

DE LA SILVA BARROCA AL VERSO LIBRE DE RITMO ENDECASILÁBICO

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO
Universidad de Huelva

Este trabajo estudia algunos fenómenos en la evolución desde la silva barroca hasta el verso libre de ritmo endecasilábico. En primer lugar, frente a la habitual restricción del sáfico en los poemas que combinan endecasílabos y heptasílabos, las *Soledades* de Góngora al aceptar el sáfico marcan un hito en la evolución hacia el verso libre. En segundo lugar, la silva modernista introduce versos compuestos distintos del alejandrino, que son el germen del versículo posterior. Por último, el análisis de tridecasílabos y pentasílabos como versos simples hace vislumbrar una evolución del verso libre basado en el núcleo rítmico del endecasílabo.

PALABRAS CLAVE: métrica, endecasílabo, heptasílabo, tridecasílabo, pentadecasílabo, silva, verso libre, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Juan Ramón Jiménez.

1. El verso libre de ritmo endecasilábico

El verso libre¹ de ritmo endecasilábico puede considerarse el resultado de un proceso histórico que se remonta a la combinación de

¹ Bajo el concepto de verso libre se engloban fenómenos poéticos tan distintos que es difícil llegar a definirlo con precisión. Para Baehr cabrían «desde la adopción de determinados versos y estrofas ya existentes [...] hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre» (Baehr 1981, 80). Son habituales las clasificaciones del verso libre basadas en el criterio de la relajación métrica y rítmica o del alejamiento de la métrica tradicional; por ejemplo, las de López Estrada (1974, 110 y 156 ss.), Navarro Tomás (1982, 386) o Quilis (1984, 165). Isabel Paraíso ha estudiado los diferentes orígenes del verso libre hispánico y propone una tipología que engloba el verso libre paralelístico, la versificación con cláusulas, la silva libre par e impar, la versificación fluctuante, etc. (Paraíso 1985). Por su parte, Domínguez Caparrós diferencia el verso semilibre y el verso libre o versículo, basado en las repeticiones no solo fónicas, sino también sintácticas y semánticas, organizado de acuerdo con el pensamiento y la sintaxis y en el que no son desechables ecos de la métrica tradicional (Domínguez Caparrós 1993, 185-190).

endecasílabos y heptasílabos de la silva, serie no estrófica al igual que el verso libre (Domínguez Caparrós 1993, 230 y 236 ss.). En la poesía española, este tipo de versificación aparece con plena conciencia y desarrollo en la obra de Juan Ramón Jiménez, al menos desde *Diario de un poeta recién casado* (1917)². Veamos el principio del «Fragmento primero» de *Espacio*:

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

A la combinación de heptasílabos y endecasílabos de la silva barroca, la silva modernista añadió el eneasílabo, el pentasílabo y el alejandrino: todos estos versos aparecen en el principio de *Espacio*. Pero además el verso libre introduce unos versos compuestos de dos o más miembros que siguen a su vez el ritmo endecasilábico general, denominados generalmente versículos³. Juan Ramón Jiménez publicó por

- 2 Gómez Redondo ha estudiado «las secuencias de regularidad métrica insertas en la creación versolibrista» de Juan Ramón Jiménez y concluye que «los heptasílabos, los eneasílabos, pero, sobre todo, los endecasílabos predominan en esta heterogénea manifestación de regularidades versales» (Gómez Redondo 2001, 253 y 255).
- 3 Esta denominación se corresponde con la segunda acepción del *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos 1999): «línea de las que forman un poema en el que se prescinde del metro y de la rima, así como del ritmo propio de los versos», y con la tercera acepción en el *Diccionario de la lengua española*. Juan Ramón Jiménez lo denomina «verso libre mayor» en una famosa carta dirigida a Enrique Díez-Canedo (6 de agosto de 1943), en la que le informa de las circunstancias en las que comenzó a escribir *Espacio*: «En la Florida empecé a escribir otra vez en verso. [...]. Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami [...], una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso libre mayor» (Jiménez 1992, 243).

primera vez el «Fragmento primero» con esta tipografía⁴, y no separó los versos 4 en un eneasílabo y un heptasílabo, ni el verso 5 en un endecasílabo y un pentasílabo⁵. Es evidente que para el poeta se trataba de versos compuestos, distintos a lo que hubiera sido la secuencia de los versos simples. No debemos olvidar que, para comprender el fenómeno del verso libre endecasilábico de ritmo endecasilábico, es imprescindible partir de un principio fundamental enunciado de manera taxativa por Domínguez Caparrós: «la presentación tipográfica no es arbitraria, sino que manifiesta la intención rítmica del autor» (Domínguez Caparrós 1988, 23).

Algunos aspectos de la versificación que conocemos como verso libre de ritmo endecasilábico han recibido la atención de la crítica; por ejemplo, la existencia del versículo, el verso compuesto de dos o más miembros que se corresponden con los versos simples admitidos por la silva modernista (Márquez 2000), o con la función de la rima en este tipo de versificación (Márquez 2001). Pero, en esta evolución de más de tres siglos, otros fenómenos, igualmente interesantes, todavía no se han analizado. En este trabajo, vamos a abordar tres:

- 1) La restricción del sáfico en las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos y el fin de esta restricción con las *Soledades* de Góngora;
- 2) La presencia de versos compuestos en la silva modernista; y, por último,

4 La historia textual de *Espacio* parece estar muy clara para la crítica (Albornoz 1982, 66; Alegre 1999, 433-436) y puede resumirse así: la obra se inició en enero de 1941; durante ese año y el siguiente, Juan Ramón Jiménez compuso los dos primeros fragmentos en verso. La revista *Cuadernos Americanos* (vol. XI, n.º 5, septiembre-octubre, 1943) publicó en 1943 el primero de ellos como «Espacio (una estrofa)» y, al año siguiente (*Cuadernos Americanos* vol. XVII, n.º 5, septiembre-octubre, 1944), el segundo como «Espacio (Fragmento primero de la segunda estrofa). Cantada». El 11 de enero de 1953, *La Nación* de Buenos Aires publicó una parte del fragmento tercero, en prosa. La versión definitiva de *Espacio*, tres fragmentos en prosa, vio la luz en la revista *Poesía Española* (abril de 1954). Esta versión se incluyó en la *Tercera antología poética* (1957). Se conserva además un original mecanografiado con correcciones manuscritas de la versión en prosa, anterior a la publicación en *Poesía Española*; de este original existen ediciones facsímiles.

5 Sería posible una medida de 7+9, pero la rima interna selecciona como preferible la medida 11+5.

3) El pentadecasílabo y el tridecasílabo en el verso libre de ritmo endecasilábico.

2. Restricción del sáfico

Sin embargo, no debemos olvidar que, antes de la silva, el endecasílabo castellano ya admitía la combinación con el heptasílabo en algunas formas estróficas, como la estancia o la lira (Navarro Tomás 1983, 205-208).

En las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, se observa una frecuencia significativamente menor del sáfico con respecto a los otros tipos de endecasílabo. Esta restricción del sáfico, que en la poesía de San Juan de la Cruz llega a ser una exclusión absoluta, nos indica que estas combinaciones de endecasílabos y heptasílabos se basan en el acento en 6ª sílaba, que comparten los heptasílabos y todos los tipos de endecasílabo salvo el sáfico. En este entorno métrico, el heptasílabo aparece como el principio de un endecasílabo con acento en 6ª sílaba⁶, de una manera similar a lo que ocurría en el dístico elegíaco de la poesía grecolatina, cuyo pentámetro se formaba con la secuencia de dos principios de hexámetros⁷. Ya en la obra de Garcilaso de la Vega, esta restricción del sáfico resulta patente: comparemos la *Canción* I, en la que se combinan endecasílabos y heptasílabos, con las *Églogas* II y III, que solo constan de endecasílabos:

	Endecasílabos	Sáficos	Frecuencia de sáficos
<i>Canción</i> I	44	2	4,5 %
<i>Égloga</i> II ⁸	100	19	19 %
<i>Égloga</i> III	376	77	20,5 %

6 En palabras de Gerardo Diego, el heptasílabo con acento en 2ª y 6ª equivaldría «a un endecasílabo truncado que terminase en la séptima sílaba [...] y el verso es perfectamente hermano menor del endecasílabo» (Diego 1942, 183).

7 Un fenómeno similar ocurría con el adonio y el endecasílabo sáfico griego.

8 Hemos tenido en cuenta los cien primeros endecasílabos de la *Égloga* II.

Sin embargo, esta restricción del sáfico, tan fuerte en la etapa pre-
napolitana de Garcilaso de la Vega, se va mitigando a lo largo de su
vida. Comparando la frecuencia de sáficos en los poemas que combi-
nan endecasílabos y heptasílabos ordenados cronológicamente⁹, la
evolución parece clara:

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

Esta restricción del sáfico en las formas estróficas con endecasílabos
y heptasílabos se acentúa en la poesía de Fray Luis de León. En sus
veintiuna composiciones originales en las que alternan endecasílabos
y heptasílabos, el porcentaje de sáficos es del 3,7%. Sin embargo, en la
composición titulada «En una esperança que salió vana», escrita en
tercetos encadenados, el porcentaje de sáficos sube al 10,5%.

Sin embargo, es la poesía de San Juan de la Cruz la que marca un
hito ineludible de este fenómeno: el sáfico está absolutamente excluido
en sus poemas compuestos de endecasílabos y heptasílabos (*Cántico*,
En una noche oscura y *O llama de amor viva*), como la crítica ha seña-
lado repetidamente¹⁰. Lo maravilloso, según Dámaso Alonso, es que
el endecasílabo de San Juan llega a fraguar versos inigualables, a pesar
de «su monótona acentuación en sílaba sexta» (Alonso 1976, 279-

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

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

280). La interpretación que ofrece D. Alonso de esta ausencia absoluta de sáficos no resulta del todo convincente:

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

Antes que Dámaso Alonso, Gerardo Diego había llamado la atención sobre la sorprendente ausencia de sáficos en la poesía de San Juan de la Cruz (Diego 1942, 177). Mediante un recuento estadístico inverso¹¹, Gerardo Diego llegó a la conclusión de que el 72% de los versos de San Juan llevaban una acentuación en 2ª, 6ª y 10ª para los endecasílabos y en 2ª y 6ª para los heptasílabos (Diego 1942, 178). Los endecasílabos y heptasílabos con la acentuación señalada por Diego formarían un sistema basado en «sus compases de cuatro sílabas, andadura de suavísimo sosiego» (Diego 1942, 184). Es decir, un sistema basado en las cláusulas cuaternarias¹². Sin embargo, nuestro recuento de los tipos de endecasílabos en San Juan ofrece datos muy diferentes:

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

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

12 Gerardo Diego considera que San Juan no era consciente de que prescindía de los sáficos, ni menos «de que usaba con preferencia casi exclusiva las distancias de cuatro sílabas, los 'pies' de cuatro sílabas, para decirlo con palabras de la época» (Diego 1942, 181).

El porcentaje real de endecasílabos con acento en 2^a, 6^a y 10^a, es decir, con dos cláusulas cuaternarias, es mucho menor (45,19%) que el ofrecido por Gerardo Diego (72%). La diferencia se explica por el tipo de recuento inverso que utilizó. Al cómputo de Gerardo Diego hay que restarle los versos que además de esos tres acentos en 2^a, 6^a y 10^a tengan acento en 4^a y/o 8^a, porque en esos casos aparecen cláusulas binarias en lugar de las cuaternarias. Además, la hipótesis de que son las cláusulas cuaternarias la clave del sistema no tiene en cuenta que el sáfico presenta también una cláusula cuaternaria (entre la 4^a y la 8^a sílabas) y, a pesar de eso, está excluido de la poesía de San Juan.

Estas razones nos llevan a pensar que San Juan para combinar con heptasílabos seleccionó todos los tipos de endecasílabos con acento en 6^a:

- 1) Común con acentos en 2^a, 6^a y 10^a;
- 2) Horaciano, con acentos en 4^a, 6^a, 10^a;
- 3) Yámbicos, con acento en 4^a, 6^a, 8^a y 10^a;
- 4) Yámbicos con acento en 6^a, 8^a y 10^a.

Esta selección excluye naturalmente al sáfico, el único tipo que carece del acento en 6^a sílaba, aunque presenta la cláusula cuaternaria. Nuestra hipótesis encuentra un apoyo indirecto en otro poema de San Juan, «Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fee». El poema se compone de endecasílabos pareados seguidos por el estribillo pentasilábico «aunque es de noche», que tiene su acento obligatorio en 4^a. Si comparamos la frecuencia de tipos entre este poema y los que combinan endecasílabos y heptasílabos, el resultado es sorprendente:

Tipo	Poemas con endecasílabos y heptasílabos	Cantar del alma que se huelga...
Común	58,56 %	9,1 %
Horaciano	26,85 %	45,45 %
Yámbico con acento en 4 ^a	4,85 %	31,82 %
Yámbico con acento en 6 ^a	7,77 %	13,63 %
Sáfico	0 %	0 %

Ahora los tipos más representados son los que presentan acento en 4ª: el horaciano y el yámbico con acento en 4ª, que presentan un aumento de frecuencia muy llamativo. Los tipos que no presentan acento en 4ª, pero sí en 6ª son en este poema minoritarios; de hecho, el común ha sufrido una restricción severa: el común del 58,56 al 9,1 %, aunque el yámbico con acento en 6ª ha aumentado. La conclusión es que en este poema San Juan selecciona preferentemente endecasílabos con acento en 4ª para combinarlos con el pentasílabo del estribillo, porque comparten el acento en 4ª; o si se prefiere, porque el pentasílabo es el inicio de un endecasílabo con acento en 4ª sílaba¹³.

En resumen, la exclusión del sáfico en los poemas de San Juan que combinan heptasílabos y endecasílabos no se debe a un supuesto desdén de la riqueza rítmica del endecasílabo o, menos aún, a una utilización poco culta del verso. Al contrario, la selección de endecasílabos con acento en 6ª para combinarlos con heptasílabos, como la selección de endecasílabos con acento en 4ª para combinarlos con pentasílabos, demuestran que San Juan era muy riguroso en la combinación armónica de esos dos versos. La supuesta monotonía por la repetición del acento en 6ª se diluye gracias a la variación entre endecasílabos comunes, horacianos y yámbicos con acento en 6ª.

Más allá de esas formas estróficas, la silva desempeña un papel decisivo en el proceso que dará lugar al verso libre de ritmo endecasilábico. Montero y Ruiz explican su aparición a partir de la necesidad de hallar formas métricas más libres que las series estróficas de la tradición petrarquista¹⁴. Por su parte, Begoña López Bueno postula que hay dos fases en la evolución de la silva barroca: una primera que corresponde al período de formación (*ca.* 1600-1613); y una segunda fase de ex-

13 Esta combinación, por otra parte, es la tradicional en la estrofa sáfica. Sobre la combinación de endecasílabos y heptasílabos en la poesía de San Juan, puede verse también Bobes (1986), aunque su estudio no aporta nuevos datos con respecto a los trabajos de Gerardo Diego (1942) y Dámaso Alonso (1976).

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

pansión tras la difusión de la *Soledad primera* de Góngora (López Bueno 1991, 7).

En este panorama de formación y expansión de la silva a finales del siglo XVI y principios del XVII, para los objetivos de este estudio, nos interesa sobre todo la frecuencia de sáficos. La restricción del sáfico que hemos visto hasta ahora se mantiene de forma mitigada en la silva de Francisco de Rioja. En sus *Sonetos* la frecuencia de sáficos es del 21,43%, pero en las *Silvas* baja al 15,19%, una frecuencia similar a la de la *Canción V* Garcilaso de la Vega (15,15%).

Sin embargo, las *Soledades* de Góngora, innovadoras en tantos aspectos (López Bueno 1991; Montero y Ruiz 1991), provocan un cambio radical también en la métrica de la silva barroca, pues en las *Soledades* no se percibe ninguna restricción al sáfico. En los cien primeros versos de la *Soledad primera* y de la *Soledad segunda*, el porcentaje de sáficos es el 24,2%, por tanto, un poco superior al porcentaje de sáficos en las octavas del *Polifemo* (23,2%).

No hay que minusvalorar esta innovación que aportan las *Soledades*. Su alta frecuencia de sáficos nos indica que la clave de la combinación de endecasílabos y heptasílabos ha dejado de ser el acento en 6ª, para basarse en el núcleo rítmico del endecasílabo: la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias tras el primer acento identificador. A su vez, la presencia del sáfico en la silva va a permitir que en la silva modernista se incorporen el eneasílabo y el pentasílabo (Domínguez Caparrós 1993, 237), entendidos como inicios de un endecasílabo sáfico¹⁵.

3. Versos compuestos en la silva modernista

Además de esos versos impares (el eneasílabo y el pentasílabo), la silva modernista admite el alejandrino, en tanto verso compuesto de dos heptasílabos. Esta innovación es decisiva pues facilitará que el

15 Por otra parte, hay una innovación tardo-romántica atribuida a Bécquer que la silva modernista generaliza: la sustitución de la rima consonante por la asonante, dando lugar a la silva arromanzada (Domínguez Caparrós 1993, 237). En el verso libre de ritmo endecasilábico se observa una tendencia a disimular la sonoridad de la rima y uno de los recursos que se utiliza es la rima asonante (Márquez 2000 y 2001).

verso libre de ritmo endecasilábico genere otros versos compuestos con la única condición de que sus miembros se correspondan con alguno de los versos simples admitidos en la silva modernista: es decir, el pentasílabo, heptasílabo, eneasílabo y endecasílabo.

La inclusión de estos versos compuestos distintos a los alejandrinos tiene su origen en la poesía de Unamuno, aunque fue Juan Ramón Jiménez quien la desarrolló. Sin embargo, podemos encontrar algunos precedentes del versículo en la silva modernista. El poema «Helios» de Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*) es una silva con endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos y rima consonante, pero en las estrofas tercera y cuarta aparecen tres tridecasílabos. Los tres casos pueden analizarse fácilmente como versos compuestos de un pentasílabo y un eneasílabo [5+9]:

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

Este bien puede ser el germen a partir del que se desarrollen los versos compuestos del verso libre. Alguien podría objetar que podrían entenderse como alejandrinos (7+7), si se hace el tipo de escansión que propuso E. Torre (2000) a propósito de unos versos de Juan Ramón Jiménez, con un encabalgamiento léxico y un final agudo en el primer hemistiquio:

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

Pero debe tenerse en cuenta que, en ese verso citado por Torre y otros similares, el acento en 6ª podría justificar esa escansión. Sin embargo, en los versos de Rubén Darío, una escansión así obliga a situar la cesura tras una sílaba átona, que además debe recibir el acento final del hemistiquio:

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

Volveremos a debatir este asunto de los tridecasílabos en el párrafo siguiente, cuando podremos ver que, además del análisis como versos compuestos, cabe considerarlos versos simples con una alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias, que los hace compatibles con el ritmo endecasilábico.

4. El pentadecasílabo y el tridecasílabo en el verso libre

Como hemos visto más arriba (§ 1), el verso libre de ritmo endecasilábico aparece con plena conciencia y desarrollo en la obra de Juan Ramón Jiménez y los poetas de la Generación del 27. García Calvo consideraba que este sistema de versificación no era otra cosa que la combinación del endecasílabo con sus *membra disiecta*, sus miembros separados:

[...] cuando por azar se leen ejemplos de la poesía (tan ingeniosa y desgarrada, por lo demás, a veces) que se siguen publicando, lo que uno encuentra de ordinario es o bien el viejo endecasílabo (y sus *membra disiecta*) tipográficamente disimulado, pero no de veras olvidado y destruido, o bien la mera prosa, que a veces, con la disposición tipográfica, se pretende hacer pasar por otro que no es (García Calvo 1975, 86).

La aparición de la prosa endecasilábica (por ejemplo, en *Espacio* de Juan Ramón Jiménez) o del hiperversículo de los novísimos (Márquez 2017) no transforman sustancialmente el sistema, pues ambos fenómenos se reducen a elevar el número de miembros agregados con respecto al versículo, en el caso de la prosa *ad infinitum*. En estas circunstancias, como García Calvo apuntaba desencantadamente, el endecasílabo parece, por una parte, agotado pero, por otra, pervive sin permitir que la versificación española se renueve.

Sin embargo, es posible que el armonioso núcleo rítmico del endecasílabo garcilasiano, que consiste en la combinación de cláusulas binarias y cuaternarias después del primer acento identificador, sea en 4º o en 6ª (Márquez 2009), nos depare todavía alguna sorpresa. Desde mi primera lectura de la «Oda a Walt Whitman» de García Lorca (*Poeta en Nueva York*), me hechizó el ritmo del verso «manadas de bisontes

empujadas por el viento». Era posible ejecutarlo como un verso compuesto (7+8), pero también como un verso simple, un pentadecasílabo. Esta ejecución sin cesura ofrece tres cláusulas cuaternarias y una binaria final, lo que lo hace compatible con el ritmo del endecasílabo:

ma-ná-das-de-bi-són-tes-em-pu-já-das-por-el-vién-to

A partir de esta intuición, revisé el cómputo de algunos versos similares que había utilizado en trabajos anteriores (Márquez 2000 y 2017). Por ejemplo, el verso 3 de «Sin luz» de V. Aleixandre (*La destrucción o el amor*, 1932-1933) o el verso 16 de «Los años» también de Aleixandre (*Poemas de la consumación*):

donde faltan aquellas frescas algas amarillas
Porque cegar es emitir su vida en rayos frescos.

En estos trabajos anteriores, los había medido respectivamente como [4+11] y [5+11], es decir como versos compuestos. Pero es posible también entenderlo como versos simples, como hemos visto a propósito del verso de Lorca «manadas de bisontes empujadas por el viento». En el primero de ellos, después del acento rítmico en 6ª (*aquéllas*), encontramos dos cláusulas binarias, una cuaternaria y la binaria final:

don-de-fal-tan-a-qué-llas-frés-cas-ál-gas-a-ma-rí-llas

En el segundo, después de acento rítmico en 4ª (*cegar*), una cláusula cuaternaria y cuatro binarias.

Por-que-ce-gár-es-e-mi-tír-su-ví-daen-rá-yos-frés-cos.

Es decir, en este tipo de pentadecasílabos, el ritmo se basa en la alternancia de cláusulas cuaternarias y binarias, después del acento rítmico en 4ª o 6ª. En otras palabras, su ritmo es el mismo que el del endecasílabo, por eso puede incorporarse sin problemas al verso libre de ritmo endecasilábico. En el poema *Espacio* encontramos muchos versos similares. Véase, por ejemplo, *Es.* 1.17, con una cláusula cuaternaria y tres binarias:

es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos
es-mi-vi-da-su-ví-da-yes-la-ví-da-Pá-san-vién-tos

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

En el verso libre de ritmo endecasilábico, aparecen también con cierta frecuencia tridecasílabos. Hasta ahora los había considerado versos compuestos, la mayoría de las veces medidos como [2+11] o [4+9]. Sin embargo, estos versos son susceptibles de un análisis por cláusulas similar. Tomemos como primer ejemplo el verso 9 de «Los años» (*Poemas de la consumación*):

algo como una turbia claridad redonda,
al-go-co-mou-na-**túr**-bia-cla-ri-**dád**-re-**dón**-da,

En mi artículo sobre el verso libre (Márquez 2000), aparece medido como un endecasílabo precedido por una unidad menor: [2+11]. Sin embargo, podemos entenderlo como un verso simple, que, tras primer acento rítmico en 6ª (*túrbia*), presenta una cláusula cuaternaria y dos binarias. Lo mismo ocurre con los versos que pueden medirse como [4+9] o [5+9]. Véanse, por ejemplo, los versos 6-7 del poema «Góngora» de Cernuda (*Como quien espera el alba*):

Más generosas que los hombres, disimulan
Más-ge-ne-**ró**-sas-que-los-**hóm**-bres-di-si-**mú**-lan
En la común tiniebla parda de las calles
En-la-co-**mún**-ti-**nié**-bla-**pár**-da-de-las-**cá**-lles

Ambos pueden ejecutarse como tridecasílabos, el primero con tres cláusulas cuaternarias tras el acento en 4ª, y el segundo con dos binarias, una cuaternaria y la binaria final. Este tipo de tridecasílabos son relativamente frecuentes en *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, pero aparecen ya en *Diario de un poeta recién casado*. Gómez Redondo ha analizado el poema «Nocturno» (CLXXII); su cómputo y comentario son incuestionables:

Tan inmenso como es ¡oh mar! el cielo,		[11]
como es el mismo en todas partes,		[9]
puede el alma creerlo tan pequeño...		[11]
Enclavado a lo eterno eternamente		[11]
por las mismas estrellas,	5	[7]
¡qué tranquilos sentimos, a su amparo,		[11]
el corazón, como en el sentimiento		[11]
de una noche, que siendo sólo nuestra madre,		[13]
fuera el mundo!		[4]
¡Qué refugiados nos sentimos	10	[9]
bajo su breve infinidad definitiva!		[13]

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

Podemos preguntarnos qué hacen esos dos únicos tridecasílabos en lo que parece una silva impar. Podrían analizarse como versos compuestos: [4+9] y [5+9], pero también mediante cláusulas binarias y cuaternarias, lo que los hace compatibles con el ritmo endecasilábico del verso libre:

deu-na-no-che-que-**sién**-do-**só**-lo-**nués**-tra-**má**-dre,
ba-jo-su-**bré**-vein-fi-ni-**dád**-de-fi-ni-**tí**-va!

A este análisis por cláusulas binarias y cuaternarias de los tridecasílabos, como ya hemos visto a propósito del poema «Helios» de Rubén Darío (§ 3), podría contraponerse una escansión como alejandrinos, lo que implica un encabalgamiento léxico y un final agudo en el primer hemistiquio. En el verso 8 del poema de Juan Ramón Jiménez, el acento en 6ª sílaba justificaría de alguna manera esa interpretación. Sin embargo, el verso 11 presenta una sílaba 6ª átona, lo que hace esa escansión aún más forzada.

Por otra parte, Gómez Redondo señala que, si se unieran los versos 9 y 10, se obtendría otro tridecasílabo.

fuera el mundo! ¡Qué refugiados nos sentimos

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

Conclusiones

El análisis de los fenómenos métricos abordados en este trabajo ofrece una visión más clara de la evolución desde la silva barroca al verso libre de ritmo endecasilábico. En la primera parte (§ 2), la restricción o exclusión del sáfico en las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, vigente desde Garcilaso de la Vega hasta la fase de creación de la silva barroca, demuestra que el principal elemento métrico que facilita esa combinación es el acento en 6ª sílaba. Las *Soledades* de Góngora superan esa restricción del sáfico, una innovación fundamental porque implica que la combinación de endecasílabos y heptasílabos se basa ya en el núcleo rítmico del endecasílabo: la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias tras el primer acento identificador.

En segundo lugar, la aparición de algunos pentadecasílabos de la silva modernista apoya la hipótesis de que esos versos mayores que el endecasílabo pueden escandirse como versos compuestos distintos del alejandrino, es decir, como 5 + 9. Estos versos compuestos, además de los alejandrinos, son con toda probabilidad el germen de los versos compuestos que se conocen como versículos en el verso libre de ritmo endecasilábico.

Por último, los tridecasílabos y pentadecasílabos en el verso libre se pueden escandir como versos simples que presentan solo cláusulas binarias y cuaternarias tras el primer acento identificador, como el verso de García Lorca «manadas de bisontes empujadas por el viento».

Estos versos permiten adelantar una posible evolución del verso libre, que combinaría sin ninguna restricción todos los versos que presenten la alternancia de cláusulas binarias y cuaternarias tras el primer acento rítmico.

Bibliografía citada

- Albornoz, Aurora de. 1982. «Estudio de la obra». En *Espacio*. Madrid: Editora Nacional.
- Alonso, Dámaso. 1976. *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- Baehr, Rudolph. 1981. *Manual de versificación española*. Trad. de Klaus Wagner; prólogo de Francisco Lopez Estrada. Madrid: Gredos.
- Bobes, Carmen. 1986. «Lectura del *Cántico espiritual* desde la estética de la recepción». En *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, coord. José Muñoz Luengo: 13-51. Ávila: Secretariado diocesano Teresiano-sanjuanista.
- Diego, Gerardo. 1942. «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz». *Escorial* 11, n.º 25: 163-186.
- Domínguez Caparrós, José. 1988. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, José. 1993. *Métrica española*. Madrid: UNED.
- García Calvo, Agustín. 1975. *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Gómez Redondo, Fernando. 2001. «Versolibrismo y regularidad métrica: la 'forma libre' de Juan Ramón Jiménez». *Signa* Vol. 10: 251-268.
- Jiménez, Juan Ramón. 1992. *Cartas. Antología*, ed. F. Garfias. Madrid: Espasa Calpe.
- Jiménez, Juan Ramón. 1999. *Lírica de una Atlántida*, ed. A. Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Lapesa, Rafael. 1985. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Alianza.
- López Bueno, Begoña (coord.). 1991. *La silva*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- López Estrada, Francisco. 1974. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

- Márquez, Miguel Ángel. 2000. «El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico». *Bulletin of Hispanic Studies* 77: 217-234.
- Márquez, Miguel Ángel. 2001. «La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre». *Hispanic Review* 69: 337-353.
- Márquez, Miguel Ángel. 2003. «Verso y prosa en la etapa americana de Juan Ramón Jiménez». *Rhythmica* 1: 149-181.
- Márquez, Miguel Ángel. 2009. «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano». *Revista de Literatura* 141: 11-38.
- Márquez, Miguel Ángel. 2017. «El hiperversículo en la generación de los novísimos». *Philologia Canariensis* 23: 49-62.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. «Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)». *Signa* vol. 10: 295-311.
- Montero, Juan y Ruiz Pérez, Pedro. 1991. «La silva entre el metro y el género». En *La silva*, ed. B. López Bueno, 19-56. Sevilla: Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba.
- Navarro Tomás, Tomás. 1983. *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Quilis, Antonio. 1984. *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Paraíso, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Torre, Esteban. 2000. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.