

CRÍTICA DE LIBROS
REVIEWS

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ, *El endecasílabo garcilasiano*, Madrid, Sial/Trivium, 2022.

Una buena parte de la mejor lírica hispánica de los últimos quinientos años ha utilizado el endecasílabo como metro principal, ya sea en poemas que lo han empleado de forma exclusiva, ya sea en composiciones heterométricas, como la silva impar, que lo han usado como referencia constante o base estructural. Incluso, dada su importancia y su peso en la tradición, en algunas ocasiones ha proyectado su sombra sobre el verso libre, y recordamos, en este aspecto, la manera en que César Vallejo fue revisando algunos de los poemas de *Trilce*, escritos originalmente en endecasílabos perfectos, hasta desdibujar su métrica. Todos los grandes poetas del Siglo de Oro se sirvieron del endecasílabo, y también lo hicieron después, en mayor o menor medida, autores canónicos como Bécquer, Rosalía de Castro, Neruda, Juan Ramón Jiménez, García Lorca o Blas de Otero. Nada más pertinente, por lo tanto, que dedicar una monografía al endecasílabo español de origen petrarquista, que Miguel Ángel Márquez llama garcilasiano para distinguirlo de otros modelos como el endecasílabo primitivo de Santillana o el endecasílabo dactílico modernista.

Tal como se explica ya en la misma introducción, la primera parte de la obra, de orientación sincrónica, se preocupa de los aspectos teóricos y generales del metro, en tanto que la segunda parte, constituida por los capítulos tercero y cuarto, adopta una perspectiva diacrónica y analiza los precedentes del endecasílabo garcilasiano (Horacio, Imperial, Santillana y Ausiàs March) y la posterior evolución desde el barroco hasta la modernidad. El corpus estudiado, por lo demás, está configurado por tres poemas largos: la Égloga III de Garcilaso, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, y *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, que representarían, respectivamente, el período de adaptación del endecasílabo a la poesía española, la culminación de su desarrollo y una época última de mayor libertad.

El primer capítulo, así pues, comienza con una reflexión sobre el concepto resbaladizo de los acentos rítmicos y extrarrítmicos en el verso, y la distinción de cuatro tipos básicos de acentos en el endecasílabo: el acento rítmico obligatorio que se sitúa necesariamente en la décima sílaba, el acento identificador, que sirve para caracterizar un endecasílabo concreto y adscribirlo a una clase u otra, el acento complementario o secundario, cuya condición es facultativa, y el acento pararrítmico, adyacente a uno de los acentos rítmicos. El tercer tipo de acento es el que permite distinguir endecasílabos comunes y sáficos, por ejemplo.

Uno de los problemas que tiene que sortear el análisis métrico es el de la variedad terminológica, que en ocasiones conduce a la confusión o, de modo paradójico, a la ambigüedad. Sucede con frecuencia que distintos metristas dan diferentes nombres a un mismo fenómeno o, por el contrario, etiquetan realidades variadas, o incluso opuestas entre sí, con un mismo término. Consciente de esa multiplicidad de propuestas, Márquez hace un ejercicio constante de confrontación de las diferentes opciones para llevar a cabo una elección razonada. Es lo que sucede, por ejemplo, a la hora de definir el endecasílabo horaciano, término que debería reservarse, afirma, para el que se acentúa en las sílabas cuarta y sexta, y no, como a veces se ha hecho, para el acentuado en cuarta y octava, que es el que suele conocerse como endecasílabo sáfico. Como es lógico, las discrepancias no afectan únicamente a la terminología existente sobre la versificación, sino también a los modelos explicativos, y en este sentido también hay una firme defensa, apoyada en el análisis de grabaciones de ejemplos de ejecución de Juan Ramón Jiménez, de la existencia en el endecasílabo de cláusulas cuaternarias, frente a la opinión tradicional de que toda agrupación de cuatro sílabas se dividiría por sistema en dos cláusulas binarias. Una vez aceptada su existencia, Márquez sostiene que es la combinación de cláusulas de ambas clases, binarias y cuaternarias, la que da lugar a tres de los principales tipos de endecasílabo: horaciano, sáfico y común, que se unirían a un cuarto tipo primario que se forma con la sola combinación de cláusulas binarias, el endecasílabo yámbico. Como se dirá en un apartado posterior de la monografía, lo que impide que el endecasílabo dactílico se pueda combinar con ellos es, precisamente, la presencia en el primero de cláusulas ternarias. Acto seguido, se describen las 17 variedades rítmicas que adoptan estos cuatro tipos en función de los acentos complementarios previos al primer acento identificador (esto es, anteriores al que va en cuarta o sexta posición silábica).

De especial interés es el apartado que se dedica a los endecasílabos con acento pararrítmico, aquellos que parecen tener una sílaba tónica contigua a alguno de los acentos rítmicos del verso. Tras la discusión sobre la posibilidad o imposibilidad de este fenómeno y su explicación teórica, Márquez lleva a cabo un demorado examen de su valor expresivo, con el comentario de diferentes ejemplos extraídos del corpus, sobre todo de Góngora.

El segundo capítulo del libro consiste esencialmente en un análisis teórico y práctico del modo en que el encuentro de vocales en el interior del verso afecta al cómputo silábico, de manera que versa, esencialmente, sobre la sinalefa, la dialefa, la sinéresis y la diéresis, lo que se ilustra con distintos ejemplos y las correspondientes imágenes obtenidas mediante el programa Praat de análisis acústico. Un último apartado aplica esta forma de análisis para estudiar la diferencia entre endecasílabos agudos, llanos y esdrújulos y concluir que no hay fenómenos que afecten de modo significativo a la duración de las sílabas, y que cabe entender que la unidad rítmica termina en la última sílaba acentuada. Solo el peso de la tradición, afirma Márquez, justifica que la terminología española, como la italiana, designe a los versos que tienen la última tónica en la décima posición como endecasílabos y no como decasílabos.

La parte segunda y última de la obra, como anticipábamos, tiene una dimensión diacrónica y se ocupa de la historia del endecasílabo en la tradición hispánica, pero abundando también en las raíces grecolatinas. Después de constatar que los endecasílabos griegos de Safo no observan ninguna pauta acentual, sino que son estrictamente cuantitativos, se examinan los versos de Catulo para entrever una tendencia que solo se consolidará en la escritura de Horacio, quien establece en sus odas, por vez primera, una regularidad acentual que se ha considerado extraordinaria y en la que Márquez reconoce tres modelos o patrones de acentuación. Este modelo se reforzaría con la pérdida de la cantidad vocálica, dando lugar finalmente a un endecasílabo silabo-tónico.

La revisión posterior que hace Márquez de los intentos castellanos de adaptar el endecasílabo al final de la Edad Media, a cargo de Micer Francisco Imperial y de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, trata de aclarar el malentendido histórico que ha achacado a ambos autores un cierto descuido y ha tendido a la valoración negativa. Una vez puesto en contexto, el error habitual de valoración se debe al frecuente olvido de que Imperial no parte de ninguna influencia italiana, y con frecuencia acentúa la séptima sílaba (e incluso,

a veces, la quinta), aparte de que tiende a un uso asistemático de hiato y sinalefa, lo que el oído acostumbrado al endecasílabo de Garcilaso no acepta de buen grado. La frecuencia del dactílico es mayor aún en Santillana, cuyo endecasílabo todavía experimenta una notable influencia del verso de arte mayor y de modelos italianos anteriores a Petrarca o incluso de la tradición medieval francesa. No cabe achacar a estos poetas, por lo tanto, un deficiente oficio al construir endecasílabos; simplemente, su elección de determinados modelos se aparta de la opción que triunfaría más tarde, a partir de Boscán y Garcilaso. Habría en Santillana, además, una tendencia a la cesura tras la cuarta o quinta sílaba que impide la sinalefa y repele al oído moderno.

El cuarto capítulo se dedica al ritmo endecasilábico, y fija sus raíces en la estancia y la lira, que ya combinaban endecasílabos y heptasílabos, versos que comparten la acentuación en la sexta posición en muchos casos. A su vez, de la lira y otras estrofas aliradas se derivaría la silva barroca. Luego, en la silva modernista, encontrarían acogida también el pentasílabo y el eneasílabo, cuyos acentos finales coinciden con los principales del sáfico, en cuarta y octava. Esto es más fácil por el incremento en la proporción del uso del sáfico, frente a la ausencia que se puede observar en la poesía de San Juan de la Cruz o su escasa presencia en la de Garcilaso y Fray Luis. Otra innovación de la silva modernista sería la admisión del alejandrino y de la rima asonante, sobre todo en el esquema arromanzado. El último paso evolutivo de estas combinaciones sería lo que Márquez denomina «verso libre de ritmo endecasilábico», que se distinguiría de la silva por «la introducción de un verso compuesto de dos o más miembros», denominado ya «versículo». Márquez, claro está, es consciente del problema terminológico que afecta al verso libre. La descomposición de esos versículos en versos menores pondría en peligro la integridad del modelo mismo, por lo que Márquez propone el concepto de «tiempo del poema», que sería la percepción emocional del ritmo del poema, basada en buena parte en los silencios correspondientes a las pausas de final de verso. Sostiene Márquez que estas pausas finales de verso no tienen la misma importancia y duración que las pausas de final de hemistiquio, más breves.

La acumulación de más de dos miembros, todavía rara en Juan Ramón, se aprecia con mayor facilidad en Vicente Aleixandre y en poetas de generaciones posteriores como Gimferrer, de quien se analiza algún ejemplo que llega a integrar hasta nueve hemistiquios, dando lugar a una entidad nueva que Márquez denomina «hiperversículo». Un paso más allá estaría la práctica que Juan Ramón Jiménez

lleva a cabo en el poema *Espacio*, que adopta la presentación tipográfica de la prosa pero se construye sobre el ritmo endecasilábico, algo que también se observa en textos que aquí se analizan de Antonio Carvajal o Jenaro Talens.

El endecasílabo garcilasiano se revela, en fin, como un minucioso y documentado análisis de la evolución histórica del endecasílabo y de sus combinaciones, desde los antecedentes grecolatinos, pasando por las tentativas medievales y el triunfo y asentamiento del modelo petrarquista, hasta una renovación constante que parte del modelo de la silva y llega a los hiperversículos y la prosa de base rítmica, extendiéndose incluso a un ritmo de cláusulas binarias y cuaternarias que sería compatible con el ritmo endecasilábico y que permitiría explicar algunos versos tridecasílabos y pentadecasílabos.

JUAN FRAU
Universidad de Sevilla