
EL RÍTMO COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
(Universidad Nacional Autónoma de México)

APESAR DE los indicios que existen sobre la importancia del ritmo en la antigua lírica popular hispánica, no ha habido hasta ahora un estudio completo que se proponga el análisis de éste como un elemento determinante de la composición de ese amplio corpus de material poético. Los indicios a los que me refiero se encuentran ya en trabajos fundadores del estudio de la lírica popular como *La versificación irregular en la poesía castellana* de Pedro Henríquez Ureña y en trabajos más recientes sobre el tema como *El villancico* de Sánchez Romeralo, *El cancionero español de tipo tradicional* de José María Alín y *Entre folklore y literatura* de Margit Frenk. En ellos, sus autores han señalado el ritmo como uno de los elementos más importantes del estilo de la lírica popular y han esbozado la idea de que éste funciona como una base para la composición formalmente irregular, espontánea y aparentemente ingenua de muchos cantares hispánicos. Sólo Margit Frenk ha profundizado en el tema con su artículo «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas», el cual funcionó como punto de partida para el presente trabajo, que no pretende sino hacer una revisión del tema y plantear algunas ideas basadas en la observación de fenómenos rítmicos que se repiten a menudo en las canciones populares y que suelen conservarse en las variantes que dan testimonio de su reelaboración.

La investigación de Henríquez Ureña sobre la versificación hispánica dejó establecido ya que en las antiguas canciones populares existe una

fluctuación en la medida de los versos, y que muchas veces esa versificación fluctuante tiende a ser «puramente rítmica, acentual, donde [...] la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos»¹. Con base en esas observaciones y en los múltiples ejemplos analizados por Henríquez Ureña, los trabajos citados han ido encontrando algunos fenómenos estilísticos relacionados con el ritmo en las canciones antiguas. Alín, por ejemplo, describió varios tipos de acentuación fonemática, como la paralelística o la entrelazada, a partir de las coincidencias de vocales acentuadas en cabezas de villancicos².

Las observaciones de Sánchez Romeralo sobre forma y estilo del villancico resultan de particular interés para el tema. Lanza la pregunta de «si aquello que llamamos forma en el villancico no es cosa distinta de lo que solemos entender por forma métrica en poesía»³ y concluye que en la lírica antigua la forma es más bien el resultado de un «decir poético» que utiliza una serie de recursos estilísticos dentro de los que se encuentra el uso «de oraciones breves, de poca extensión silábica, con pocos grupos fónicos por oración»⁴. Margit Frenk, por su parte, ha demostrado en varios estudios que «los villancicos nos muestran una versificación fluctuante, pero sujeta a algún tipo de regularidad, ya silábica, ya rítmica, [y que para esa regularidad] hay leyes formales evidentes y otras escondidas que actúan en silencio y que aún están por descubrirse»⁵.

Para poder reanudar el diálogo con estos autores y continuar con la investigación sobre el ritmo en la antigua lírica hispánica resulta útil remitirse al concepto de «escuela poética popular», planteado por Margit Frenk sobre las ideas de Sergio Baldi. Con él nos referimos a «un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos» que están en la tradición de la que surgen los cantarcillos y dentro de los cuales «debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse»⁶. La diferencia entre esta escuela poética popular y la escuela culta consiste en que

1. Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid: Revista de Filología Española, 1920, pág. 3.

2. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid: Taurus, 1968, págs. 102-108.

3. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid: Gredos, 1969, pág. 131.

4. A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, pág. 180.

5. Margit Frenk, *Entre folklore y literatura*, México: El Colegio de México, 1971, pág. 95.

6. M. Frenk, *Entre folklore*, pág. 11.

la primera limita la expresión individual debido a la existencia de un código tradicional al cual debe ajustarse, mientras que la escuela culta promueve la libertad de la expresión individual y única. Los recursos limitados de la escuela poética popular que vio nacer los cantares líricos son susceptibles de ser estudiados y definidos con relativa exactitud; es a través su ubicación y definición que encontramos los métodos de organización y de composición de esta poesía.

A diferencia de otros recursos comprendidos por el concepto de escuela poética popular, el ritmo está ligado de manera directa a la construcción formal de las canciones. De ahí su importancia como elemento determinante de su composición. Margit Frenk ha señalado que «como parte de la versificación *sui generis* de las antiguas cancioncitas populares, el ritmo tiene dos aspectos diferenciados: el métrico y el prosódico»⁷. Me referiré primero al aspecto métrico de las canciones, para después plantear algunas ideas en cuanto a su aspecto prosódico.

La discusión sobre la existencia de ciertos moldes métricos en la poesía lírica antigua ha sido bastante amplia. Las opiniones son divergentes: desde aquellos que piensan que no existe molde alguno, como Sánchez Romeralo, hasta los que han encontrado una serie de moldes no fijos que consisten en la combinación de versos largos y cortos en un número limitado de esquemas, como Margit Frenk. Esta diferencia de opiniones incide directamente en el problema no menos trascendente de cómo deben transcribirse los cantarcillos y cómo deben dividirse sus versos en el momento de representarlos en el papel. Hasta ahora ha predominado un criterio un tanto arbitrario para la transcripción de los cantarcillos, que se justifica principalmente en la manera en que los presentan las fuentes escritas en las que se han conservado y en nuestras costumbres modernas de versificación (heredadas por cierto de las formas cultas) tendientes a la regularidad y a la utilización de versos cortos para la poesía lírica. El conflicto que se presenta aquí parece no tener solución por presentar una especie de círculo vicioso: el análisis de los moldes métricos de esta poesía lírica se ha hecho siempre sobre la base de la transcripción arbitraria de sus versos, y cuando se ha intentado modificar la transcripción acostumbrada se han encontrado esquemas igualmente irregulares que han sido desechados por no coincidir con ninguno de nuestros moldes conocidos y por no presentar justificación suficiente.

7. Margit Frenk, «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas», en *Nuevos estudios sobre lírica antigua*, México: Fondo de Cultura Económica, en prensa.

Lo más conveniente en este caso sería buscar la solución en elementos externos a la métrica, como lo han hecho ya algunos autores como Sánchez Romeralo, quien desarrolló un estudio de las estructuras binarias de un buen número de cantares⁸. Los resultados de ese análisis, aunque reveladores, no arrojaron tampoco elementos concluyentes para la transcripción de los cantares tradicionales.

El ritmo prosódico puede ser un elemento importante para continuar con la indagación sobre la transcripción adecuada de los cantarillos. Para ello es indispensable considerar que una gran parte del corpus de textos líricos del que estamos ocupándonos procede de una tradición en buena medida oral que pudo ser ajena a todo molde métrico relacionado con las tradiciones escritas, y que para la composición de los cantares resultaba más importante la musicalidad del texto en sí que su correspondencia con un molde ajeno a su escuela poética.

A partir de la observación de las características rítmicas de un grupo de cantares del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*⁹, quiero plantear en esta comunicación la hipótesis de que existen en ellos una serie de regularidades en cuanto al ritmo prosódico, regularidades que, observadas en conjunto, nos llevan a delimitar dos tendencias de uso común que pudieron determinar la composición de muchos de los cantarillos. Las observaciones de este trabajo están basadas en el estudio de los cerca de ochocientos cantares que aparecen en la primera gran sección del *Nuevo corpus*, agrupados bajo el rubro temático de cantares de «Amor». También me he basado en el estudio de los ritmos de la lírica antigua que ha hecho Margit Frenk en su más reciente artículo sobre el tema, el cual propone simplificar la clasificación a la existencia de tres tipos básicos: binario, ternario y mixto, con sus respectivas variaciones dadas por la anacrusa¹⁰.

En los textos líricos populares existen, pues, dos tendencias rítmicas opuestas que marcan una voluntad de estilo y que funcionan como elementos determinantes de la composición de los textos. Estas tendencias están en relación directa con el tema de las canciones. La primera tendencia es hacia la regularidad del ritmo o isorritmia; es hacia esa tendencia que se inclinan los poemas que manejan temas tranquilos o que expresan dudas. El grupo de canciones isorrítmicas está determinado

8. Véase A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, pág. 145 y siguientes.

9. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM & Fondo de Cultura Económica & El Colegio de México, 2003.

10. Véase M. Frenk, «Constantes».

por esa tendencia a la regularidad¹¹. La segunda tendencia es hacia la irregularidad del ritmo y, sobre todo, hacia la distribución desigual de los acentos en las distintas cláusulas semánticas del poema. El grupo de estas canciones es más numeroso que el primero. En él se agrupan las canciones que tienen exclamaciones, reclamos y otros sobresaltos, tanto en su expresión como en su tema. Esta irregularidad rítmica presenta muchas combinaciones posibles que suelen estar en concordancia con el tema que manejan las canciones. La diferencia más importante entre estas dos tendencias rítmicas que parecen organizar formalmente la materia poética, consiste en que la tendencia hacia la regularidad hace coincidir los acentos de las cláusulas semánticas del poema en sílabas equivalentes de los versos en la estrofa, mientras que la tendencia hacia la irregularidad busca, de manera deliberada, crear efectos rítmicos mediante la distribución de los acentos prosódicos en sílabas diferentes en cada verso. Veamos un par de ejemplos. En las canciones isorrítmicas con los núms. 3 y 117 del *Nuevo corpus* los acentos se mantienen en el mismo lugar en todos los versos (sílabas nones):

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| Hilo de oro mana | = — = — = — |
| la fontana, | = — = — |
| hilo de oro mana. | = — = — = — ¹² |
| Si eres niña y has amor, | = — = — = — = |
| ¿qué harás cuando mayor? | = — = — = — = |

En las canciones con combinaciones rítmicas, los acentos están colocados en sílabas distintas en cada verso:

| | |
|------------------------------------|---------------|
| Isabel, i vos lo ved, | — — = — = — = |
| kuánta por vos es mi sed. (NC 347) | = — — = — — = |

En este poema hay dos cláusulas semánticas que coinciden con los dos versos. Cada uno tiene un ritmo distinto, binario el primero y ternario el segundo, que ocasionan que los acentos caigan en sílabas diferentes en cada uno, creando así un contraste prosódico y un efecto de rapidez y énfasis en el segundo verso.

Ese mismo procedimiento estilístico se utiliza en la inmensa mayoría de los cantares que no son isorrítmicos, tanto los que combinan ritmos binarios y ternarios, como los que combinan ritmos mixtos con ternarios

11. Es interesante notar aquí que muchas veces esa voluntad de estilo que tiende a la regularidad de ritmo también tiende a crear versos isométricos, véase M. Frenk, «Constantes», pág. 8.

12. Represento con «=» las sílabas acentuadas y con «—» las no acentuadas.

y binarios, o distintos esquemas mixtos. De ahí que no sea suficiente la explicación del contraste entre ritmos binarios con ternarios o mixtos para explicar el efecto que se produce: el contraste no está dado únicamente por la combinación de ritmos, sino también y principalmente por la distribución diferente de los acentos que las combinaciones producen y los efectos prosódicos que resultan de esa distribución. Esta afirmación puede demostrarse con el hecho de que no siempre sea la cláusula ternaria la que lleva el énfasis. En el poema:

| | |
|-----------------------------------|---------------|
| Aguardan a mí: | — = — — = |
| ¡nunca tales guardas vi! (NC 153) | = — = — = — = |

el énfasis y la reclamación está en la segunda cláusula, que es de ritmo binario. El énfasis y el efecto del poema está dado en este caso por la diferente distribución acentual que la segunda cláusula tiene con respecto a la primera y en el impacto que causa ese «desfase» acentual en el ánimo del que escucha.

Varios factores confirman la existencia de este procedimiento estilístico y prosódico. Por ejemplo, el hecho de que prácticamente no existan canciones isorrítmicas que utilicen esquemas rítmicos mixtos idénticos en sus versos. Cualquier esquema mixto implica una falta de regularidad en el ritmo de la canción, por lo que su uso se encuentra en la tendencia hacia la irregularidad rítmica y procurará siempre el contraste prosódico mediante la distribución diferente de los acentos en las distintas cláusulas del poema. La irregularidad no sólo tiende a la combinación de ritmos, sino a la creación de esquemas rítmicos que produzcan ese desfase acentual al que nos hemos referido. Por ejemplo en la canción:

| | |
|--------------------------------------|---------------------|
| Después que a la mar pasé, | — = — — = — = |
| vida mía, ¡ay! olvidastesmé (NC 578) | = — = — = — — = — = |

se combinan dos ritmos mixtos y se produce el desfase acentual. En la canción:

| | |
|----------------------------|-----------------|
| Dexaldo al villano, y pene | — = — — = — = — |
| ¡véngieme Dios de ele! | = — — = — = — |

los esquemas mixtos son muy semejantes —una cláusula ternaria seguida de una binaria—, sin embargo la primera sílaba del primer verso con anacrusa produce que los acentos caigan en sílabas distintas en cada verso¹³.

13. Las canciones con esquemas repetitivos, como la núm. 581 del *Nuevo corpus*: «Ay, toda la noche, toda! | ¡ay, toda la noche sola!», constituyen la excepción a esta regla.

Al acercarnos al estudio de las variantes de los cantares encontramos también una confirmación de estas observaciones. Los recursos rítmicos que he descrito parecen no sólo determinar la composición de las canciones, sino que también se conservan en su reelaboración, tanto en el caso de la tendencia hacia la regularidad como en la irregularidad. Tal es el caso de:

Yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa me so.
(NC 120A)

Que yo m'era, yo,
que la flor de la villa yo me la so.
(NC 120B)

El análisis de características rítmicas que he expuesto aquí nos permite plantear varias conclusiones. Primero que existen dos tendencias opuestas que rigen el comportamiento de los esquemas rítmicos en la antigua lírica popular hispánica. La primera es hacia la isorritmia y hacia la distribución regular y paralela de los acentos en los versos o cláusulas semánticas de las canciones. La segunda tendencia es hacia la irregularidad rítmica y hacia la distribución contrastante de los acentos en los diferentes versos o cláusulas de cada canción. La inclinación hacia una u otra tendencia está determinada por el tema y propósito de cada canción. Las canciones que expresan temas tranquilos y sentimientos apacibles o cumplidos tienden a crear esquemas isorrítmicos, mientras que las canciones de temas sobresaltados que incluyen exclamaciones, reclamos o sorpresas, tienden a emplear esquemas de ritmos contrastantes y acentuación desfasada.

La tendencia hacia los ritmos irregulares o contrastantes crea una gran variedad de esquemas, pero todos ellos, mediante la combinación de ritmos binarios, ternarios y mixtos, buscan deliberadamente situar los acentos del poema en sílabas distintas en cada verso, creando mediante este contraste acentual un efecto prosódico de variaciones de velocidad y énfasis.

Se puede concluir, además, que el estudio del ritmo prosódico es primordial para discernir sobre la adecuada transcripción de las canciones y la representación de sus versos. En conjunto con el análisis de las cláusulas oracionales y semánticas de cada texto, así como de la confrontación con los ritmos musicales conservados, el análisis rítmico de las canciones puede servir de base para plantear una nueva distribución de los versos de muchos textos. Ese es un trabajo que aún queda por hacer.

Por último, este trabajo viene a confirmar una vez más que la antigua lírica popular hispánica, surgida y cultivada básicamente por una tradición oral, tiende a usar al ritmo como un elemento importante para la composición y organización de sus diversas expresiones. La diversidad

de combinaciones y efectos rítmicos que encontramos en el corpus lírico que estamos estudiando tiene una riqueza difícil de encontrar en otros géneros de la literatura hispánica. Las conclusiones que este trabajo plantea pretenden, pues, aportar algo al estudio de ese corpus tan diverso y rico en recursos expresivos.