

RITMO Y TIPOLOGÍA DEL ENDECASÍLABO GARCILASIANO

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ
Universidad de Huelva

RESUMEN

Este artículo ofrece una nueva tipología del endecasílabo, basada en su ritmo acentual. En primer lugar, se proponen tres tipos primarios a partir de los acentos identificadores (común, sáfico, y horaciano con acentos en 4ª, 6ª y 10ª). En segundo lugar, se distinguen dos tipos secundarios por la presencia de un acento complementario tras el primer acento identificador (común binario con acentos en 6ª, 8ª y 10ª; y sáfico binario con acentos en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª). Por último, los acentos complementarios anteriores al primer acento identificador diferencian diecisiete variedades rítmicas. El análisis de la secuencia de sílabas tónicas y átonas demuestra la existencia en el interior del endecasílabo de una cláusula cuaternaria, que no es reducible a dos cláusulas binarias consecutivas. La musicalidad del endecasílabo se basa tanto en la combinación de cláusulas cuaternarias y binarias tras el primer acento identificador, como en las expresivas variaciones de su inicio.

Palabras clave: Métrica, teoría literaria, endecasílabo, Garcilaso de la Vega, ritmo, tipología y variedades rítmicas.

RHYTHM AND TYPOLOGY OF GARCILASO'S HENDECASYLLABLE

ABSTRACT

This paper provides a new typology for the hendecasyllable based on its accentual rhythm. I propose three primary types based on the identifying accents (*common*, *Sapphic*, and *Horatian* with accents on the 4th, 6th and 10th syllables). Next, two secondary types will be distinguished by the presence of a complementary accent after the first identifying accent (*binary common* with accents on the 6th, 8th and 10th syllables; and *binary Sapphic* with accent on the 4th, 6th, 8th and 10th syllables). Finally, complementary accents prior to the first identifying accent will distinguish seventeen rhythmic varieties within the five types mentioned before. The analysis of the sequence of tonic and atonic syllables will demonstrate the existence of a quaternary *clausula*, which is not equivalent to two consecutive binary *clausulae*. The harmony of the hendecasyllable is based both on the combination of quaternary and binary *clausulae* after the first identifying accent and the expressive variations of its opening.

Key words: Metrics, literary theory, hendecasyllable, Garcilaso de la Vega, rhythm, typology, and rhythmic varieties.

En su fundamental trabajo sobre el endecasílabo, Henríquez Ureña 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»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 6ª sílaba) y tipo B (con acentos interiores en 4ª y 8ª sílabas). Dentro del tipo B, la forma original llevaría inicialmente sólo acento en 4ª sílaba (B¹), pero después se generarían dos variantes con acentos en 4ª y 8ª (B²) y en 4ª y 7ª (B³).

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 trocaicas 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»². Adaptándose a esa teoría del ritmo, su clasificación se basó implícitamente en el primer apoyo acentual, dando como resultado cuatro tipos: enfático, heroico, melódico y sáfico.

Este artículo pretende revisar esas posiciones sobre la tipología y el ritmo del endecasílabo. Es necesario advertir que el campo de estudio se limita al endecasílabo garcilasiano, entendiendo «garcilasiano» en un sentido lato que incluye a Garcilaso de la Vega, a todos su continuadores en el Siglo de Oro y a la mayor parte de la poesía culta española. Quedan, pues, al margen tanto los endecasílabos que se ensayaron en la poesía castellana durante la Edad Media, sobre todo en el siglo XV, como los endecasílabos «no garcilasianos» que la poesía contemporánea aceptó después del Modernismo.

1. ACENTOS IDENTIFICADORES Y TIPOS PRIMARIOS

1.1. *Clases de acentos y tipología*

El ritmo del verso está condicionado por muchos factores pero, sin duda, el número de sílabas métricas y la posición de los acentos son los componentes fundamentales en la versificación española³, sobre todo para el endecasi-

¹ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. «El endecasílabo castellano». *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Instituto de Filología 'Doctor Amado Alonso, 1961, p. 272, nota 1.

² NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1983, p. 198.

³ Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1992, p. 83; TORRE, Esteban. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 12; y PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, p. 27.

labo, que es un verso que cuenta las sílabas (diez incluyendo la última acentuada), y regula el lugar de sus acentos. Pero no todos los acentos cumplen la misma función y, así, se ha propuesto una clasificación en tres clases: a) acento rítmico, que es el exigido por el metro; b) acento extrarrítmico, que no es exigido por el metro y que no están en posición inmediata a un acento rítmico; y c) acento antirrítmico, no exigido por el metro y en posición inmediata a un acento rítmico.

La distinción entre los acentos rítmico y extrarrítmico es muy clara en un plano teórico, pero en la práctica se vuelve dificultosa, como ha señalado Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española* (s.u. «acento extrarrítmico»):

«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»⁴.

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. De alguna manera, se incurre en una tautología al describir el endecasílabo común como aquel que tiene acentos rítmicos al menos en las sílabas 6ª y 10ª, al mismo tiempo que se postula que los acentos en 6ª y 10ª 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 (endecasílabo común o «a maiori» y endecasílabo sáfico o «a minori»), es posible distinguir tres clases de acento:

- a) necesario: es el acento final en 10ª, que aparece en todos los endecasílabos;
- b) identificador: acento que obligatoriamente aparece en cada tipo rítmico y que lo define (acento en 6ª para el común; acentos en 4ª y 8ª para el sáfico);
- c) complementario: acento facultativo para cada tipo (por ejemplo, antes del acento identificador, acento en 1ª, 2ª o 3ª para el común; acento en 1ª o 2ª para el sáfico).

⁴ Sobre la terminología métrica a la que se ha hecho referencia, cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2007. En su *Métrica española*, Domínguez Caparrós enuncia también la misma idea: «Si la calificación de 'rítmico', 'extrarrítmico' 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, entonces no puede sorprender que la divergencia en la consideración de algunos acentos como rítmicos en un modelo y como extrarrítmicos o antirrítmicos en otro» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 96).

Para ejemplificar esa clasificación, véanse los siguientes versos:

Todas, con el cabello desparcido (225)⁵
de robles y de peñas variando; (172)
Alegrando la hierba y el oído (64)
De la esterilidad es oprimido (345)

Los cuatro son endecasílabos comunes, pues en todos se acentúan las sílabas 6ª (acento identificador del tipo rítmico) y 10ª (acento necesario). Antes del acento en 6ª, pueden tener un acento complementario en 1ª, 2ª o 3ª sílaba, o carecer de él (verso 345). Sin cualquiera de esos acentos complementarios, el verso sigue siendo un endecasílabo común, pero si falta el acento en 6ª deja de serlo⁶. El mismo análisis cabe hacer con el endecasílabo sáfico. Véanse los siguientes versos:

vido de flores y de sombras lleno (72)
cestillos blancos de purpúreas rosas (222)
con la fineza de la varia tinta (115)

Los tres versos anteriores presentan los mismos acentos identificadores en 4ª y 8ª sílaba, además del acento necesario en 10ª. El verso 115 no tiene ningún otro acento, pero en los versos 72 y 222 recae un acento complementario en 1ª y en 2ª sílaba respectivamente.

1.2. Acentos antirrítmicos

Por su parte, los acentos antirrítmicos, que serían los acentos prosódicos situados en posición inmediata a un acento rítmico, implican una elevación del tono que se presenta junto a la del acento rítmico, que en esas condiciones deja de estar rodeado de sílabas con un tono más bajo. En este sentido, resulta muy pertinente la anotación de Quilis:

⁵ Todos los ejemplos se han tomado de la *Égloga* III de Garcilaso de la Vega, salvo cuando se especifica otra fuente distinta. Después de la cita, entre paréntesis aparece el número de verso. Seguimos la edición de Rivers (RIVERS, Elias L. *Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas*. Madrid: Castalia, 1984), a pesar de que no es por completo coherente en algunos aspectos importantes para la métrica. Por ejemplo, las diéresis en la palabra «suave» se marca en el verso 295 («las verdes selvas con el son süave»), pero no en el 285 («suave y dulcemente detenidos»), donde sería necesario marcarla para distinguir la escisión de ese verso de la del verso 74, donde no se produce diéresis («el suave olor d'aquel florido suelo»). Por otra parte, en el verso 359, hemos preferido la edición de Herrera (HERRERA, Fernando. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*. Edición facsímil. Sevilla: Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998): «do quiera que d'oi más sauces se hallen», porque la de Rivers, «doquiera que sauces de hoy más se hallen», no cumple el patrón acentual.

⁶ Si faltase el acento en 10ª no sería ni siquiera un endecasílabo.

«Téngase en cuenta que el término antirrítmico, como los demás, sólo 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»⁷.

Es indudable la capacidad expresiva de esos acentos que concurren inmediatamente al acento necesario o a los acentos identificadores. De hecho, son susceptibles de producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas⁸. Sin embargo, su naturaleza ha sido motivo de debate. Para García Calvo, esos acentos prosódicos no rítmicos conservarían la elevación del tono que les corresponde, pero no cumplirían ninguna función rítmica en el verso⁹. Por el contrario, Isabel Paraíso sugiere una pérdida de tonicidad del acento antirrítmico:

«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)»¹⁰.

En cualquier caso, al margen de la repercusión que el acento antirrítmico pueda tener en la curva tonal, se admite universalmente su función expresiva, pero se excluye que pueda jugar algún papel en el establecimiento del

⁷ QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 36 nota 10. Entendemos que el prefijo «anti-» es adecuado porque el acento antirrítmico presenta su elevación de tono «frente a» la del acento rítmico, no porque ese acento se oponga a la euritmia.

⁸ Así, 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, Tomás. «La musicalidad de Garcilaso». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 143-144).

⁹ «Tomemos una frase como *Te mando mil besos*, en que hay tres tónicas; señálemoslas: *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 sólo 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, Agustín. *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975, p. 31).

¹⁰ PARAÍSO, Isabel, *op. cit.* p. 83. Ahora bien, Paraíso distingue el acento antirrítmico del acento enfático; cuando el choque de dos acentos sirve como medio expresivo, Paraíso postula que ambos acentos deben mantenerse por razones estilísticas, intercalando una ligerísima pausa para ambos acentos sean perceptibles (Paraíso, *op. cit.* pp. 83-84). Con respecto a la desacentuación del acento antirrítmico, véase igualmente NÚÑEZ RAMOS, Rafael. «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, vol. III, n.º 7-8, pp. 157-165. E. Torre ha postulado una idea similar a la defendida por Paraíso. Según Torre, en los casos en los que concurren dos acentos contiguos, teniendo en cuenta que el tono de cada sílaba depende del entorno, una de las dos sílabas sería más relevante por el tono y asumiría la función rítmica en el verso (TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 49).

patrón acentual. En resumen, aplicando esta clasificación de los acentos a un verso de Garcilaso de la Vega, quedará patente el punto de partida teórico de este trabajo:

y cómo, después desto, él impaciente (141)

En este verso, junto al necesario acento final, el acento identificador recae en las sílabas 6ª (endecasílabo común). Un acento complementario en la sílaba 2ª, que no es obligatorio puesto que podría recaer en otra sílaba o faltar, determina que nos hallamos ante la variedad rítmica del endecasílabo heroico. Por último, los acentos prosódicos en 5ª y 7ª sílabas son antirrítmicos porque concurren con el acento de 6ª sílaba, son irrelevantes para la tipología rítmica y sólo atañen a la singularidad de ese verso, aunque por eso mismo podrían resultar muy expresivos¹¹.

1.3. *El endecasílabo con acento en 4ª y 6ª sílabas*

Generalmente se ha postulado que, en la poesía de Garcilaso de la Vega y en toda la poesía culta española que sigue su modelo, se combinan dos tipos rítmicos primarios del endecasílabo: el común (con acento en 6ª) y el sáfico (con acentos en 4ª y 8ª), es decir, los tipos (A) y (B²) de la clasificación de Henríquez Ureña. Esta tipología tan simple se complica en los versos que presentan acento en 4ª, 6ª y 10ª 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 6ª sílaba. Sin embargo, Navarro Tomás postuló que se trataba de endecasílabos sáficos. Isabel Paraíso ha desarrollado esta idea:

«En los endecasílabos ‘a minore’, horacianos o sáficos, el acento constituyente en sílaba 4ª está acompañado por el final, en 10ª, y también por dos acentos flotantes cuya posición es variable: 1ª o 2ª sílaba el primero, y 6ª u 8ª el segundo. [...]. Caso especial son aquellos endecasílabos que acentúan tanto en 4ª como en 6ª, 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 6ª, pero no al revés»¹².

Veamos algunos ejemplos en la primera estrofa de la *Égloga* III después de la dedicatoria:

¹¹ Un comentario estilístico nos haría ver que la concurrencia de tres acentos prosódicos, acompañada de una homeopróforon de dentales, resulta muy adecuada para la expresión de la angustia impaciente de Orfeo en su subida al mundo de la luz sin poder mirar a su amada Eurídice. Sin embargo, como el objetivo de este trabajo no consiste en ofrecer un comentario estilístico, sino en clasificar tipológicamente los endecasílabos, anotando sus variedades rítmicas, los acentos llamados antirrítmicos o expresivos no serán tomados en cuenta en adelante.

¹² PARAÍSO, Isabel, *op. cit.* pp. 128-129.

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 netamente sáficos, Dámaso Alonso comentó en *Poesía española* la ambigüedad rítmica de los versos 58 y 60, que sonaban inicialmente sáficos aunque después presentaban acento en 6ª sílaba y no en 8ª, defraudándose la expectativa generada por el acento en 4ª 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»¹³.

La idea defendida por Navarro Tomás sobre los versos con acento en 4ª, 6ª y 10ª sílabas encuentra un apoyo indirecto en la intuitiva lectura de Dámaso Alonso, que diferencia rítmicamente los versos con acento en 4ª y 6ª sílabas de los endecasílabos comunes con acento en 6ª sílaba. Pero además su tesis recibe un argumento favorable directo del patrón acentual del endecasílabo sáfico de Horacio, verso que inició la tradición del endecasílabo silabo-tónico, frente al endecasílabo cuantitativo de la tradición griega, como he intentado mostrar en un reciente artículo¹⁴. Para comprobar los tipos de acentuación que presenta el sáfico horaciano, basta con leer las dos primeras estrofas de Hor. *Carm.* 4.11:

Est mihi nonum superantis annum
plenus Albani cadus, est in horto,
Phylli, nectendis apium coronis,
est hederæ vis
multa, qua crinis religata fulges; 5
ridet argento domus, ara castis

¹³ ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1976, p. 59.

¹⁴ MÁRQUEZ, Miguel Ángel. «El endecasílabo sáfico horaciano, modelo del endecasílabo silabo-acentual». *Rhythmica* 3-4, 2006, pp. 157-179.

vincta verbenis avet immolato
 spargier agno;
 Guardo una tina llena de un albano
 envejecido y en mi huerto hay,
 Filis, para trenzar coronas 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 inmolada¹⁵.

El verso 5, por ejemplo, presenta la acentuación en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas (*múlta, qua crínis religáta fúlges*); el verso 3, en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas (*Phylli, necténdis ápium corónis*); y el verso 6, en 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas (*ridet argéto dómus, ára cástis*). La distribución porcentual de esos tres tipos de acentuación en las *Odas* de Horacio es también muy relevante:

- a) versos con acento en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª: 29,3 %
- b) versos con acento en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª: 53,4 %
- c) versos con acento en 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª: 17,3 %

Como se ve, el patrón predominante en el sáfico de Horacio hace recaer los acentos en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas. Los endecasílabos con acentos en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas y en 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas están bien representados aunque de forma no mayoritaria.

Así pues, la posición de Navarro Tomás al considerar como sáficos los versos con acento en 4ª y 6ª sílabas no sólo 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-acentual que se inició germinalmente en las *Odas* de Horacio, y que se generalizó con Séneca, Boecio y otros seguidores medievales, y que pudo servir de modelo para los endecasílabos italianos y, más tarde, para los de Garcilaso de la Vega.

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

toda de hiedra revestida y llena,
 que por el tronco va hasta el altura¹⁶

¹⁵ La traducción es mía.

¹⁶ El verso con acentos en 4ª y 8ª presenta un equilibrio y una simetría acentual, de los que carece el verso con acentos en 4ª y 6ª. La tesis de Maury (1846) sobre la simetría de los acentos en el endecasílabo es especialmente aplicable a los versos con acento en 2ª, 6ª y 10ª (común heroico) y 2ª, 4ª, 8ª, y 10ª (sáfico con acento en 2ª). Esa diferencia perceptible se verá confirmada más adelante mediante el análisis de ritmo interior de ambos versos (§ 2.1).

Es verdad que los versos con acentos en 4ª y 8ª y en 4ª y 6ª remiten a un posible origen común (el sáfico horaciano), pero agruparlos bajo un mismo tipo supone, como coherentemente señalaba Paraíso, considerar el acento alternativo en 6ª u 8ª como un acento secundario. Esto nos lleva de forma inevitable a tomar la forma con acento en 4ª y 10ª como patrón acentual mínimo, es decir, como tipo primario¹⁷, lo que acarrea dos dificultades:

- a) considerar como tipo regular el verso con acentos en 4ª y 10ª, que es muy poco frecuente (ningún caso en la *Égloga* III);
- b) 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 expresivo¹⁸.

Por eso, preferimos distinguir los versos con acentos en 4ª y 8ª y en 4ª y 6ª como dos tipos independientes desde el punto de vista rítmico, de tal modo que en la poesía de Garcilaso se combinarían tres tipos primarios según sus acentos necesario e identificadores: en 6ª y 10ª sílabas (común); en 4ª, 8ª y 10ª sílabas (sáfico); y en 4ª, 6ª y 10ª sílabas. Este tercer tipo, muy frecuente como se verá más adelante (§ 4.2), debería distinguirse nominalmente de los otros dos y, quizá, la denominación de endecasílabo horaciano¹⁹ no sería adecuada, puesto que coincide con el patrón acentual predominante en las *Odas* de Horacio (53,4%).

1.4. *El endecasílabo dactílico*

Junto a esos tres tipos primarios, se describe otro endecasílabo, acentuado en 4ª, 7ª y 10ª sílabas, al que se le denomina dactílico. Domínguez Caparrós cita los siguientes versos de Rubén Darío:

Griega es su sangre, su abuelo era ciego;
sobre la cumbre del Pindo sonoro²⁰

¹⁷ De una manera similar a Henríquez Ureña, quien deriva del (B¹), acentos en 4ª y 10ª, el (B²) y el (B³).

¹⁸ Esos versos con acentos en 4ª y 10ª 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 quererlos». 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 6ª u 8ª sílaba.

¹⁹ Paraíso utiliza ya en su manual el término «horaciano» (PARAÍSO, Isabel, *op. cit.* p. 128), pero como sinónimo de sáfico y aplicado tanto al verso con acento en 4ª, 8ª y 10ª, como al acentuado en 4ª, 6ª y 10ª. Nuestra propuesta de separación de los dos tipos se acompaña de la distinción terminológica. Sería posible agrupar los versos con acentos en 4ª y 8ª y en 4ª y 6ª bajo el tipo sáfico, y distinguirlos como subtipos, por ejemplo, «sáfico propio» frente a «sáfico horaciano», pero esa opción, fiel a su origen común, complicaría la tipología de tipos secundarios y variantes, ya de por sí complicada (cf. § 4.1).

²⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 154.

Baehr distingue las variantes gallego-portuguesa (acentos en 1ª, 4ª, 7ª y 10ª), y la pura italiana, «que tiene los acentos sólo en la cuarta, séptima y décima sílabas»²¹, y cita como ejemplo un verso de la *Égloga* I de Garcilaso de la Vega. Se ha señalado también algún otro caso de endecasílabo dactílico; véanse Garcilaso *Égloga* 1.127 y Soneto 5.5:

Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
En esto estoy y estaré siempre puesto²²

Tanto Henríquez Ureña como Navarro Tomás (1982: 107-108) aceptaron la posibilidad de que en la poesía de Garcilaso de la Vega apareciera el endecasílabo dactílico combinado con los otros tipos²³. Sin embargo, el propio Navarro Tomás dejó constancia de su ausencia absoluta en la *Égloga* III (376 versos) y en la *Canción* IV (169 versos), para la que Garcilaso había utilizado como modelo la *Canción* I de Petrarca, en la que no faltan ejemplos de ese tipo²⁴.

De hecho, en toda la obra de Garcilaso de la Vega, sólo se aducen unos pocos casos que dudosamente pueden ser considerados endecasílabos dactílicos. El propio bosquejo histórico que nos ofrece Navarro Tomás nos hace ver que el endecasílabo dactílico sólo se incorporó como tipo rítmico combinable con el endecasílabo garcilasiano tras el Modernismo. En la poesía contemporánea española, pueden citarse numerosos ejemplos en los que aparece junto a endecasílabos comunes, sáficos y horacianos²⁵. En resumen, incluso dejan-

²¹ BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1981, p. 141. La variante popular de este tipo de endecasílabos en el verso de gaita gallega: «Tanto bailé con la moza del cura, / tanto bailé que me entró calentura».

²² E. Torre postula que esos escasos ejemplos de endecasílabos dactílicos en Garcilaso de la Vega podrían resolverse si tenemos en cuenta las diferencias que separan el castellano de Garcilaso de la Vega de nuestro español culto. En el caso de *Égloga* I, 127, podría considerarse la posibilidad de que el pronombre «los» fuera tónico; así el verso pasaría a portar acentos rítmicos en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª, y el acento prosódico en 7ª no cumpliría función rítmica. En el caso Soneto V, 5, la solución habría que buscarla en la forma verbal «estaré», cuyo origen perifrástico es «estar he». La acentuación aguda del infinitivo de la perífrasis («estár»), daría como resultado un verso con acentos 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas. Del mismo modo, en *Égloga* III, 7 («Está y estará tanto en mí clavada»), los acentos no recaerían en 2ª, 5ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas sino que, entendido el verso como «Está y estar ha tanto en mí clavada», obtendríamos un endecasílabo yámbico (2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas acentuadas). Sin embargo, Antonio Carvajal en comunicación personal me ha apuntado el verso «hinchén el aire de dulce armonía» (*Égloga* II, 69), cuyo ritmo dactílico es incuestionable.

²³ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *op. cit.* p. 331; NAVARRO TOMÁS, Tomás. «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 107-108.

²⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás. «El endecasílabo en la tercera *Égloga* de Garcilaso». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 121-122. Navarro Tomás dedicó otro trabajo al endecasílabo de Góngora, en el que tampoco aparece anotado ningún endecasílabo dactílico.

²⁵ Por ejemplo, el endecasílabo «Ayer de cal y de viento sin brida», verso 8 del soneto «Don Quijote trasterrado» (*Agenda*) de José Hierro, donde aparece junto a endecasílabos comunes, sáficos y horacianos. Sin embargo, entre los 2.652 endecasílabos de Antonio

do como tema de debate abierto la acentuación dactílica de unos pocos versos, su extrema rareza excluye que el endecasílabo dactílico pueda ser considerado un tipo rítmico más en la poesía de Garcilaso de la Vega²⁶.

2. LA CLÁUSULA CUATERNARIA

2.1. *Combinación de cláusulas binarias y cuaternarias en los tipos primarios*

En la poesía de Garcilaso de la Vega, los tipos común, sáfico y horaciano presentan entre ellos una compatibilidad rítmica que excluye al dactílico. En este sentido, la pregunta clave sobre la organización rítmica del endecasílabo garcilasiano sería: ¿qué comparten los tres tipos antes dichos que el endecasílabo dactílico no tiene? El elemento que comparten es una secuencia rítmica compuesta por dos sílabas tónicas separadas por tres sílabas átonas: ...ó o o o ó...; veamos los esquemas acentuales de los distintos tipos, marcando en negrita esa secuencia:

común:	o o o o o ó o o o ó o
sáfico:	o o o ó o o o ó o ó o
horaciano:	o o o ó o ó o o o ó o
dactílico:	o o o ó o o ó o o ó o

El modelo más cómodo para explicar la organización rítmica del endecasílabo es el de cláusula o pies rítmicos. Por ejemplo, en el endecasílabo sáfico (acentos en 4^a, 8^a y 10^a) mediante el análisis de cláusulas se obtiene después del primer acento identificador una secuencia de cláusula cuaternaria²⁷

Machado, García Abrines sólo 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, Luis. «Los acentos rítmicos endecasílabos en los Machado». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, pp. 304-307, 1975-1976, p. 1117).

²⁶ Sobre la exclusión de los endecasílabos dactílicos por los tratadistas del Siglo de Oro, desde Pinciano hasta Caramuel, véase DÍEZ ECHARRI, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1970, pp. 228-229.

²⁷ 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, José. «Sinibaldo de Mas (1809-1868), tratadista de métrica». *Estudios de Métrica*. Madrid: UNED, pp. 231-246; y su edición de la obra de Mas (MAS, Sinibaldo de. *Sistema musical de la lengua castellana*. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (ed.). Madrid: CSIC, 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, Julio. *Tres grandes metros: el enasílabo, el tridecasílabo y el endecasílabo*. Santiago de Chile:

+ cláusula binaria (ó o o o / ó o), empezando a contar a la manera de Navarro Tomás por el tiempo marcado (sílabas 4ª y 8ª para cada cláusula). Al aceptar este modelo de análisis mediante cláusulas, seguimos la tradición de Bello y Navarro Tomás, que remonta a Nebrija²⁸. Sin embargo, al contrario que Navarro Tomás, que sólo utiliza para sus análisis la cláusula binaria y la ternaria, creemos que la cláusula cuaternaria juega un papel rítmico fundamental. La hallamos entre la sílaba 6ª y la 10ª en los endecasílabos común y horaciano, y entre la 4ª y la 8ª en el sáfico; y está ausente en el dactílico.

En los sáficos y horacianos que no presentan ningún acento complementario después del primer acento identificador, esa cláusula cuaternaria se combina con una cláusula binaria. Para el sáfico la secuencia es cláusula cuaternaria + cláusula binaria; para el horaciano, cláusula binaria + cláusula cuaternaria²⁹. A su vez, el endecasílabo común sin ningún acento complementario después del acento identificador (6ª sílaba), presenta una cláusula cuaternaria entre ese acento identificador y el acento final. En esa cláusula cuaternaria y en la combinación con la cláusula binaria está la clave del ritmo del endecasílabo de Garcilaso de la Vega.

2.2. Acentos complementario después del primer acento identificador. Tipos rítmicos secundarios

Hasta este momento, mediante los acentos necesario e identificadores, hemos establecido los tres tipos rítmicos primarios de endecasílabo. Pero existe también la posibilidad de que, después del primer acento identificador, aparezca un único acento complementario. El lugar de ese acento está fijado tan rigurosamente como el de los acentos identificadores. En el endecasílabo co-

Prensas de la Universidad de Chile, 1946, p. 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 serpen-teo 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, Julio, *op. cit.* p. 86). Esta es la única ocasión en que se habla de cláusulas acentuales en su obra.

²⁸ «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, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1983, p. 36 nota 4).

²⁹ Precisamente esta distinción entre secuencias de ambos versos es otra razón que impulsa a diferenciar dos tipos (sáfico y horaciano), a pesar de que ambos apuntan a un mismo origen, el sáfico de Horacio.

mún, después del acento en 6ª sílaba y antes del acento final (10ª sílaba), sólo es posible el acento complementario en 8ª sílaba, puesto que los posibles acentos prosódicos en 7ª o 9ª sílabas serían acentos antirrítmicos. Frente al común, que se organiza con una cláusula cuaternaria, este verso con acentos en 6ª, 8ª y 10ª sílabas presenta dos cláusulas binarias:

y al fondo se dejó calar del río (84)³⁰

En el endecasílabo horaciano, después del primer acento identificador (4ª sílaba) sólo es posible el acento complementario en 8ª sílaba, puesto que el acento en 6ª sílaba es un acento identificador, y los posibles acentos en 5ª, 7ª o 9ª serían antirrítmicos. A su vez, en el sáfico, sólo cabe acentuar complementariamente la sílaba 6ª. El resultado de la acentuación complementaria tanto para el sáfico como para el horaciano es un verso con acentos en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas, es decir, con tres cláusulas binarias consecutivas:

en las templadas ondas ya metidos (281)

De esta manera, junto a los tres tipos primarios (común, sáfico, horaciano), dependientes de los acentos identificadores, los acentos complementarios posteriores al primer acento identificador establecen dos tipos rítmicos secundarios: el verso acentuado en 6ª, 8ª y 10ª, al que podemos denominar común binario o binario-6; y el verso acentuado en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª, denominado sáfico binario o binario-4.

2.3. La cláusula cuaternaria

La tipología rítmica que proponemos para el endecasílabo de Garcilaso de la Vega, con tres tipos primarios y dos secundarios, se sostiene en un principio que hasta este momento hemos asumido y que ahora debemos verificar: la cláusula cuaternaria no es 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 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 sílabas³¹. El análisis del endecasílabo heroico que ofrece Navarro Tomás es paradigmático en este sentido:

³⁰ Este verso, además, presenta un acento en 2ª sílaba, que ahora no consideramos porque precede al acento identificador (6ª sílaba), y que será determinante para establecer las variedades rítmicas (§ 3.3).

³¹ Una defensa de las teorías de Navarro Tomás puede verse en CANELLADA, María Josefa. «Sobre ritmo de los versos españoles. (Algunas precisiones a Oldrich Belic)». En *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1976, n.º 32, pp. 83-86.

«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»³².

Los ejemplos de endecasílabo heroico citados por Navarro Tomás (los dos primeros con acento extrarrítmico en 8ª sílaba, y el tercero terminado en una palabra tetrasílaba) podrían *facilitar* esa interpretación³³. Pero hay otros muchos en los que la partición de la cláusula cuaternaria parece imposible, como en:

ilustre y hermosísima María (2)

El análisis del endecasílabo melódico propuesto por Navarro Tomás resulta aún más improbable³⁴. Los intentos de reducir el ritmo del endecasílabo a la alternancia de cláusulas binarias y ternarias se han perpetuado. Así, 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 sólo se consideran como existentes de hecho el troqueo y el dáctilo, porque, según los resultados de la foné-

³² NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1983, p. 198.

³³ Los versos citados por Navarro Tomás son: «La noche se me hizo claro día» (Boscán); «El dulce lamentar de dos pastores» (Garcilaso); y «En sueño y en olvido sepultado (Fray Luis de León). Podría aducirse que «sepultado» tiene un apoyo acentual secundario en la primera sílaba.

³⁴ «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, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1983, pp. 198-199). Navarro Tomás ofrece un esquema de este tipo de verso: oo ó oo óo oo óo (NAVARRO TOMÁS, Tomás. «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 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 (3ª sílaba); b) que después del acento rítmico en 3ª sílaba (–gran–), consideremos que la sílaba 4ª (–do) es también marcada rítmicamente; c) y que supongamos un acento secundario en 8ª sílaba (yel). Una argumentación muy crítica hacia el análisis que practica Navarro Tomás puede verse en MAS, Amédée. «Le mouvement ternaire dans les hendécasyllabes de la troisième Églogue de Garcilaso». *Bulletin Hispanique* 64, 1962, pp. 539-540. 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 perçois 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, *op. 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.

tica 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»³⁵.

En un artículo reciente, también 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»³⁶.

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 las de 4 sílabas. Personalmente las denominamos cláusulas peónicas o peones»³⁷.

En el endecasílabo garcilasiano, la simple percepción subjetiva del ritmo distingue con facilidad los versos con cláusulas cuaternarias de aquellos otros constituidos sólo a base de cláusulas binarias. La diferencia es patente si comparamos un binario-4 frente a un endecasílabo sáfico, que se distinguen sólo por el acento en 6ª sílaba:

pienso mover la voz a ti debida; (12)
libre mi alma de su estrecha roca (13)

Al margen de lo que nuestro oído, más o menos afinado, nos dicte, se encuentran pruebas objetivas en las curvas de tono que proporcionan herramientas como el programa informático Wavesurfer. Como ejemplo se exponen a continuación los análisis de dos endecasílabos de Vicente Aleixandre, recitados por el propio poeta³⁸:

sobre tu dulce hierba acariciada³⁹
más allá de la piel se está asomando⁴⁰

³⁵ BAEHR, Rudolph, *op. cit.* pp. 27-28)

³⁶ DUFFELL, Martin J. «The iambic Pentameter and its Rivals». *Rhythmica*, 2003, n.º 1, p. 61.

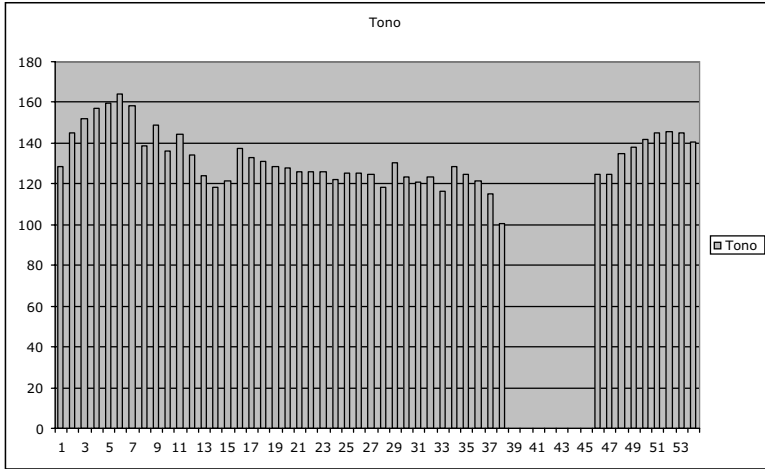
³⁷ PARAÍSO, Isabel, *op. cit.* p. 91. Paraíso añade en nota a pie de página: «T. Navarro sólo contempla estos dos tipos [de 2 y de 3 sílabas] para su taxonomía. Las cláusulas de 4 sílabas, no especificadas en su teoría, las engloba en la práctica dentro de las trocaicas» (PARAÍSO, Isabel, *op. cit.* p. 91 nota 16).

³⁸ *Cien años de poesía. Poetas contemporáneos en sus versos*. [CD de audio]. Editorial Planeta, 1996.

³⁹ VICENTE ALEIXANDRE. «Canción a una muchacha muerta» v. 6, *La destrucción o el amor*.

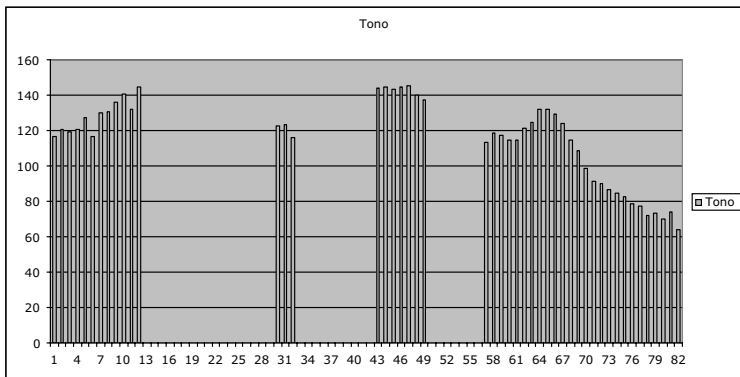
⁴⁰ *Ibidem*. «Rostro final» v. 7, *Poemas de la consumación*.

El primero de estos versos es un endecasílabo horaciano con una cláusula cuaternaria entre los acentos en 6ª y 10ª sílabas. El diagrama siguiente muestra el tono de la secuencia «hierba acariciada», que corresponde con la cláusula cuaternaria y el acento final:



Las dos elevaciones del tono (la primera por encima de los 160 hz y la segunda por encima de los 140 hz) corresponden a los dos acentos rítmicos en 6ª y 10ª sílabas respectivamente (hiér- y -cia-). La depresión entre los dos picos de tono corresponde a las tres sílabas no acentuadas, 7ª, 8ª y 9ª (-baa-, -ca-, y -ri-).

El segundo verso («más allá de la piel se está asomando») es un endecasílabo binario-6, con dos cláusulas binarias después del primer acento rítmico. El diagrama muestra la secuencia «piel se está asomando»:



Se observan ahora tres elevaciones de tono: las dos primeras por encima de los 140 hz y la tercera por encima de los 130 hz, que corresponden a los tres acentos en 6ª (piel), en 8ª (-tá-a-) y 10ª (-man-); entre estas tres elevaciones, dos bajadas en torno a los 120 hz, que corresponden a las dos sílabas no acentuadas, en 7ª (se-es-) y en 9ª (-so-).

En este sentido, todavía es muy útil la información que aportó Gili Gaya en su artículo «La entonación en el ritmo del verso» (1926)⁴¹. 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»⁴². 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»⁴³.

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 sólo tiene una existencia independiente y objetiva, sino que además, combinada con la cláusula binaria, constituye el núcleo rítmico del endecasílabo garcilasiano.

3. ACENTOS COMPLEMENTARIOS ANTES DEL PRIMER ACENTO IDENTIFICADOR. VARIEDADES RÍTMICAS

3.1. *La exclusión de la cláusula ternaria después del primer acento identificador*

En el interior del verso, después del primer acento identificador, la cláusula cuaternaria combina bien con la binaria, como se ha comprobado en los endecasílabos sáfico y horaciano sin acentos complementarios. Esa misma compatibilidad rítmica permite que se combinen versos puramente cuaterna-

⁴¹ GILI GAYA, Samuel. «La entonación en el ritmo del verso». *Estudios sobre el ritmo*. En PARAÍSO, Isabel (Ed.). Madrid: Istmo, 1993, pp. 43-52.

⁴² GILI GAYA, *op. cit.* p. 51.

⁴³ GILI GAYA, *op. cit.* p. 47. En cuanto a los datos que ofrece, obtenidos partir de «trazados quimográficos, aprovechando con frecuencia hojas hechas hace ya tiempo en el laboratorio de fonética del Centro de Estudios Históricos» (Gili Gaya, *op. cit.* p. 44), merece la pena destacar las medidas a partir del acento en 6ª sílaba en los versos que no tienen acento en 8ª, como el primero («No me mueve, mi Dios, para quererte»): 400-360-380-380-400; frente a los versos en los que el acento en 6ª sílaba es seguido por un acento extrarrítmico en 8ª, como el tercero («ni me mueve el infierno, tan temido»): 480-360-380-320-460, donde se destaca en acento en 8ª entre dos bajadas de tono.

rios (común) con otros en los que alternan ambas cláusulas (sáfico y horaciano) o en los que sólo aparece la cláusula binaria (binario-6 y binario-4). Por el contrario, la cláusula ternaria está excluida después del primer acento identificador, y esa exclusión dentro del verso tiene como consecuencia que el endecasílabo llamado dactílico (acentos en 4ª, 7ª y 10ª sílabas; cláusula ternaria + cláusula ternaria) no aparezca junto a los otros tipos del endecasílabo garcilasiano (cf. 1.4).

3.2. *La cláusula ternaria antes del primer acento identificador*

Esta organización rítmica, en la que se combinan tan armoniosamente las cláusulas binarias y cuaternarias y que excluye a los endecasílabos dactílicos, admite sin ninguna dificultad las cláusulas ternarias siempre que aparezcan antes del primer acento identificador, es decir, antes del acento en 4ª sílaba de los tipos sáfico, horaciano y binario-4; y antes del acento en 6ª sílaba de los tipos común y el binario-6.

La posición que defendemos es que, en la obra de Garcilaso, los tipos habituales no son compatibles con el dactílico por sus características cláusulas ternarias, al mismo tiempo que comprobamos que los demás tipos admiten la cláusula ternaria cuando se forma antes del primer acento identificador, es decir, entre los acentos en 1ª y 4ª sílaba en los sáficos y horacianos, cuando se acentúa la primera sílaba, y entre los acentos en 3ª y 6ª sílaba de los comunes llamados melódicos.

Alegrando la hierba y el oído (64)
vido de flores y de sombras lleno (72)

Esta aparente contradicción se disuelve cuando vemos que la admisión o repulsión de la cláusula ternaria depende de su posición relativa con respecto al primer acento identificador. En el endecasílabo garcilasiano, el primer acento identificador regula la colocación de los siguientes acentos (identificador o complementario), para que sólo se produzcan cláusulas cuaternarias o binarias, excluyendo las ternarias, que, sin embargo, se admiten antes de ese primer acento identificador. En la primera parte del endecasílabo (hasta el primer acento identificador), se admiten unidades binarias y ternarias en el sáfico y el horaciano, y binarias, ternarias y cuaternarias en el común.

Así pues, el primer acento identificador juega un papel esencial en el establecimiento del ritmo del endecasílabo garcilasiano, en cuya segunda parte la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias establece sólidamente su ritmo característico e inconfundible, pero con unas posibilidades de variación muy restringidas. 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 bislabas uniformemente trocaicas. La sílaba sexta actúa como eje o centro del período. La parte más expresiva del endecasílabo consiste en su primer hemistiquio»⁴⁴.

Tiene razón Navarro Tomás al ligar variabilidad con expresividad, pero no en el primer hemistiquio o antes de la 6ª sílaba, sino antes del primer acento identificador (vaya en 4ª o 6ª sílaba), después del cual no sólo hay esas cláusulas trocaicas que postula Navarro Tomás sino también las cuaternarias, como hemos mostrado en los párrafos anteriores.

En cualquier caso, la musicalidad del endecasílabo de 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.

3.3. *Varietades rítmicas*

Mientras que los tipos primarios dependen de los acentos identificadores, y los tipos secundarios, de los acentos complementarios posteriores al primer acento identificador, los acentos complementarios anteriores al primer acento identificador generan las variedades rítmicas del endecasílabo.

El común y el binario-6 presentan su primer acento identificador en 6ª sílaba. El posible acento prosódico en 5ª sílaba no debe ser tenido en cuenta porque se trataría de un acento antirrítmico. El acento en 4ª sílaba tampoco es posible en un endecasílabo común, porque cualquier verso con acento en 4ª deja de serlo. En estas condiciones, el acento complementario en los tipos común y binario-6 puede recaer en la 1ª, 2ª y 3ª sílabas, o faltar. Se generan, por tanto, cuatro variedades rítmicas, de las que tres han recibido denominación en la tradición crítica (enfático, heroico y melódico) y la cuarta (sin acento complementario anterior a la 6ª sílaba) carece de nombre propio⁴⁵.

⁴⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás. «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 90.

⁴⁵ Véanse los ejemplos citados en § 1.2. La crítica ha señalado la posibilidad de que concurren incluso dos acentos extrarrítmicos, en 1ª y 3ª sílaba. E. Torre al respecto comenta: «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, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 81).

El sáfico, el horaciano y el binario-4 tienen su primer acento identificador en 4ª sílaba. Sin considerar un posible acento prosódico en 3ª sílaba, que sería antirrítmico, el acento complementario podría recaer en 1ª o 2ª sílaba, y también faltar. Se generan tres variedades rítmicas, que carecen de denominación propia⁴⁶.

4. TIPOS Y VARIEDADES DEL ENDECASÍLABO GARCILASIANO

4.1. Tipología propuesta

En resumen, la tipología que proponemos incluye cinco tipos rítmicos, de los que tres son primarios y se establecen a partir de los acentos identificadores: común, sáfico y horaciano; y dos son secundarios y se establecen sobre la organización de los acentos identificadores a la que se añade un acento complementario después del primer acento rítmico: binario-6 y binario-4. Véase la siguiente tabla:

<i>Clases</i>	<i>denominación</i>	<i>acentuación</i>	<i>cláusulas</i> ⁴⁷
Tipos primarios	común	6ª y 10ª	cuaternaria
	sáfico	4ª, 8ª y 10ª	cuaternaria + binaria
	horaciano	4ª, 6ª y 10ª	binaria + cuaternaria
Tipos secundarios	binario-6	6ª, 8ª y 10ª	binaria + binaria
	binario-4	4ª, 6ª, 8ª y 10ª	binaria + binaria + binaria

Los acentos complementarios anteriores al primer acento identificador determinan las variedades rítmicas. Los tipos común y binario-6 presentan las mismas cuatro variedades teóricas posibles, con acento complementario en: 1ª sílaba (enfático), 2ª sílaba (heroico), 3ª sílaba (melódico), y sin acento (sin nombre propio). Los tipos sáfico, horaciano y binario-4 presentan tres variedades, que carecen de nombre, con acento respectivamente en: 1ª sílaba, 2ª sílaba y sin acento. En total, suman diecisiete variedades, que ejemplificamos a continuación:

- I. Tipo común [acento identificador en 6ª]
 1. con acento complementario en 1ª (enfático)
 - Todas, con el cabello desparcido (225) [1ª, 6ª, 10ª]

⁴⁶ Véanse los ejemplos citados en § 1.2.

⁴⁷ Cláusulas que se generan entre el primer acento identificador y el acento final. No se anotan en esta tabla las cláusulas anteriores al primer acento identificador ni la que tendría como elemento marcado el acento final.

2. con acento complementario en 2ª (heroico)
de robles y de peñas variando; (172) [2ª, 6ª, 10ª]
 3. con acento complementario en 3ª (melódico)
Alegrando la hierba y el oído (64) [3ª, 6ª, 10ª]
 4. sin acento antes del primer acento identificador
De la esterilidad es oprimido (345) [6ª, 10ª]
- II. Tipo binario-6 [acento identificador en 6ª, complementario en 8ª]
1. con acento complementario en 1ª (enfático)
Nise, que en hermosura par no tiene (56) [1ª, 6ª, 8ª, 10ª]
 2. con acento complementario en 2ª (heroico)
Aquella voluntad honesta y pura (1) [2ª, 6ª, 8ª, 10ª]
 3. con acento complementario en 3ª (melódico)
ni desdeñes aquesta inculta parte (35) [3ª, 6ª, 8ª, 10ª]
 4. sin acento antes del primer acento identificador
de la inmortalidad el alto asiento⁴⁸ [6ª, 8ª, 10ª]
- III. Tipo sáfico [acentos identificadores en 4ª, 8ª]
1. con acento complementario en 1ª
vido de flores y de sombras lleno (72) [1ª, 4ª, 8ª, 10ª]
 2. con acento complementario en 2ª
cestillos blancos de purpúreas rosas (222) [2ª, 4ª, 8ª, 10ª]
 3. sin acento antes del primer acento identificador
con la fineza de la varia tinta (115) [4ª, 8ª, 10ª]
- IV. Tipo horaciano [acentos identificadores en 4ª, 6ª]
1. con acento complementario en 1ª
nunca dirá jamás que me remueve (27) [1ª, 4ª, 6ª, 10ª]
 2. con acento complementario en 2ª
hará parar las aguas del olvido (16) [2ª, 4ª, 6ª, 10ª]
 3. sin acento antes del primer acento identificador
por el Estigio lago conducida (14) [4ª, 6ª, 10ª]
- V. Tipo binario-4 [acentos en 4ª, 6ª, 8ª]⁴⁹
1. con acento complementario en 1ª
pienso mover la voz a ti debida (12) [1ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª]
 2. con acento complementario en 2ª (yámbico)
el suave olor d'aquel florido suelo (74) [2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª]⁵⁰
 3. sin acento antes del primer acento identificador
la delicada estambre era distinta (113) [4ª, 6ª, 8ª, 10ª]

Estas diecisiete variedades rítmicas engloban numerosísimas variedades prosódicas⁵¹, puesto que los acentos antirrítmicos no se han considerado al

⁴⁸ De esta variedad no se encuentra ningún caso en la *Égloga* III. El ejemplo aducido (Garcilaso *Elegía* I, 203) procede de NAVARRO TOMÁS, Tomás. «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 93.

⁴⁹ Evidentemente, los acentos en 4ª y 10ª son rítmicos pero, de los que van en 6ª y 8ª, no puede determinarse cuál es rítmico y cuál complementario.

⁵⁰ Se trata de la variedad puramente yámbica, con acento en todas las sílabas pares.

⁵¹ Navarro Tomás apunta 151 variedades constatadas (NAVARRO TOMÁS, Tomás. «Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo». *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, p. 90).

establecerlas. Por otra parte, esta clasificación no recoge un número muy reducido de casos de versos existentes en los que parece «faltar» algún acento identificador; por ejemplo, los versos con acentos en 4ª y 10ª sílabas, tan bien comentados por Dámaso Alonso en *Poesía española*⁵², o los versos acentuados en 2ª, 8ª y 10ª, de los que hay dos casos en la *Égloga* III⁵³.

4.2. Análisis cuantitativo: tipos rítmicos

Un simple listado de los tipos rítmicos, ordenados por frecuencia, con el número de versos y el tanto por ciento sobre el total de versos de la *Égloga* III, es suficientemente significativo:

común:	95	(25,3 %)
horaciano:	95	(25,3 %)
sáfico:	77	(20,5 %)
binario-6:	58	(15,4 %)
binario-4:	49	(13,0 %)
Otros 2:		(0,5 %)
Total	376	(100 %)

No deja de sorprender el que los tipos común y horaciano aparezcan iguales, y que los tres tipos primarios (es decir, sin ningún acento complementario tras el primer acento rítmico) sumen el 71,1% de los casos. Los tipos secundarios, puramente binarios, están bien representados, pero con una frecuencia menor (28,4%). Por último, versos en los que aparentemente «falta» algún acento identificador, por lo que podrían llamarse versos oligotónicos, son rarezas que no superan el 0,5%; encontramos sólo dos versos en toda la *Égloga* III⁵⁴.

4.3. Variedades rítmicas

Ofrecemos tres tablas que resumen los datos obtenidos, en la que además de la denominación que hemos propuesto en este trabajo y el tanto por ciento sobre el total de versos, incluimos dos columnas como recordatorio con los acentos identificadores y complementarios y con las cláusulas que se derivan. Hemos preferido ofrecer los datos en tres tablas, porque las variedades for-

⁵² ALONSO, Dámaso, *op. cit.*, pp. 90-99.

⁵³ A veces a los endecasílabos que carecen de algún acento rítmico se les llama endecasílabos «desmayados»; Saavedra Molina llama «indigentes» a los endecasílabos con sólo dos acentos (Saavedra Molina, *op. cit.* p. 67).

⁵⁴ Son los versos 31 («lo menos de lo que'n tu ser cupiere») y 343 («mas todo se convertirá en abrojos»), con acentos en 2ª, 8ª y 10ª sílabas.

man tres grupos claramente diferenciados por su frecuencia. En el grupo más frecuente el tanto por ciento varía entre 13,3 y 9,6; en el grupo medianamente representado, entre 5,3 y 4,5; por último, las variedades raras varían entre 2,7 y 0,0. En la cuarta columna, la doble barra vertical separa las cláusulas anteriores y posteriores con respecto al primer acento identificador.

Variedades frecuentes

<i>Denominación</i>	<i>%</i>	<i>Acentos</i>	<i>Cláusulas</i>
Común con acento en 2ª	13,3	[2ª, 6ª, 10ª]	cuaternaria cuaternaria
Horaciano sin acento anterior	11,4	[4ª, 6ª, 10ª]	binaria + cuaternaria
Horaciano con acento en 2ª	11,2	[2ª, 4ª, 6ª, 10ª]	binaria binaria + cuaternaria
Sáfico con acento en 2ª	10,6	[2ª, 4ª, 8ª, 10ª]	binaria cuaternaria + binaria
Binario-6 con acento en 2ª	9,8	[2ª, 6ª, 8ª, 10ª]	cuaternaria binaria + binaria
Común con acento en 3ª	9,6	[3ª, 6ª, 10ª]	ternaria cuaternaria

Variedades frecuentes

<i>Denominación</i>	<i>%</i>	<i>Acentos</i>	<i>Cláusulas</i>
Sáfico con acento en 1ª	5,3	[1ª, 4ª, 8ª, 10ª]	ternaria cuaternaria + binaria
Binario-6 con acento en 3ª	4,8	[3ª, 6ª, 8ª, 10ª]	ternaria binaria + binaria
Sáfico sin acento anterior	4,5	[4ª, 8ª, 10ª]	cuaternaria + binaria
Binario-4 con acento en 2ª	4,5	[2ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª]	binaria binaria + binaria + binaria
Binario-4 sin acento anterior	4,5	[4ª, 6ª, 8ª, 10ª]	binaria + binaria + binaria
Binario-4 con acento en 1ª	4,5	[1ª, 4ª, 6ª, 8ª, 10ª]	ternaria binaria + binaria + binaria

Variedades frecuentes

<i>Denominación</i>	<i>%</i>	<i>Acentos</i>	<i>Cláusulas</i>
Horaciano con acento en 1ª	2,7	[1ª, 4ª, 6ª, 10ª]	ternaria binaria + cuaternaria
Común con acento en 1ª	1,6	[1ª, 6ª, 10ª]	cláusula de 5 sílabas? cuaternaria
Común sin acento anterior	0,8	[6ª, 10ª]	cuaternaria
Binario-6 con acento en 1ª	0,8	[1ª, 6ª, 8ª, 10ª]	cláusula de 5 sílabas? binaria + binaria
Binario-6 sin acento anterior	0,0	[6ª, 8ª, 10ª]	binaria + binaria

4.4. Variedades por tipos

Variedades del común⁵⁵

Con acento en	2ª	50	(52,6%)
con acento en	3ª	36	(37,9%)

⁵⁵ En el siguiente listado, el tanto por ciento se refiere al tipo, no al conjunto de toda la *Égloga* III.

con acento en	1 ^a	6	(6,3%)
sin acento		3	(3,2%)
total		95	(100%)

Variedades del binario-6

Con acento en	2 ^a	37	(63,8%)
con acento en	3 ^a	18	(31,0%)
con acento en	1 ^a	3	(5,2%)
sin acento		0	(0,0%)
total		58	(100%)

Los tipos común y binario-6 presentan distribuciones porcentuales entre las variedades rítmicas muy similares. En los dos tipos, la variedad heroica es mayoritaria (52,6% y 63,8%) y la melódica está bien representada (37,9% y 31,0%); ambas variedades están entre las seis más frecuentes del total. Por el contrario, la variedad enfática y la que no lleva ningún acento antes de la 6^a sílaba son muy poco frecuentes; en el tipo binario-6 incluso falta en la *Égloga* III la variedad sin acento complementario anterior a la 6^a sílaba.

Con estos datos relativos, en una clasificación tipológica, no deberían equipararse a las variedades heroica y melódica, muy productivas, la variedad enfática y la que carece de acento anterior a la 6^a sílaba, cuya misma rareza les otorga una capacidad expresiva que debería subrayarse en un comentario estilístico, pero que deja a estas variedades en una posición casi tan marginal como la de los endecasílabos en los que parece faltar algún acento identificador («oligotónicos»).

Variedades del horaciano

Sin acento		43	(45,3%)
con acento en	2 ^a	42	(44,2%)
con acento en	1 ^a	10	(10,5%)
total		95	(100%)

Variedades del sáfico

Con acento en	2 ^a	40	(51,9%)
con acento en	1 ^a	20	(26,0%)
sin acento		17	(22,1%)
total		77	(100%)

Variedades del binario-4

Con acento en	2 ^a	17	(34,7%)
sin acento		17	(37,4%)
con acento en	1 ^a	15	(30,6%)
total		49	(100%)

En el tipo horaciano, la variedad sin acento complementario anterior a la 4ª sílaba y la variedad con acento en 2ª son mayoritarias; entre las dos suman casi el 90% de los casos. A su vez, la variedad con acento en 1ª sílaba es minoritaria (10,5%). En el tipo sáfico, la variedad más frecuente es la que lleva un acento complementario en 2ª sílaba (51,9%), con una frecuencia el doble que la del sáfico con acento en 1ª sílaba, aunque las otras dos variedades estén bien representadas (con acento en 1ª sílaba: 26%; y sin acento anterior a la 4ª sílaba: 22,1%). Por último, en el binario-4, las tres variedades posibles aparecen bastante bien equilibradas.

5. CONCLUSIONES

5.1. *Ritmo*

Desde los metricistas del siglo de Oro, nunca se ha dejado de elogiar la musicalidad del endecasílabo de Garcilaso de la Vega, el verso de la poesía culta española desde el siglo XVI. La diferencia con otros metros puramente silábicos reside sin duda en su organización acentual, pero limitarse a marcar los lugares de los acentos imprescindibles es insuficiente para explicar su excelencia rítmica y estética. La clave se encierra en la secuencia de sílabas tónicas y átonas, en el patrón acentual escondido entre tantas posibilidades de acentuación prosódica.

Más allá de los prejuicios clasicistas sobre la exclusividad de cláusulas bisílabas y trisílabas, el endecasílabo garcilasiano presenta, en la mayoría de sus variedades, una secuencia de dos sílabas tónicas separadas por tres átonas. Aceptando el modelo clausular de análisis, esa secuencia se define como cláusula cuaternaria. Esta cláusula no es reducible a dos cláusulas binarias consecutivas: tanto la impresión subjetiva del ritmo como las curvas de tono refutan esa operación habitual en los estudios de métrica. Por el contrario, la cláusula cuaternaria existe objetiva e independientemente y además, combinada con la cláusula binaria, constituye el núcleo rítmico del endecasílabo garcilasiano.

El primer acento identificador (ya sea en 4ª sílaba, ya sea 6ª) divide el verso en dos partes diferenciadas con respecto al ritmo. En la primera parte, la mayor libertad acentual aporta variedad y expresividad al endecasílabo. En la segunda, la estricta alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias asegura un ritmo constante y reconocible. Así, la musicalidad del endecasílabo de 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. Como se dijo en § 3.2, sin uno de esos componentes el verso sonaría confuso, sin el otro, tedioso.

5.2. Tipos rítmicos

La tipología que se ha propuesto se basa en unos criterios coherentes. Partiendo de los acentos identificadores y el acento necesario en 10ª sílaba, se clasifican los endecasílabos en tres tipos primarios: común (acentos en 6ª y 10ª), sáfico (acentos en 4ª, 8ª y 10ª) y horaciano (4ª, 6ª y 10ª). A ellos se unen dos tipos secundarios que se generan por el único acento complementario admisible después del primer acento identificador: el binario-6 o común binario (acentos en 6ª, 8ª y 10ª) y el binario-4 o sáfico binario (acentos en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª).

La pertinencia de esta tipología se ve confirmada por los datos porcentuales en la *Égloga* III de Garcilaso de la Vega (§ 4.2). Los tipos primarios (común, horaciano y sáfico) representan el 71,1% del total, mientras que los secundarios (binario-6 y binario-4) sólo el 28,4%. Los versos que no se adaptan a este tipología son rarezas rítmicas muy singulares. De esos datos, podemos extraer la distribución porcentual de los versos según las cláusulas que se combinan después del primer acento identificador:

- con cláusula cuaternaria (común): 25,3%
- con cláusulas binarias (binario-6 y binario-4): 28,4%
- con los dos tipos de cláusula (horaciano y sáfico): 45,8%

A partir de estos datos, la conclusión es que el ritmo del endecasílabo no se organiza exclusivamente sobre una serie de yambos, puesto que sólo el 28,4% responde a ese ritmo. Por el contrario, queda patente un equilibrio muy armonioso entre la cláusula cuaternaria y la binaria: casi la mitad de los versos combinan en su interior las dos cláusulas; un cuarto de los versos se constituye con una sola cláusula cuaternaria; y un poco más de un cuarto de los versos se basa sólo en la binaria.

5.3. Variedades rítmicas

Mediante los acentos complementarios anteriores al primer acento rítmico se distinguen hasta diecisiete variedades rítmicas, algunas con nombres tradicionales (enfático, heroico, melódico) pero la mayoría sin denominación propia, que engloban numerosas posibilidades de acentuación prosódica, puesto que los acentos antirrítmicos no deben ser considerados como criterios de clasificación.

Estas diecisiete variedades teóricas pueden dividirse en grupos de frecuencia. Las seis más abundantes (cf. Tablas en § 4.3) representan el 66% del total; como cabía esperar por la tradición crítica, la variedad más frecuente es la del común heroico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª), pero debe dejarse constancia de que las dos variedades que le siguen son la del horaciano sin acento anterior (acen-

tos en 4ª, 6ª y 10ª) y la del horaciano con acento en 2ª (acentos en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª). Entre las variedades menos frecuentes se encuentran las del común enfático (acentos en 1ª, 6ª, 10ª) y la del binario-6 enfático (acentos en 1ª, 6ª, 8ª y 10ª).

En resumen, creemos que la clasificación del endecasílabo que se ha ofrecido es coherente porque evita la mezcla de tipos y variedades: así, no ocupan el mismo nivel clasificatorio el endecasílabo enfático y el endecasílabo sáfico, porque el enfático es una mera variedad de las cuatro que presenta el endecasílabo común (y muy rara), y el sáfico es un verdadero típico rítmico con tres variedades diferenciables. En segundo lugar, esta tipología no equipara sin más las diferentes posibilidades teóricas, sino que pretende distinguir las según la importancia cuantitativa que cada una tiene en la versificación de Garcilaso de la Vega; por ejemplo, las dos variedades del heroico (acentos en 2ª 6ª y 10ª, o en 2ª, 6ª 8ª y 10ª) suman más del 23% de los versos de la *Égloga* III; las dos variedades del enfático (acentos 1ª, 6ª y 10ª o en 1ª, 6ª, 8ª y 10ª) apenas llegan al 2,4%. Por último, esta tipología otorga un papel decisivo al primer acento identificador, que divide el endecasílabo en dos partes rítmicamente diferenciables: en la primera parte, los acentos complementarios aportan variedad y expresividad; en la segunda parte, la rigurosa regulación de los acentos identificadores y complementario fundamenta el ritmo del endecasílabo garcialasiano en la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias.

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2008

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2008