

## ENDECASÍLABOS CON ACENTOS EN 6<sup>a</sup> Y 7<sup>a</sup> SÍLABAS

## HENDECASYLLABES WITH ACCENTS ON THE 6<sup>TH</sup> AND 7<sup>TH</sup> SYLLABLES

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO  
Universidad de Huelva

**Resumen:** El estudio del endecasílabo con acentos en 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> sílabas permite abordar el problema que plantea la secuencia de dos acentos consecutivos en un verso silabo-tónico. Se trata de un fenómeno métrico que los poetas canónicos han sabido utilizar como recurso expresivo. Por otra parte, el análisis de las curvas de tono demuestra que la tonicidad relativa de las sílabas 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> no está prefijada, y podemos encontrar un tono más alto tanto en una como en otra sílaba. Por último, la secuencia de los dos acentos facilita que el verso se realice y se oiga como un verso con dos hemistiquios.

**Palabras clave:** teoría de la literatura, poesía, endecasílabo, metro, ritmo, acentos

**Abstract:** The study of the hendecasyllabe with accents on the 6th and 7th syllables allows us to address the problem of the sequence of two consecutive accents in a stress-syllable line. This metric pattern is used by canonical poets as an expressive device. Besides, the analysis of the tone curves shows that the relative tonicity of the 6th and 7th syllables is not fixed; each may have a higher pitch. Finally, this accentual pattern allows the

hendecasyllabe to be realized and perceived as a line divides into two hemistiches.

**Key words:** literary theory, poetry, verse, hendecasyllabe, meter, rhythm, accents

### 1. Presentación

El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas es una variedad del endecasílabo común que lleva, junto a los acentos rítmicos en 6ª y 10ª, un acento muy llamativo en 7ª sílaba. Sin embargo, no debe pasar desapercibido que también puede ser una variedad del tipo del horaciano (4ª, 6ª y 10ª más el acento en 7ª), como en Góngora Soneto 82, v. 8: «cual entre flor y flor sierpe escondida». Es más frecuente en la mejor poesía española de lo que todavía se cree, a pesar de que contamos desde 1980 con el estudio de W. Ferguson<sup>1</sup> sobre ese fenómeno en la poesía de Herrera.

La concurrencia de los dos acentos es, en sí misma, un medio expresivo (generalmente un factor de énfasis semántico sobre de las dos palabras consecutivas que portan los acentos), y los poetas españoles canónicos han sabido explotar todas sus posibilidades. Encontramos endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas una y otra vez en Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre:

Flérida para mí dulce y sabrosa  
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 305)  
 en tal manera, a mí Flérida mía  
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 326)  
 al espantoso mar mueve la guerra  
 (GARCILASO DE LA VEGA, *Égl.* III, 334)  
 Estas que me dictó rimas sonoras  
 (GÓNGORA, *Polifemo*, 1)  
 Del vientre a la prisión vine en naciendo  
 (QUEVEDO, *Amante desesperado...*, 9)

<sup>1</sup> FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis, 1980.

¡Oh corazón falaz, mente indecisa!

(JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, «Retorno fugaz»)

y el acorde total clama perfecto

(ALEIXANDRE, «A Góngora»)

Por otra parte, su singularidad rítmica consiste en que el acento en 6ª pierde su sobresaliente soledad entre las sílabas átonas que lo rodean habitualmente, para acompañarse de un acento en 7ª que se levanta a su lado con personalidad propia. Las relaciones de tonicidad relativa entre esos dos acentos son tan complejas e inconstantes que resulta difícil formular una teoría clara y coherente sobre su funcionamiento. Más bien, nos enfrentamos a un problema métrico de difícil solución.

## 2. Denominación

El primer problema que se nos plantea es cómo denominar ese acento que precede o sigue inmediatamente a un acento rítmico, es decir, el acento en 7ª sílaba, que es el que más nos interesa ahora, pero también los de 5ª y 9ª sílabas. En publicaciones anteriores, siguiendo cierta tradición, me refería a esta clase de acento como «antirrítmico», un nombre tal vez inapropiado y que requiere como excusación una anotación de Quilis:

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<sup>2</sup>.

Entendíamos entonces que el prefijo «anti-» era adecuado porque el acento antirrítmico presenta su elevación de tono «frente a» la del acento rítmico, no porque ese acento se opusiera a la euritmia<sup>3</sup>. Oreste Macrí llamó contrapunto<sup>4</sup> a este fenómeno

<sup>2</sup> QUILIS, Antonio: *Métrica española, cit.*, p. 36, nota 10.

<sup>3</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, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera, cit.*, p. 48).

<sup>4</sup> Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001, *sub voce* «contrapunto».

métrico, pero esa denominación tampoco resulta satisfactoria, porque la técnica musical contrapuntística designa generalmente una superposición simultánea de melodías. De acuerdo con su teoría sobre el compás, Carvajal propone llamar a estos versos contracadentes, y por tanto, a esos acentos contracadentes o enfáticos interiores. En el debate sobre el nombre que se abrió en el anual Seminario de Métrica, organizado por Domínguez Caparrós (UNED, 2012), E. Torre sugirió el nombre de pararrítmico, que parece el más adecuado.

### 3. *Expresividad*

Su expresividad es reconocida por todos los estudiosos<sup>5</sup>. De hecho, son susceptibles de producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas. W. Ferguson ha vinculado 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», «apartamento», 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<sup>6</sup>.

Pero no siempre puede verse una asociación de la secuencia de acentos en 6ª y 7ª sílabas con las ideas de separación, caída o muerte. Merece la pena leer Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, 137-144:

Figurado se vía estensamente  
el osado marido, que bajaba  
al triste reino de la escura gente

<sup>5</sup> 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», en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982, pp. 143-144).

<sup>6</sup> FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, cit., p. 119.

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.

En cuanto al patrón acentual, el verso 141 representa el endecasílabo más frecuente en Garcilaso de la Vega, con acentos en 2<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup> sílabas. Ahora bien, al hallarse acentuadas la sílabas 5<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> se produce una concurrencia de tres acentos prosódicos, que se acompaña además con un homeopróforon de dentales, lo que tal vez resulte muy adecuado para la expresión de la angustia impaciente de Orfeo en su subida a la luz sin poder mirar a su amada Eurídice.

La concurrencia de los acentos en 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> sílabas es un elemento de énfasis semántico de esas dos palabras en contacto acentual. Tiene razón Isabel Paraíso, al sugerir dos formas de ejecución: si hacemos una leve pausa, el énfasis aumenta, y tal vez el acento en 7<sup>a</sup> conserve toda su tonicidad<sup>7</sup>, como puede comprobarse en el primer verso del *Polifemo* de Góngora:

Estas que me dictó rimas sonoras.

Se resaltan dos palabras: *dictó* porque se trata de una poesía inspirada, y *rimas sonoras* porque Góngora quiere subrayar los valores musicales de sus versos. Veamos ahora el principio del Soneto 82 de Góngora (1584):

La dulce boca que a gustar convida  
 un humor entre perlas destilado,  
 y a no invidar aquel licor sagrado  
 que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

Amantes, no toquéis, si queréis vida, 5  
 porque entre un labio y otro colorado  
 Amor está, de su veneno armado,  
 cual entre flor y flor sierpe escondida.

<sup>7</sup> PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 83-84.

No os engañen las rosas que, a la Aurora,  
diréis que aljoforadas y olorosas           10  
se le cayeron del purpúreo seno:

Manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que después huyen del que incitan ahora;  
y sólo del amor queda el veneno.

La crítica ha señalado repetidamente la dependencia de este soneto con respecto a otro de Torquato Tasso, pero también la originalidad y la superioridad estética del poema de Góngora. Más recientemente, se ha dilucidado la configuración binaria del soneto, que responde al contraste entre apariencia y realidad, entre la belleza aparente y la realidad peligrosa, que se sucede en una secuencia temporal de dos momentos, antes y después del desengaño<sup>8</sup>. La estructura es muy simple, pero no por ello menos efectiva:

- |               |  |
|---------------|--|
| I (cuartetos) | A (1-4) belleza aparente – engaño<br>B (5-8) peligro real – desengaño                  |
| II (tercetos) | A' (9-11) belleza aparente –engaño<br>B' (12-14) peligro real – desengaño <sup>9</sup> |

Para el objetivo de este trabajo, el recurso más relevante y que, al parecer, ha pasado desapercibido hasta ahora, es el hecho de que las dos partes constituyentes del poema culminen en un endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas. En el último verso del segundo cuarteto, la concurrencia de los dos acentos sirve para destacar de manera extrema la antítesis entre las dos palabras clave, «cual entre flor y flor sierpe escondida». A su vez, el segundo terceto acaba de la misma manera que el segundo cuarteto, con un verso con acentos en 6ª y 7ª sílabas, «y sólo del amor queda el veneno». La antítesis entre amor y veneno se realza en este endecasílabo en el que los dos acentos concurrentes

<sup>8</sup> SENABRE, Ricardo: «Recursos constructivos en un soneto de Góngora». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2005, LX, 1, pp. 99-107.

<sup>9</sup> Las relaciones son más complejas de lo que este esquema sugiere. Por ejemplo, entre B y A' se produce un vínculo, en la medida en que esas dos parte se inician con una advertencia a los amantes con la forma de un subjuntivo voluntativo negado («no toquéis», «no os engañen»), pero ahora nuestro objetivo es otro.

facilitan, como se verá en las conclusiones (§ 6), la percepción de su naturaleza bimembre.

Con una función similar, podemos ver el primer verso del primer terceto del Soneto 14 de Lope de Vega («Oro engendra el amor de agua y de arenas»); o los 5 y 6 del soneto «Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» de F. Quevedo:

¡Que sin poder saber cómo ni adónde,                    5  
la salud y la edad se hayan huido!

García Lorca hace también un uso magistral del acento pararrítmico en 7ª sílaba; por ejemplo en el *carpe diem* del «Soneto de la Guirnalda», versos 11 y 13:

Goza el fresco paisaje de mi herida,  
quiebra juncos y arroyos delicados.                    10  
Bebe en muslo de miel sangre vertida.

Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,  
boca rota de amor y alma mordida,  
el tiempo nos encuentre destrozados.

El énfasis recae ahora en la antítesis miel/sangre, o en la secuencia amor/alma mordida, que parece un juego de palabras con la manriqueña alma dormida. O el verso 7 del «Soneto de la dulce queja», cuyo verso 8 es, por lo demás, oligotónico<sup>10</sup>:

Tengo pena de ser en esta orilla                    5  
tronco sin ramas; y lo que más siento  
es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
para el gusano de mi sufrimiento.

Y cómo no, el soneto «1964. I» de J. L. Borges, cuyo verso 5, no puede mejorarse porque es perfecto. La luna es *espejo del pasado*, como de hecho es espejo de la luz de sol, y también *crystal de soledad* cuando uno ha sido abandonado, y *sol de agonía* porque es un sol de muerte y noche. La secuencia de acentos de

<sup>10</sup> MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *Revista de Literatura*, 2009, LXXI, 141, p. 32.



«soledad, sol», se refuerza además con una aliteración ejemplar.

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado  
Ya no compartirás la clara luna  
Ni los lentos jardines. Ya no hay una  
Luna que no sea espejo del pasado

Cristal de soledad, sol de agonías. 5  
Adiós las mutuas manos y las sienas  
Que acercaba el amor. Hoy sólo tienes  
La fiel memoria y los desiertos días.

#### 4. Funcionamiento rítmico

Si la capacidad expresiva del acento pararrítmico en 7ª sílaba está fuera de duda, su funcionamiento dentro del verso sigue siendo motivo de debate. La concurrencia de los acentos en 6ª y 7ª sílabas genera un problema teórico de especial relevancia:

- a) en principio, no es posible la existencia de dos elementos rítmicamente marcados consecutivos, pues tampoco parece posible una cláusula de un sólo elemento;
- b) en segundo lugar, si eso es así, una de las dos sílabas tónicas en contacto debe funcionar como átona a efectos rítmicos;
- c) finalmente, ¿cómo es posible que una sílaba tónica funcione como una átona a efectos rítmicos?

Para intentar solucionar este problema teórico, 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 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<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> GARCÍA CALVO, Agustín: *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975,

Cabe una segunda posibilidad explicativa, la 7ª sílaba quedaría menos acentuada, y tendría una tonicidad relativa inferior con respecto a la 6ª sílaba. Así, Isabel Paraíso sugiere una pérdida de tonicidad del acento antirrítmico o pararrítmico, como hemos preferido denominarlo en este trabajo:

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)<sup>12</sup>.

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, como ya hemos visto más arriba<sup>13</sup>.

### 5. *Curvas de tono*

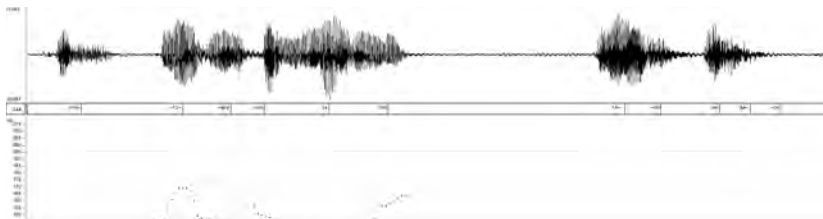
Al margen de esas ideas basadas en la impresión subjetiva de algunos versos con acento en 6ª y 7ª sílabas, que efectivamente pueden sonar así, conviene que analicemos el tono y la intensidad con la ayuda de programas informáticos como Wavesurfer. Hemos extraído las curvas de los quince endecasílabos con acento en 6ª y 7ª sílabas que hay en el Fragmento primero de Espacio, leído para una radio americana por el propio Juan Ramón Jiménez. De esos quince endecasílabos, debemos desecher el verso 409 («mírame bien a mí, pájaro mío»), porque su bajísima calidad sonora impide obtener cualquier dato valioso. En nueve de los otros catorce, se observa que el acento en 7ª sílaba tiene un tono más bajo que el acento en 6ª sílaba. Sin embargo, en cinco versos, el acento presenta una subida de tono con

— p. 31.

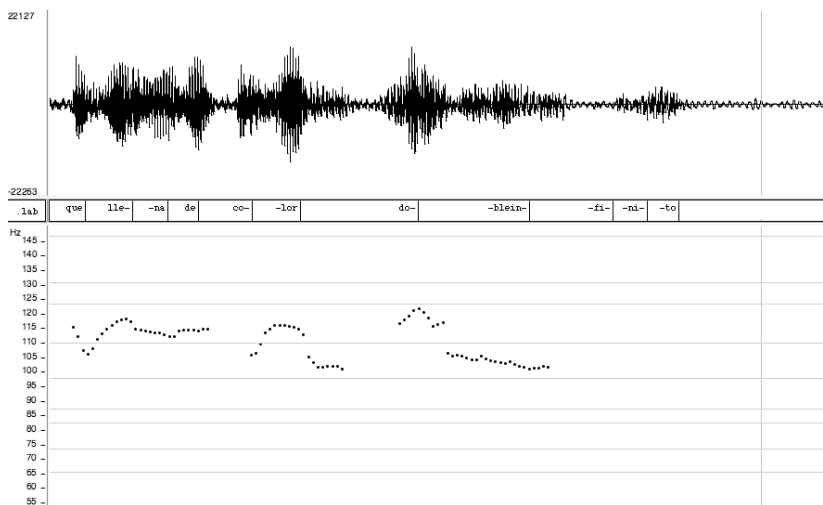
<sup>12</sup> PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*, cit., p. 83.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 83-84. Con respecto a la desacentuación del acento antirrítmico, véase igualmente NÚÑEZ RAMOS, Rafael: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, 157-165.

respecto al acento en 6º sílaba<sup>14</sup>. Como ejemplo, veamos el análisis del verso 463, «contigo y con la luz todo se hace»:



Y el del verso 287, «que llena de color doble infinito»:

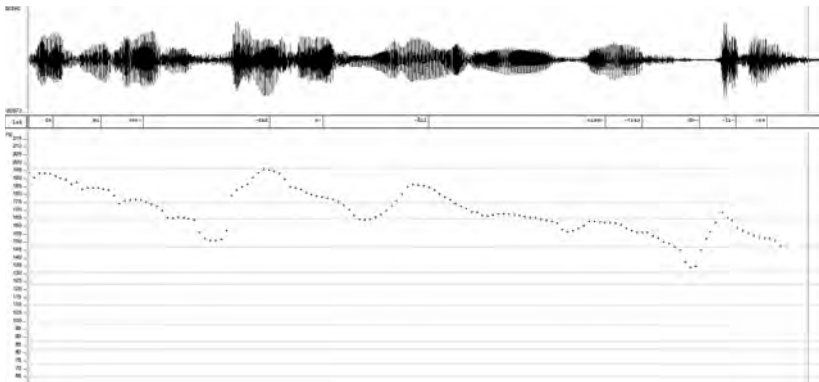


Los datos extraídos del análisis de los versos con acento en 6ª y 7ª sílabas del Fragmento primero de *Espacio* no son concluyentes porque, mientras dos tercios de los casos presentan una pérdida de tonicidad del acento en 7ª, el otro tercio restante contradice esa hipótesis con una elevación del tono.

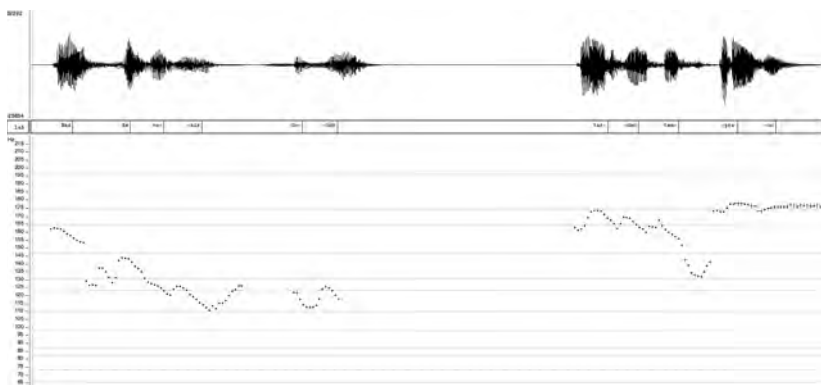
<sup>14</sup> Versos 59, 130, 183, 220, 326, 380, 447, 460 y 463, frente a los versos 16, 189, 287, 310 y 446.

Las grabaciones sonoras de poetas como JRJ o los de la generación del 27 son, en general, de baja calidad y sus resultados bastante discutibles. Por eso me propuse trazar las curvas de tonicidad con un poeta vivo, que además leyera sus versos con una entonación satisfactoria para cualquier oyente. Esteban Torre me prestó su ayuda en la grabación de poemas suyos que presentan acentos en 6ª y 7ª sílabas.

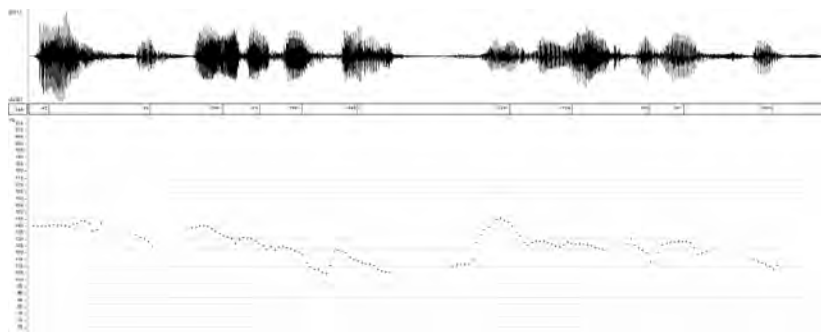
Encontramos también las variaciones de tono e intensidad que se detectan en los versos de Juan Ramón Jiménez. Con frecuencia se hallan versos en los que la sílaba 7ª tiene una menor tonicidad relativa con respecto a la 6ª sílaba, por ejemplo, en el verso «de mi verdad añil, mientras delira» («Y el verbo era Dios», *Y guardaré silencio*).

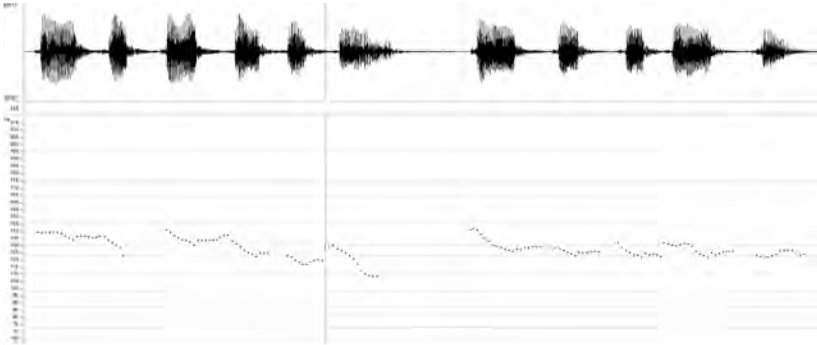


Pero no siempre hay una menor tonicidad relativa en el acento en 7ª sílaba. Por ejemplo, en el verso «Has de venir, Señor; tarde o temprano» («Ven, Señor Jesús», *Y guardaré silencio*):



Además hemos hecho otra prueba consistente en sustituir las palabras del verso por una secuencia de sílabas todas ellas iguales, constituidas por una oclusiva y una vocal, con la intención de que no influyan otros componentes fónicos distintos del tono y la intensidad, como por ejemplo el timbre o la sinalefa. Así pueden compararse la curva del verso «Ay, si fuera verdad –lluvia de besos» («Y el verbo se hizo carne», *Y guardaré silencio*) con la curva de la secuencia de sílabas iguales diferenciadas sólo por acento, y se observará una similitud sorprendente, con una elevación del tono de la 7ª sílaba con respecto al tono de la 6ª casi igual en uno y otro diagrama.





### 6. El endecasílabo con acento pararrítmico en relación con otros versos

Ferguson ha llamado la atención la alternancia en Herrera de este tipo de verso con acentos pararrítmicos y el «endecasílabo tan estrictamente regular que está en trance de volverse rígido»<sup>15</sup>. Según Ferguson, las restricciones que el endecasílabo sufre en la primera mitad del siglo XVI son una amenaza muy real 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<sup>16</sup>.

Es verdad que la alternancia de versos «regulares» y versos con acentos pararrítmicos otorgan al poema una variedad, con frecuencia ausente en los poetas de talento menor. Así afinando el oído y la mente, podemos percibir que ese endecasílabo con acento en 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> sílabas atesora una ambigua riqueza sonora que le permite, por una parte, armonizar con el entorno de endecasílabos garcilasianos, aunque él mismo no sea un endecasílabo tan «común», porque la leve pausa tras la 6<sup>a</sup> sílaba —una pausa no obligatoria sino optativa para el lector, facilitaría la recepción

<sup>15</sup> FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, cit., p. 123.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 124.

como verso compuesto de dos unidades: una hasta el acento en 6ª y otra hasta el final, fenómeno que ya ha señalado Ferguson:

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<sup>17</sup>.

Este tipo de bimembración es de naturaleza rítmica y no tiene nada que ver, como nos advierte Ferguson, con las bimembraciones sintáctico-semánticas que estudió Dámaso Alonso. Además cuando no existen acentos ni en 8ª ni 9ª, Ferguson señala que encontramos el equivalente moderno del antiguo adónico y apunta a la relación del endecasílabo con acento pararrítmico con el asclepiadeo clásico, el endecasílabo dactílico y el verso de arte mayor, por su final de «dáctilo seguido de un troqueo, o sea un adónico». De esta manera, en el Siglo de Oros se encontrarían versos que son nominalmente endecasílabos con acento en 6ª y 7ª, pero que se parecen más al verso de arte mayor, el adónico doblado de Nebrija. Ferguson cita como ejemplo el gongorino «grillos de nieve fue, plumas de hielo», al que no se le puede oponer ningún reparo como endecasílabo con acento en 6ª y 7ª, pero también un verso de Aldana, «si mis palabras son falsas o vanas», que puede entenderse como un verso dactílico sin más (acentos en 4ª, 7ª y 10ª)<sup>18</sup>.

Sin embargo, cabe otra interpretación distinta, que desligaría el endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas de los endecasílabos dactílicos. Teniendo en cuenta que se dan dos acentos consecutivos, la primera parte (hasta la 6ª sílaba) termina obligatoriamente en una palabra aguda y, por tanto, en nuestra convención métrica habitual ese verso con dos partes debe entenderse formado como 7+5, con una primera parte terminada en palabra aguda y un adonio final que mantiene su acentuación canónica en 1ª y 4ª sílabas<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>19</sup> La combinación de heptasílabos y pentasílabos dentro del ritmo endecasilábico no merece un comentario detenido.

## 7. Conclusiones

Como ya se dijo en el primer apartado de este artículo, E. Torre ha solucionado el problema de la denominación con su propuesta del término pararrítmico para el acento en 7ª sílaba en los endecasílabos con acentos en 6ª y 10ª (común) o 4ª, 6ª y 10ª (horaciano), resolviendo las posibles objeciones a términos como antirrítmicos, extrarrítmicos, etc.

En segundo lugar, el análisis de las curvas de tono e intensidad 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 6ª y 7ª sílabas, las diferencias de tono e intensidad entre los dos acentos cubren todas las posibilidades: igual, mayor y menor tono e intensidad en distintos grados.

Finalmente, esa aparente inconsecuencia de los datos es un aviso para que abandonemos una vía de investigación que nos lleva a un callejón sin salida y volvamos a oír esos versos tan singulares, que son una constante en la mejor poesía. Su ambigüedad rítmica no es un desdoro, sino todo lo contrario<sup>20</sup>. De hecho, el empobrecimiento rítmico de la poesía basada en el endecasílabo garcilasiano no sólo ha provocado el aumento en la proporción de endecasílabos comunes a costa de los sáficos y horacianos a lo largo de su evolución desde el siglo XVI, sino que también ha disminuido la frecuencia de los versos en los que concurren los acentos rítmicos y pararrítmicos.

En resumen, el endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas concuerda naturalmente con los demás endecasílabos comunes y horacianos, pero al mismo tiempo elude la esperada regularidad acentual, e introduce así una variación en el verso, que logra evitar la monotonía sin romper el ritmo del poema. ¿Quién puede

<sup>20</sup> Un fenómeno similar de ambigüedad rítmica puede observarse en la combinación de endecasílabos y heptasílabos en versos compuestos, como la traducción de los de Ovidio (*Metamorfosis*) obra de E. Torre, en la que alternan versos cuya medida es inequívocamente 11+7 o 7+11, con otros que pueden entenderse de las dos maneras, ese decir, como 11+7 y 7+11; por ejemplo, los versos: «más florida que un prado, más espigada que el esbelto aliso», «más dura que una encina centenaria, más falsa que las olas» (vv. 790 y 799, Ov. *Met.* 13). Cf. TORRE, Esteban: *La poesía de Grecia y Roma*. Huelva: Universidad de Huelva, 1998.



negar cierto aire de seguidilla a los comienzos con esa variedad de endecasílabo?

Oro engendra el amor // de agua y de arenas;

Ay, si fuera verdad // –lluvia de besos

### ***Bibliografía utilizada***

#### ***Fuentes primarias***

- BORGES, Jorge Luis: *Obra poética*. Madrid: Alianza, 1975.  
 GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas. I Verso*. Madrid: Aguilar, 1989.  
 GARCILASO DE LA VEGA: *Obras completas*. Edición de E. L. Rivers. Madrid: Editorial Castalia, 1981 (=2001).  
 GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.  
 JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Lírica de una Atlántida*. Edición de A. Alegre Heitzmann. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.  
 LOPE DE VEGA, Félix: *Lírica*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1988.  
 QUEVEDO, Francisco de: *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1973.  
 TORRE, Esteban: *Y guardaré silencio*. Sevilla: Celacanto, 1982.

#### ***Fuentes secundarias***

- CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas*. Granada: Método Ediciones, 2002.  
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1992. —*Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza, 2001.  
 GARCÍA CALVO, Agustín: *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1975.  
 FERGUSON, William: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis, 1980.  
 MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *Revista de Literatura*, 2009, LXXI, 141, pp. 11-38.  
 NAVARRO TOMÁS, Tomás: «La musicalidad de Garcilaso», en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982.  
 NÚÑEZ RAMOS, Rafael: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, pp. 157-165.

- PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SENABRE, Ricardo: «Recursos constructivos en un soneto de Góngora». *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 2005, LX, 1, pp. 99-107.
- TORRE, Esteban: *La poesía de Grecia y Roma*. Huelva: Universidad de Huelva, 1998.
- Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.