

EL ENDECASÍLABO CON ACENTOS EN 4ª Y 5ª SÍLABAS

HENDECASYLLABLES WITH STRESSES ON THE 4TH AND 5TH SYLLABLES

ARCADIO PARDO
Université Paris X Nanterre

Resumen: Este trabajo propone una manera distinta de considerar los endecasílabos con acentos en las sílabas contiguas 4ª y 5ª así como el desarrollo rítmico del verso. La contigüidad de las sílabas 4ª y 5ª se ha interpretado como un «conflicto» que se trata de resolver aquí. La sílaba 4ª, aislada de su entorno rítmico, ofrece un comportamiento distinto.

Palabras clave: endecasílabo, sáfico, contigüidad acentual.

Abstract: The present study introduces a new approach to the hendecasyllables with stresses on the 4th and 5th contiguous syllables and the rhythmic development of the line. The contiguousness of the 4th and 5th syllables has been interpreted as a 'conflict' this work intends to resolve. The 4th syllable, when isolated from its rhythmic environment, presents a distinct behaviour.

Key words: hendecasyllable, sapphic, contiguous stresses

Homenaje, aunque humilde y tardío, a Dámaso Alonso

pero decir cómo era no podría
Poemas puros

hacia otro sol más fuerte nos inunda
Oscura noticia

¡Vivir, vivir! ¡Oh dulce embriaguez mía!
Hombre y Dios

Aunque la bibliografía sobre los denominados endecasílabos «a minore» y/o endecasílabos sáficos es relativamente abundante, ya sea en monografías o en apartados incluidos en los tratados de métrica y de ritmo¹, no ha despertado curiosidad, salvo error por mi parte, el hecho de que versos de tipo sáfico presenten, además del acento constituyente en 4ª sílaba, otro en la 5ª contigua a la anterior, aunque de intensidad debilitada.

Este tipo de endecasílabo tiene una pausa interna después de la sílaba 4ª si esta sílaba pertenece a palabra oxítónica, o después de la 5ª si el acento recae en palabra llana. Son los tipos que corresponden a los segmentos 4 + pausa + 7 o 5 + pausa + 6:

Tipo 4 + pausa + 7: Yo no nací + sino para quereros
(GARCILASO)

Tipo 5 + pausa + 6: Por estos campos + de la tierra mía
(ANTONIO MACHADO)

Estos dos ejemplos se ajustan a la norma: acentos en 4ª y en 8ª. En poesía italiana primitiva, el sáfico es el menos frecuente de los endecasílabos, que por otra parte aparece formado por los

¹ Trabajo muy interesante es el de GARCÍA CALVO, Agustín: «Unas notas sobre adaptación de metros clásicos por don Esteban de Villegas». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1950, 1, pp. 92-105. Información general se encuentra en Díez ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC, 1970, pp. 279-286.

segmentos 4 + 7 o 5 + 7, absorbiendo este último la sílaba en demasía mediante sinalefa entre 5ª y 6ª. En los primeros diez sonetos de Santillana, es decir en el primer ensayo o uno de los primerísimos ensayos del endecasílabo en castellano, Mario Penna encuentra 94 endecasílabos formados por quinario más senario (5 + 6), 2 formados por cuadrilábulo más heptasílabo (4 + 7), 5 formados por quinario más heptasílabo con sinalefa y 7 por quinario agudo más heptasílabo². Lo cual corrobora la escasez del sáfico de tipo 4 + 7 desde la introducción del endecasílabo en castellano.

Suele considerarse que los acentos en 4ª y 10ª excluyen otras posibilidades. Así lo afirma Rudolf Baehr diciendo que «como por su proximidad a los acentos cuarto y décimo, definitorios de este tipo, el otro acento de verso no puede recaer en la quinta y novena sílabas, entonces resulta que lo hace en la sexta, séptima u octava sílabas»³.

La exclusión de acento en la sílaba 5ª aparece en otros críticos. Rafael Núñez Ramos estima que «la sílaba en cuestión posee una intensidad determinada considerablemente menor que la del axis rítmico con la que entra en conflicto, hasta el punto de estar más próxima a las sílabas átonas que a las tónicas»⁴. Pero en el mismo estudio añade que «en el decurso métrico, dos sílabas sucesivas acentuadas pueden ser equivalentes en intensidad, en cuyo caso habrá que reconocer un artificio expresivo»⁵. Esto último parece contradecir su propia afirmación anterior.

Pero este criterio riguroso aparece atenuado en tratadistas posteriores. Isabel Paraíso, por ejemplo, admite que «otros tipos de endecasílabos pueden surgir por la presencia de acentos extrarrítmicos en posiciones contiguas a las constituyentes»⁶.

Ese «conflicto», que surge cuando las sílabas 4ª y 5ª reciben ambas un acento –aunque de intensidad desigual–, solicita un

² PENNA, Mario: «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid: CSIC, 1954, pp. 253-282.

³ BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1981, p. 139.

⁴ NÚÑEZ RAMOS, Rafael A.: «Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano». *Dispositio*, 1978, III, 7-8, p. 162.

⁵ *Ibid.*

⁶ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contenido románico*. Madrid: Arco/libros, 2000, p. 129.

acercamiento más detenido, una escucha más atenta de los versos en que ese encuentro se produce. Si la sílaba 4ª pertenece a palabra llana, la 5ª es naturalmente átona; así en el citado «Por estos *campos* + de la tierra mía». Pero cuando la sílaba 4ª es final de palabra oxítona, o palabra monosílaba, la 5ª contigua puede ser portadora de un acento considerado antirrítmico, y aparecer como tónica y al mismo tiempo plantear ese «conflicto» rítmico que se resuelve aceptando que la sílaba 5ª puede ser, y es, inicial de otro pie rítmico.

Suele admitirse generalmente que la sílaba contigua que sigue a la portadora de acento constituyente es forzosamente átona y, por lo tanto, no puede ser inicial de unidad rítmica. Es el principio de la alternancia generalmente aceptado, aunque no faltan tratadistas que rechazan esa norma; Esteban Torre cita a Bansi y Martelli que afirma que dos sílabas consecutivas pueden ser ambas portadoras de acento en poesía italiana⁷.

Sin embargo, es un hecho que son numerosos los endecasílabos castellanos que adoptan la acentuación predominante en sílaba 4ª seguida de otras sílabas, la 5ª y a veces la 6ª, portadoras también de acentos, aunque su intensidad se debilita a medida que la sílaba se aleja de la 4ª de acento predominante. También aparecen casos en que las tres sílabas presentan idéntica fonación, dando un efecto de cascada en el medio del verso. Así en este verso:

¿Qué? ¿De ese *qué que queda*? ¿Queda o no?
(FRANCISCO PINO)

Es un verso que recoge las sonoridades del tan conocido de San Juan de la Cruz:

un no sé *qué que queda* balbuciendo

Aunque el verso que sigue no repite la misma sílaba, se cita por presentar tres monosílabos acentuados en las posiciones 4ª, 5ª y 6ª:

⁷ TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, p. 32.

y muchos *sí sé qué* para olvidarte

(SOR JUANA I. DE LA CRUZ)

Y este otro de la misma autora:

a Cristo en *él fue más* merecimiento

No se trata de discutir la intensidad de las sílabas contiguas acentuadas; se admite que las sílabas contiguas a la sílaba de acento constituyente tienen una intensidad menor. Sí, en cambio, de escuchar atentamente el ritmo del verso y tratar de resolver el «conflicto» del que ya se ha hablado.

El «conflicto» del que Rafael Núñez habla, se plantea cuando la sílaba 4ª es final de palabra oxítona o palabra monosílaba y la 5ª es portadora natural de otro acento, ya sea esa sílaba inicial de palabra o palabra monosílaba. En los ejemplos citados parece evidente que la 5ª *qué* del verso de Pino es de intensidad superior a la 5ª *que* del verso de San Juan. Y es lícito admitir que el grupo *qué queda* del verso de Pino forma un pie dactílico independiente. No ocurre lo mismo en el verso de San Juan en el que el *que* en 5ª no es sílaba tónica, y por lo tanto no es inicial de grupo rítmico. Se observa sin dificultad que los grupos rítmicos principian en la 4ª:

un no sé *qué que* queda balbuciendo
(*qué que*: pie trocaico con inicial en 4ª)

O en la 5ª:

¿Qué? De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no
(*qué queda*: pie dactílico con inicial en 5ª)

Este tipo de verso presenta acentos en 4ª, 5ª y 8ª. En el tercer verso de Dámaso Alonso que encabeza este trabajo hay desplazamiento del acento en la palabra oxítona *embriaguez* que actúa en el verso como palabra llana: *embriaguez*. Desplazamiento favorecido por la contigüidad de la sílaba 10ª acentuada: *mí-a*:

¡Vivir, vivir! ¡Oh dulce *embriaguez* mía!
Vi) vir vi / vir / Oh dul ce em / bria guez (mí a

En general este tipo de conflicto no aparece:

- Mi juventud...¿Fue juventud la mía?
(RUBÉN DARÍO)
- Chorreo luz: doró el lugar oscuro.
(J. R. JIMÉNEZ)
- Habla, Señor; rompa tu boca eterna
(MIGUEL DE UNAMUNO)
- A ti, Guiomar, esta nostalgia mía.
(ANTONIO MACHADO)
- Penden tal vez más densos los follajes
(JORGE GUILLÉN)
- mi amor por ti, luz mía y madre mía
(VICENTE GAOS)
- tierra de Dios, sombra fatal y ardida
(BLAS DE OTERO)
- porque sin Ti, aquí abajo nada tiene
(MANUEL ALONSO ALCALDE)
- y todo el mar tan grande en poca boca
(CARLOS E. DE ORY)
- Ven hacia mí. Mírame triste y solo
(CARLOS BOUSOÑO)
- No quieras ya más días: sucesiones
(JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
- Madre, no sé qué viene tras el éxtasis
(AMADOR PALACIOS)

El esquema de estos versos es pues como sigue: 4ª acentuada + pausa + pie dactílico (acento en 5ª) + pie trocaico (acento en 8ª).

De estas dos modalidades la que presenta la combinación 5ª + 1, o sea pie trocaico, es menos frecuente, sin que haya dificultad en encontrar ejemplos:

- ¡Válasme, Dios! ¡Oh qué es! ¡oh qué semeja
(FRANCISCO DE ALDANA)
- Para saber quién sois no es importante
(PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA)
- Pero, Rubén... ¡O horror! ¡o muerte!, ¡o tierra!
(V. GARCÍA DE LA HUERTA)
- Como lo son tal vez todos los hombres
(JORGE LUIS BORGES)
- ¿Te sentarás tú, mar, para escucharme?
(RAFAEL ALBERTI)

Cosas del *Cid*. ¡Oh, Dios, qué buen vasallo!...

(LUIS LÓPEZ ANGLADA)

El esquema de estos otros es, por lo tanto, el siguiente: 4ª acentuada + pausa + pie trocaico (acento en 5ª) + pie dactílico (acento en 8ª).

En el primer segmento del verso, o sea el compuesto por la sílabas 1ª a 4ª, solamente las sílabas 1ª a 3ª pueden presentar un pie rítmico puesto que la 4ª acentuada tiene un comportamiento propio. Las tres primeras sílabas formarán un pie dactílico si el acento actúa sobre la sílaba 1ª del verso, o un pie trocaico si el acento actúa sobre la sílaba 2ª del verso. Nuestros dos versos ya citados ofrecen ambos casos:

¿Qué? ¿De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no? (qué dee se: -' - -)
 ¡Vivir, *vivir!* ¡Oh dulce embriaguez mía! (vír vi: -' -)

Ejemplos de ambos tipos:

1. Tipo: pie dactílico + sílaba 4ª:

Donde vos *vi yo* la primer jornada
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¿Do es la *fe, do* es la caridat?
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 Íncrito *rey, tales* obras facet
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¡Oh gran *saber!* ¡Oh viejo frutuoso!
 (GARCILASO)
 ¿Qué *piëdad fue* ver en tal tristeza
 (FERNANDO DE HERRERA)
 Este que *ves, oh* huésped, vasto pino
 (FRANCISCO DE RIOJA)
 ¡Válasme, *Dios!* ¡Oh qué es! ¡oh qué semeja
 (FRANCISCO DE ALDANA)
 donde *salió tan* viva tu hermosura
 (LOPE DE VEGA)
 mármol, al *fin, tan* por lo pario puro
 (LUIS DE GÓNGORA)
 cuán frágil *es, cuán* mísera, cuán vana
 (FRANCISCO DE QUEVEDO)

Cosas del *Cid*. ¡*Oh*, Dios, qué buen vasallo!...
 (LUIS LÓPEZ ANGLADA)
 ¿Dónde estarás? ¡*Oh* dulce somnolencia!
 (JUAN GIL ALBERT)
 oh, carne *vil*, *oh*, pasto de la muerte
 (RAFAEL MORALES)

2. Tipo: pie trocaico + sílaba 4ª:

Jamás te *fuy*, cómo podré celar
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 ¿Pues qué farás, o triste vida mía
 (MARQUÉS DE SANTILLANA)
 si no cayó, *fue* porque Dios es bueno
 (RUBÉN DARÍO)
 Chorreo *luz*: doró el lugar oscuro.
 (J. R. JIMÉNEZ)
 pues eres *Tú más* yo que soy yo mismo
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 surgir, brotar, toda una España empieza!
 (ANTONIO MACHADO)
 mi amor por *ti*, *luz* mía y madre mía
 (VICENTE GAOS)
 Aquí, llegad! ¡*Ay!* Ángeles atroces
 (BLAS DE OTERO)
 y todo el *mar tan* grande en poca boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 la noche *gris* sobre mi pensamiento
 (CARLOS SAHAGÚN)
 Aquí pasé *dos* años de mi vida
 (FERNANDO DE VILLENA)
 Te llamo, *amor*, desde la media noche
 (CARMINA CASALA)

Por ser la primera aparición de estos versos en castellano, se recogen varios de Santillana:

Jamás te *fui*, ¿cómo podré celar
 (Soneto II)
 ¿Pues qué farás, o triste vida mía
 (Soneto IV)
 Donde vos *vi* yo la primer jornada
 (Soneto XXIII)

¿Do es la *fe*, *do* es la caridad?
(Soneto XXIX)

Íncrito *rey*, *tales* obras faced
(Soneto XXXIV)

En cualquiera de estos casos, la sílaba 4^a acentuada queda aislada entre el pie que la precede, la pausa y el pie que la sigue. Si consideramos que ese primer segmento agudo es comparable a un verso independiente, ese fragmento contaría una sílaba métrica más. También podemos suponer que esa sílaba aislada tiene comportamiento de verso mínimo, o sea, formado por una sílaba gramatical que cuenta dos sílabas métricas. Será pues lícito otorgar a esa sílaba también la «sensación temporal» de que hablan los tratadistas, aplicando ese concepto a los versos agudos. ¿En qué consiste esa «sensación temporal»? ¿Incremento de la duración? ¿Incremento de la intensidad? ¿Experimenta el lector esa «sensación temporal», sea cual fuere la forma de lectura, silenciosa u oral?

Sea considerado como verso agudo o sencillamente como primer segmento seguido de pausa, esa «sensación temporal» debe permitir considerar que esa sílaba oxítona final de segmento tiene comportamiento comparable al de la sílaba final de verso agudo. El esquema de estos versos es, pues, el siguiente: pie dactílico o anacrusis + pie trocaico + 4^a + pausa + pie dactílico o trocaico + pie trocaico o dactílico.

Se observa en este tipo de sáficos con sílabas 4^a y 5^a acentuadas que esta última es portadora con frecuencia de útiles de exclamación, de formas interrogativas o cuantitativas que realzan el valor expresivo de la sílaba. Pueden aparecer igualmente pronombres en alternancia o sencillamente referidos a una sola persona. He aquí algunos de los ejemplos citados a los que se añaden otros:

¿Qué? ¿De ese *qué qué queda*? ¿Queda o no?
(FRANCISCO PINO)

mejor -¿*mejor*?-. *Qué* dura es la salida
(JOSÉ GARCÍA NIETO)

Adonde *estés* ¿*cómo* llegar contigo?
(LUIS JIMÉNEZ MARTOS)

Dime mi *Dios* ¿*qué* estrella de tu cara
(LUIS LÓPEZ ANGLADA)

Crecí y crecí. *¡Qué oscuro el campo, el tiempo*
 (CARLOS SAHAGÚN)
 Madre, no sé *qué* viene tras el éxtasis
 (AMADOR PALACIOS)
 de no *saber dónde* hallará mañana
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 que a mi *dolor más fácil* le parece
 (LOPE DE VEGA)
¡Qué quiero yo más premio que quereros
 (GABRIEL DE HENAO)
 pues la *razón, más viva y más fogosa*
 (FRANCISCO DE QUEVEDO)
 pues eres *Tú más* yo que soy yo mismo
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 Penden tal *vez más* densos los follajes
 (JORGE GUILLÉN)
 donde el *metal más fresco* se marchita
 (MIGUEL HERNÁNDEZ)
 Hay en el *Sur más* de un portón gastado
 (JORGE LUIS BORGES)
 cerca de *mí más* cerca que la luna
 (CARLOS E. DE ORY)
 No quieras *ya más* días: sucesiones
 (JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
 mas es mi *fe tan* verdadera y pura
 (LOPE DE VEGA)
 y en esta *fe, tan* libre de opiniones
 (CONDE DE VILLAMEDIANA)
 Mas yo *daré tal* testimonio un día
 (FRANCISCO DE FIGUEROA)
 Heme hoy *aquí: ¡cuán* otros mis cantares
 (ENRIQUE GIL Y CARRASCO)
 y todo el *mar tan* grande en poca boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 y el *corazón tan* joven palpitaba
 (CÉSAR ALLER)
 y la *frialdad tan* ciega de su pecho
 (JAIME DELGADO)
¡Quién contra vos, quién contra el reino hesperio
 (FERNANDO DE HERRERA)
 Venid a *mí, yo* canto los amores
 (JOSÉ ZORRILLA)
 Mejor que *yo Tú* me conoces, sabes
 (MIGUEL DE UNAMUNO)

¡Adiós, tú, –yo, yo mismo– que te quedas
 (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)
 ¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!
 (DÁMASO ALONSO)
 mudos tú y yo: dos ignorancias juntas
 (JOSÉ GARCÍA NIETO)
 Soy como tú. Soy como tú. ¿Me oyes?
 (CARLOS BOUSOÑO)

Se citan ahora dos versos en los que la 5ª reproduce la 4ª:

Ven hacia mí. Mírame triste y solo
 (CARLOS BOUSOÑO)
 Yo mismo soy soy mismo soy yo mismo
 (CARLOS E. DE ORY)

La contigüidad de las dos sílabas acentuadas y la presencia de los útiles expresivos señalados procuran a este verso posibilidades que la poesía lírica utiliza con notable frecuencia. No suelen aparecer en la poesía narrativa que necesita dar al poema una continuidad mayor en consonancia con la sucesión de la acción que se relata.

He aquí uno espigado en *La Araucana* de Alonso de Ercilla:

Por ella son mil males atajados (Canto IV)

En cambio la poesía dramática recurre a esta modalidad con frecuencia para aquellas situaciones de contraste o de insistencia o de sorpresa en el diálogo de los personajes. No se ha prestado atención a la utilización de este tipo de verso en el diálogo dramático. Es evidente que la intensidad de la sílaba 5ª se refuerza por tratarse de réplicas orales que se oponen en general a lo expuesto por el otro personaje del diálogo, así como por el tono de sorpresa, o agresivo que requiera la escena:

Rey.– [...] al rey de Fez.
 Muley.– ¿Qué es lo que estoy mirando?
 (CALDERÓN, *El mágico prodigioso*)

Marsilla.– ¡Doña Isabel!
 Doña Isabel.– ¿Qué es esto, santos cielos?
 (TIRSO DE MOLINA, *Los amantes de Teruel*)

Gómez.— con su mujer:
 Rey.— ¡*Qué* desvergüenza extraña
 (LOPE DE VEGA, *Peribáñez*)

¡O cruel dolor! ¡O bárbara violencia!
 (VICENTE GARCÍA DE LA HUERTA, *Raquel*)

Don Facundo.— ¿*Qué* dije yo? *Qué* dije de tu musa?
 (RAMÓN DEL VALLE INCLÁN,
Farsa italiana de la enamorada del rey, Tablado de marionetas)

El tipo de verso de que se trata aquí corresponde al llamado en los tratados verso sáfico, o sea, el verso con acento determinante en 4ª y otro acento en 8ª. Lo confirman los ejemplos que siguen en los que la sílaba 4ª va seguida de pie dactílico:

Mi juventud... ¿*Fue* *juventud* la mía?
 (RUBÉN DARÍO)
 Chorreo *luz*: *doro* el lugar oscuro.
 (J. R. JIMÉNEZ)
 Habla, *Señor*, *rompa* tu boca eterna
 (MIGUEL DE UNAMUNO)
 A ti, *Guiomar*, *esta* nostalgia mía.
 (ANTONIO MACHADO)
 Penden tal *vez más* densos *los* follajes
 (JORGE GUILLÉN)
 mi amor por *ti*, *luz* mía y *madre* mía
 (VICENTE GAOS)
 tierra de *Dios*, *sombra* fatal y ardida
 (BLAS DE OTERO)
 y todo el *mar tan* grande en *poca* boca
 (CARLOS E. DE ORY)
 No quieras *ya más* días: *sucesiones*
 (JOSÉ MANUEL SUÁREZ)
 Madre, no *sé qué* viene *tras* el éxtasis
 (AMADOR PALACIOS)

La modalidad: sílaba 4ª seguida de pie trocaico también respeta el acento en 8ª, aunque no siempre con absoluta evidencia:

¡*Válasme*, *Dios*! ¡*Oh* qué es! ¡*oh* *qué* semeja
 (FRANCISCO DE ALDANA)

¿Te sentarás tú, mar, para escucharme?
 (RAFAEL ALBERTI)
 Cosas del *Cid*. ¡Oh, Dios, qué buen vasallo!...
 (LUIS LÓPEZ ANGLADA)
 porque sin *Ti*, aquí abajo nada tiene
 (MANUEL ALONSO ALCALDE)

Todo lo expuesto en este trabajo conduce a admitir que la contigüidad de las sílabas 4ª y 5ª (así como las 6ª y 7ª) portadoras de acentos no es realmente una «anomalía» dada la frecuencia en poesía española de esta modalidad. Tampoco se puede considerar que esa contigüidad provoque un «conflicto» rítmico que, como se ha visto, se resuelve sin dificultad.

Sí, en cambio, es lícito admitir que en estos versos, la sílaba 4ª, fuertemente acentuada, queda aislada entre dos pies rítmicos y por lo mismo tiene un comportamiento distinto asimilable al de las sílabas finales de los versos agudos.

Estas observaciones acerca de los endecasílabos con acentos en 4ª y 5ª son aplicables igualmente a los endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª, en los cuales la sílaba 6ª de acento constituyente, queda aislada entre los pies rítmicos que la preceden, la pausa y los pies rítmicos que la siguen. Un verso tan conocido como

Flérida para mí dulce y sabrosa

se representa con el esquema siguiente: pie dactílico + pie trocaico + 6ª + pausa + pie dactílico + período de enlace. O sea: Flérida + para + *mí* + pausa + dulceysa + brosa

Otras combinaciones se pueden encontrar⁸ enmarcando la sílaba 6ª que queda aislada y realzada por su entorno.

⁸ Puede consultarse PARDO, Arcadio: «El endecasílabo con acentos en 6ª y 7ª sílabas», en *Variations autour de la poésie. Hommage à Bernard Sesé*. Nanterre: Publications du C.R.I.I.A, Université de Paris X, 2001, 2, pp. 87-108.