE, Esteban (2000) *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- TORRE, Esteban (2011) «Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica», *Rhythmica* 9, pp. 183-199.
- TORRE, Esteban (2013) «Zeuxis y azeuxis: más sobre vocales en contacto», *Rhythmica* 11, pp. 187-205.
- TORRE, Esteban (2017) *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla: *Rhythmica* Anejo V.
- TORRE, Esteban y Vázquez Medel, Manuel Ángel (1986) *Fundamentos de poética española*. Sevilla: Alfar.
- URRUTIA, Jorge (1981) «Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de Platero y yo», *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 376-378, 716-730.
- WILKINSON, Lancelot Patrick (1940) "Acentual rhythm in Horatian sapphic", *Classical Review* 54, 131-ss.
- WILKINSON, Lancelot Patrick (1951) *Horace and his lyric poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- YOUNG, H.T. (1967) *Juan Ramón Jiménez*. Nueva York-Londres: Columbia University Press.
- YOUNG, H.T. (1981) «Génesis y forma de 'Espacio' de Juan Ramón Jiménez», en Albornoz, A. (ed.) *Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Taurus, 183-193, [= (1968) *Revista Hispánica Moderna*, Año XXXIV, n. 1-2, Nueva York].





Esta primera edición de  
*El endecasílabo garcilasiano*  
se acabó de imprimir el 27 de abril de 2022,  
Día de Nuestra Señora de Montserrat.





