

RYTHMÓN Y ARITHMÓN.
INFLUENCIA DE LA MÉTRICA POÉTICA
EN LA CONSTRUCCIÓN RÍTMICA
EN LA MÚSICA ESPAÑOLA
DEL RENACIMIENTO TARDÍO

Revista de Musicología, XXVII, 2 (2004)

Miguel BERNAL RIPOLL

«no sólo se da ciertamente en las composiciones musicales el número antes dicho, sino también ese otro que llamamos ritmo, tomado de la misma naturaleza, sacado a luz de los mismos secretos naturales por sus más importantes investigadores y cultivado con toda inteligencia y arte»
(Francisco Salinas. *Siete libros sobre la música*).

Resumen: *En la música instrumental española de fines del siglo XVI y principios del XVII se constatan determinadas pautas rítmicas de carácter aditivo, destacando la frecuente agrupación 3+3+2, así como la alternancia 3+3 / 2+2+2. Ambas aparecen en música relacionada de algún modo con la poesía y la canción popular en romance, aportándose ejemplos de Cabezón, Correa, Aguilera, Pisador y Mudarra, entre otros. A la luz de las teorías rítmicas expuestas por Francisco Salinas, cuyos conceptos fundamentales se resumen en este artículo, se pretende demostrar que dichas pautas tienen su origen en modelos procedentes de la métrica poética. Particularmente, la agrupación 3+3+2 resulta de la aplicación de un tipo concreto de cesura denominada pentemímeris yámbica. Se constata también el aparente conflicto entre ritmo y medida o compás, aunque no la independencia absoluta entre ambos conceptos, mostrándose la presencia del compás «fingido» o «subintelecto». Se muestra también el papel del acento tónico castellano en la construcción rítmica. En definitiva, el papel de la métrica poética en la construcción rítmica de la música del Renacimiento tardío nos remite a la relación entre música y lenguaje, tratándose en este caso no de una imitación semántica sino de su cuerpo sonoro a través de su ritmo y acento.*

Palabras claves: Ritmo. Métrica poética. Salinas, Francisco. Cabezón, Hernando de. Correa de Arauxo, Francisco.

RYTHMON AND ARITHMON. THE INFLUENCE OF POETIC METRE IN RHYTHMIC CONSTRUCTION IN LATE RENAISSANCE SPANISH MUSIC

Abstract: Determined rhythmic patterns of an additive character are present in late XVI and early XVII century Spanish instrumental music, especially the frequent grouping 3+3+2, as well as the alternation 3+3 / 2+2+2. Both appear in music related in some manner to popular songs and verse in Romance, as witnessed in the works of Cabezón, Correa, Aguilera, Pisador and Mudarra, among others. In the light of the rhythmic theories expounded by Francisco Salinas, whose fundamental concepts are resumed in this article, we wish to demonstrate that the said patterns originated in models formed by poetic metre. Especially the grouping 3+3+2 based on the application of a certain fixed type of caesura denominated iambic pentameter. One also notes the apparent conflict between rhythm and meter or beat, though not the absolute independence between the two concepts, with the presence of the "subintellect" or "feigned" measure. The use of the Castilian tonic accent in the rhythmic construction is also expounded upon. In definitive, the role of poetic meter in the rhythmic construction of late Renaissance music refers us to the relation between music and language, concerning in this case not of a semantic imitation but of its body of sound through its rhythm and beat.

Keywords: Rhythm. Poetic meter. Salinas, Francisco. Cabezón, Hernando de. Correa de Arauxo, Francisco.

Introducción

El punto de partida de este trabajo fue la observación, en la música española para órgano de fines del siglo XVI y principios del XVII, de determinadas pautas rítmicas aditivas, entre las que destaca la agrupación de valores 3+3+2. Ésta aparece muy frecuentemente en la música para órgano de mediados del siglo XVII, encajada en el valor de un compás (cfr. Ejemplo 24 de este artículo). Pero nos interesan principalmente otros casos en los que la agrupación 3+3+2 contradice la barra de compás, excediendo del valor de éste. En el siguiente ejemplo vemos el inicio de la *Ensalada* de Aguilera de Heredia (AGUILERA 110-118):



Ejemplo 1

Efectivamente, en el ejemplo anterior podemos agrupar los valores de los compases 7 y 8 de la manera siguiente (3+3+2): $\text{d} \text{d} \text{d} \text{d}$. Posiblemente cualquier intérprete familiarizado con esta música habrá también detectado estos ritmos independientes del compás, que por otra parte se encuentran con frecuencia en la música vocal. Algunos profesores analizan este tipo de pautas eliminando las barras y reescribiendo la música mediante cambios de compás. Personalmente tengo por costumbre aplicar en mis partituras —como se ha hecho en el ejemplo anterior— los signos que utiliza Messiaen en algunas obras sinfónicas para señalar la agrupación por tres o por dos de los valores, mediante triángulos y corchetes respectivamente, como ayuda a la interpretación¹. Esto refleja la riqueza rítmica de la música y ofrece un análisis tan útil para describir la realidad como para la ejecución musical. De manera que hasta ahora yo había interpretado esas construcciones como la aplicación de la pauta rítmica 3+3+2.

Interesado por este tema, me propuse profundizar en el análisis, siendo mi principal preocupación encontrar una explicación basada en la praxis compositiva contemporánea de la música, y, en consecuencia, acudí a los tratadistas de la época. De éstos, sólo Francisco Salinas trata la cuestión del ritmo, siendo los demás tratados de carácter más práctico y encaminados principalmente al problema de la medida (compás, proporciones, etc.). En Salinas —como trataré a continuación— se puede constatar que el concepto de ritmo está por encima del de medida (compás), y que el ritmo se construye de manera aditiva, es decir, yuxtaponiendo pies métricos.

Estos conceptos bastarían aparentemente para explicar construcciones como las del ejemplo anterior, pero todavía quedaban dos puntos no suficientemente claros:

1. Véase, por ejemplo, *Les offrandes oubliées* (MESSIAEN 1931).

También recoge la definición de música rítmica de S. Agustín, o facultad de medir la lentitud y la celeridad de los movimientos del sonido por lo largo y breve del tiempo (SALINAS V-II, 413-417).

El término griego *rythmón* equivale en latín a *número*. Pero no se trata del número propiamente dicho en el sentido de enumeración aditiva (*arithmón*), sino el pie de una oración. *Rythmón* es algo que fluye, se percibe por varios sentidos: es un perceptible común. El ritmo musical no se diferencia de los demás géneros de ritmos: sonidos, palabras, danza, corazón..., pues todos ellos se basan también en orden de tiempo y movimiento. Pero el ritmo musical sólo pertenece a los animales racionales, el ritmo de objetos y animales no es ritmo, es creado de forma automática y no responde a una voluntad, como el creado por la razón humana. Termina Salinas calificando este tema del ritmo como «oscuro» (SALINAS V-I, 413).

Por el contrario, *arithmón* –de donde procede el término aritmética– es la mera medida. De forma expresa Salinas advierte que por encima de esta medida hay un orden superior, producto de la voluntad racional del compositor: «Sin embargo, no sólo se da ciertamente en las composiciones musicales el número antes dicho, sino también ese otro que llamamos ritmo, tomado de la misma naturaleza, sacado a luz de los mismos secretos naturales por sus más importantes investigadores y cultivado con toda inteligencia y arte». La diferencia entre ritmo y medida es expresada por Salinas de manera hilemórfica: el tiempo sensible o movimiento es la materia y el ritmo u orden del tiempo la forma, al igual que en la armonía la materia es el sonido y el número –es decir, las relaciones armónicas– la forma (SALINAS V-III, 417-419).

Concepto aditivo del ritmo y elementos primarios del mismo: tiempos, sonidos, pies.

Para Salinas, el ritmo (*rythmón*) en tanto que $\chi\varrho\delta\omega\nu\tau\alpha\xi\tau$ (orden de los tiempos) no responde a un concepto divisivo, sino aditivo³. Es decir,

3. Hay dos concepciones diferentes del ritmo, una divisiva y otra aditiva. La diferencia entre ambas se funda en admitir o no la divisibilidad de la unidad de tiempo. De la primera se deriva la concepción divisiva, que provee una organización de la música en un pulso regular. De la consideración de una unidad indivisible, se deriva la concepción aditiva, que admite construcciones irregulares de todo tipo (DÜRR, GERSTENBERG, HARVEY).

el ritmo no se construye mediante la repetición isorrítmica de un valor que puede dividirse por dos o por tres, dando lugar a otros valores que pueden a su vez dividirse, etc., sino a la yuxtaposición de tiempos indivisibles. Los sonidos comprenden uno o más tiempos, con dos tiempos o más se forma un pie, y con la yuxtaposición de dos o más pies se forman los ritmos (SALINAS V-III, 417). Las antes referidas definiciones de San Agustín, Filoxeno, Plutarco y Arístides recogidas por Salinas expresaban esta concepción aditiva. Los elementos del ritmo son, pues, los valores o sonidos, compuestos de tiempos o *mora*, indivisibles a efectos rítmicos (aunque se pueden dividir a efectos ornamentales, y esto es lo que constituye el arte de la glosa). Los sonidos largos y breves se yuxtaponen de diferentes maneras, dando lugar a pies. En la tabla siguiente recojo algunos de los más importantes. No se han incluido los pies de siete tiempos (epítritos) ni los de ocho.

nº de tiemp.	nombre del pie	valores	nº de tiemp.	nombre del pie	valores	
2	Pirriquo	JJ	Peán IV	JJJ	JJJ	
3	Yambo	J.	6	Moloso	ooo	
	Troqueo	oJ		Coriambo	ooo	
	Tríbraco	JJJ		Antipasto	J...o	
4	Espondeo	oo		Diyambo	J...o	
	Dáctilo	oJ		Ditroqueo	o...o	
	Anapesto	J..o		Jónico mayor	oo..o	
	Anfibraco	o..o		Jónico menor	...oo	
	Proceleusmático	oooo		Parapeón	oooo	
5	Baquio	J..o		Pariambo	o...o	
	Anfimacro (crítico)	o..o		Mesómacro	...oo	
	Antibaquio	o..o		Hegemoscolio	...oo	
	Peán I	o...o		Pirriquianapesto	...ooo	
	Peán II	o...o		Dicoreo	oooo	
	Peán III	o...o				

Conviene además precisar algunos de los conceptos expuestos por Salinas y que se emplean en este artículo. Un dipodio es un pie que se puede considerar compuesto de dos; por ejemplo, el coriambo sería un dipodio formado por un troqueo y un yambo. Una base es un dipodio

cientemente aclarados. En primer lugar, sería preciso identificar entre los procedimientos constructivos descritos las pautas concretas empleadas, para asegurarnos de que no se trata de un paradigma introducido por nosotros, ajeno –por útil que nos resulte– a la praxis compositiva de la época. En segundo lugar, para explicar determinadas construcciones como las anteriores mediante pies –es decir, mediante la mera aplicación de un supuesto ritmo 3+3+2–, hay que suponer anacrusas, tiempos suplementarios, y aclarar la relación entre los pies, el compás y el acento gramatical. Por ejemplo, en el fragmento siguiente correspondiente al tiento *a modo de canción* de Correa de Arauxo (CORREA 1626, ff. 45v-47v. CORREA 1974, vol. II, 97-102) se repite un esquema cuya construcción se puede analizar como sucesión de una anacrusa de un sólo tiempo (a), un pie de cuatro tiempos anapesto o espondeo (b), la pauta 3+3+2 (c) y una última nota final (d).



Ejemplo 2

Este análisis presenta mucha dificultad en su manejo, pues al fin y al cabo supone asumir conceptos actuales que no tenían el mismo significado en la época. Salinas no habla ni de anacrusas ni de tiempos suplementarios. Se encuentran, aplicados a la poesía, análisis de este tipo en los manuales de métrica española, análisis que pongo en cuestión pues responden a un paradigma no contemporáneo de la música. Se hacía preciso pues encontrar un concepto de la época que explicara por sí sólo estas pautas rítmicas.

La investigación que desarrolla este artículo pretende demostrar que estas construcciones se originan en la aplicación de pautas procedentes de la métrica poética, que la construcción no obedece a una libre yuxtaposición de pies, ni al empleo del ritmo 3+3+2, sino a la aplicación de determinados tipos de cesura en el verso, especialmente la pentemímeris yámbica. Significativamente en la música para órgano estas situaciones no ocurren en el tiento motélico, sino fundamentalmente en obras cuya

temática o título nos remite a la poesía o al género lírico: *a modo de canción, ensalada, canto del cauallero, duuiensela*, etc. El artículo también se ocupa del conocido 3+3+2 encajado en el compás, así como de otras pautas métricas basadas en pies de seis tiempos (3+3 = 2+2+2), todo ello fundamentado en el marco conceptual de la obra teórica de Salinas. Finalmente, agradezco al profesor José Sierra haber leído el artículo todavía en fase de elaboración, aportando valiosas sugerencias. Agradezco asimismo las observaciones del Dr. José Vicente González Valle, quien es más partidario de basar el estudio del ritmo en la realidad sonora del lenguaje y en la relación texto-música que en fórmulas estereotipadas de la métrica, advertencia que recojo reconociendo que el tema es lo suficientemente complejo como para merecer profundizar más de lo que se hace en este artículo.

El marco teórico: concepto de ritmo a finales del siglo XVI a través de la obra de Salinas

Rythmón y Arithmón (*ritmo y medida*)

Desde el primer capítulo del libro primero de su obra teórica, Salinas habla claramente de la diferencia entre el ritmo y la mera medida, conceptos ambos necesarios para el músico. Advierte de la ambigüedad del término latino *numerus*, que se emplea para ambas cosas, mostrando la mayor concreción y utilidad de los términos griegos *rythmón* (ρυθμόν) y *arithmón* (ἀριθμόν).

Salinas reproduce varias definiciones de ritmo (*rythmón*) en los autores clásicos. Filoxeno lo define como orden de los tiempos (χρόνων ταξίν), donde «tiempo» es la unidad mínima de duración, «mora», indivisible. Para Platón (*Leyes*) es orden del movimiento. Longinos lo considera alma de la métrica. Para Aristóteles es parte del número y los hombres se recrean en él porque contienen números conocidos y ordenados. Para Plutarco es el acuerdo entre movimientos lentos y rápidos (largos y breves), al igual que sinfonía es concordia entre sonidos agudos y graves. Para Arístides es constitución de tiempos puestos por orden (SALINAS V-I, 409-413).²

2. En las abundantes citas de Salinas en este artículo, se señalan en numeración romana el libro y capítulo, y en numeración arábiga las páginas de la edición en castellano de Ismael Fernández de la Cuesta.

formado por dos pies iguales, por ejemplo, el diyambo es un pie formado por dos yambos, la base anapéstica está formada por dos anapestos. Un concepto útil para las construcciones que estudiaremos es que los pies pueden resolverse o contraerse para formar otros pies: «el jónico a mayor. Resulta resolviendo el tercer sonido del moloso en dos de un tiempo» (SALINAS V-X, 440); «el dáctilo de tres [sonidos], formados por la contracción de las dos primeras del proceleusmático» (SALINAS V-XI, 445). Estas operaciones permiten considerar un determinado pie equivalente a otro contraído o resuelto a efectos de análisis.

Como se señalaba en la introducción, con lo que se ha encontrado hasta aquí tenemos suficientes elementos para explicar las pautas «aditivas» y «que contradicen al compás» observadas en Cabezón y otros compositores. Pero es necesario profundizar más en el tema y resolver la cuestión de si este análisis responde a procedimientos constructivos empleados y conocidos en la época o se basa en un paradigma creado por nosotros.

Ritmo musical y ritmo gramatical

Es necesario aclarar que Salinas no postula una aplicación literal de las normas de la métrica latina para poner música a un texto. El ritmo musical no tiene por qué ser el de la palabra, aunque el conocimiento de éste último puede ser muy útil al músico.

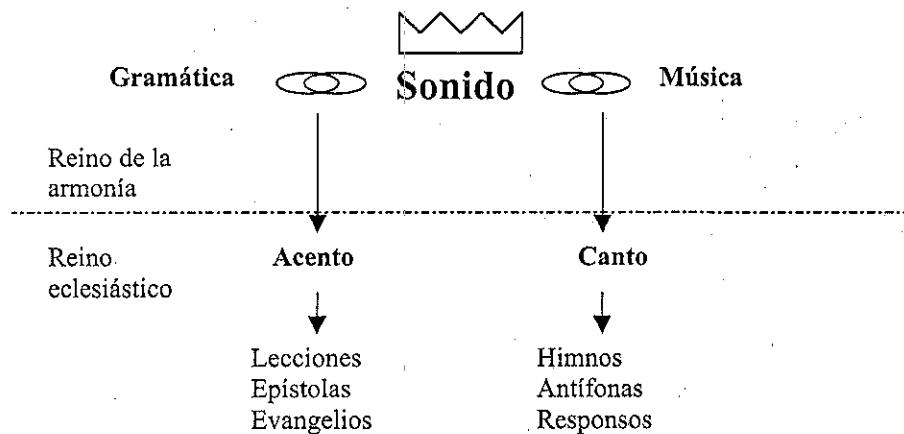
Empieza Salinas su tratado precisamente señalando que el hombre canta y habla, que música y gramática son ciencias hermanas, gemelas, siendo necesario su estudio paralelo. Aún así, obedecen a diferentes leyes. Las de la gramática vienen de la autoridad de los antiguos autores, mientras las de la música tienen su fuente en «la razón eterna, con argumentos irrefutables» (SALINAS, prólogo, 21-22).

Afirma Salinas que el ritmo poético es el más similar al musical, aunque el ritmo musical es más puro. El ritmo poético se aparta del musical, especialmente en el género cómico, también en el trágico, y menos en el lírico. Mezcla pies contradictorios, cosa que el ritmo musical no puede hacer, pues «el músico no debe romper la medida del compás» (SALINAS V-I, 412). Dice Salinas que en la música no es necesario guardar las sílabas largas o breves, pues si hay contradicción haciendo larga la que debiera ser breve, «te reprenderá el gramático», basándose en la tradición

de cómo se ha utilizado esa sílaba. Pero la música no lo detectará, pues «sólo se interesa de si la sílaba se alarga o se abrevia, por el lugar que tiene según la razón de su medida». Salinas se extraña de que en «las teorías de los músicos de nuestro siglo no se haga caso de la cantidad de las sílabas» (SALINAS, V-II, 413-417). A lo largo de sus razonamientos seguirá Salinas insistiendo en que «la música [...] no trata de lo largo o breve de las sílabas, que esto pertenece a la gramática, sino toda su fuerza está en que a cada ritmo propuesto se atribuyan los tiempos debidos.» (SALINAS V-XXIV, 491).

Salinas muestra algunas diferencias específicas entre la métrica poética y la musical. Por ejemplo, dice que el sonido puede aumentar o disminuir, mientras que las palabras no; que «los músicos prefirieron la razón de la música a la de la cantidad de las sílabas y que siempre han querido hacer caso de la música antes que de las palabras; que tampoco han estado los músicos tan sujetos a las leyes poéticas, antes bien, la poética ha tomado de la música, como de su progenitora, la norma de cantar las palabras». Un sólo sonido puede resolverse en más de una sílaba, y una sílaba puede prolongarse varios sonidos. Las sílabas en romance no tienen que transformarse automáticamente en valores largos y breves: «Las sílabas de estas nuestras lenguas no tienen una cantidad fija y determinada, aunque parezca que pueden tenerla. [...] a no ser por la música no puede delimitarse la cantidad de cada una de ellas. Ésta queda indicada en las figuras. [...] Esto no sucede en los versos latinos o griegos, pues una vez conocida la clase de metro, se conoce también la cantidad de las sílabas» (SALINAS V-VI, 427). En la música existe también la posibilidad de contraer varios valores en una sola sílaba, como en un pie formado por un sólo sonido de dos tiempos (SALINAS V-VI, 420).

La distinción entre ritmo musical y ritmo gramatical es expresada en cierto modo por el tratadista Juan Bermudo en el capítulo VI del libro primero de su *Declaración de instrumentos* titulado «Si ay diferencia e[n] tre canto y acento» (BERMUDO, ff. 5v y 6), y que explica mediante una fábula: ambos son «hermanos», hijos del sonido, rey del reino de la armonía, el primero con la gramática y el segundo con la música, y no se concede mayor importancia a uno que a otro en la iglesia. El canto dominará en himnos, antífonas y responsos, el acento en lecciones, epístolas y evangelios. Una representación gráfica de la fábula referida por Bermudo nos permitirá entenderla de un golpe de vista:



El «reino de la armonía» vendría a ser el nivel de los conceptos teóricos, los arquetipos y leyes de la música —«la razón eterna, con argumentos irrefutables» que citaba Salinas—. El «reino eclesiástico» es el mundo de la praxis musical, la realidad sonora de la música (la iglesia era al fin y al cabo el destino y lugar habitual de la música «culta» en la época). Esta fábula, recogida también por Andrés Lorente más de cien años después (LORENTE 22-23), trasmite además la idea del sonido como común origen de música y lenguaje. En mi opinión, en esta dirección apunta la teoría rítmica de Salinas, al presentar las pautas rítmicas provenientes de la acentuación del lenguaje para proporcionar modelos con los que construir el ritmo musical, y no para realizar una «traducción» rítmica de un texto latino. De hecho Salinas hace lo contrario, busca palabras latinas y modelos de la poesía grecolatina para ilustrar y explicar el ritmo de algunas canciones populares castellanas. La música es aquí imitación del lenguaje, pero no en el nivel semántico sino en el nivel sonoro, según el punto de vista expresado por José Vicente González Valle: «el compositor, al musicalizar el texto, se enfrenta no sólo a un sistema de signos y significados, sino a un «cuerpo sonoro firme», a un «sistema lingüístico resonante». El compositor tiene que captar el texto como realidad sonora» (GONZÁLEZ VALLE 2003, 6).

En el otro extremo, encontramos una aplicación radical y biunívoca de la métrica grecolatina a la música en la obra de Claude Le Jeune (*Valenciennes* 1525/30. París, 1600). Protestante hugonote, relacionado con los músicos de los Países Bajos, participó de la *Académie de Poésie et de Musique*

que creada por los poetas Baïf y Courville en París, en 1570. Le Jeune se convirtió en uno de los máximos exponentes de la *musique mensuré à l'antique*, corriente que pretendía aplicar a la música las pautas rítmicas de la música griega y latina. La primera obra en que se hace pública esta corriente es *Six chanzonettes mesurées* (1583) de Le Jeune, sobre textos de Antoine de Baïf. Una de sus más remarcables obras es *Printemps*, con textos también de Baïf. La música es homofónica, y reproduce fielmente los esquemas rítmicos y las duraciones que se derivan de su estructura prosódica, basada en pies, ritmos y metros griegos. El prefacio a esta obra (*Préface sur la musique mesurée*), publicada póstumamente en 1603, «ensalza a Le Jeune como el primero en revisar la sutil y afectiva destreza rítmica de los antiguos y en combinarlo con la perfección alcanzada durante las dos centurias precedentes» (GAILLARD. DOBBINS). La concepción de Le Jeune es puramente aditiva, independiente del compás, y su obra se basa en llevar al extremo la aplicación de las pautas de la poesía clásica grecolatina —un radicalismo muy en la línea del espíritu racionalista francés—. En ella se inspira Messiaen como uno de los pilares para desarrollar su sistema rítmico. Este compositor contemporáneo, que volvió a situarse en los postulados de una rítmica puramente aditiva (incluso en la notación, abandonando totalmente el compás) ha analizado la obra *Printemps* de Claude Le Jeune (MESSIAEN 183-184) de acuerdo a la métrica grecolatina.

Si bien la aproximación de Le Jeune es muy diferente a la de Salinas y de los compositores españoles que se tratan en este artículo, en origen reflejan un mismo espíritu de acercamiento a la antigüedad clásica. Le Jeune en el prólogo asigna al ritmo una importancia preeminente, llegando a decir que la armonía es el cuerpo y el ritmo el alma que lo anima, afirmación que se asemeja a la hecha por Salinas en el sentido de que «en música la armonía es como la madre, y el ritmo como el padre», y de que «los prácticos llaman al ritmo con razón «aire», como el alma del canto» (SALINAS V-II, 414). En cualquier caso, y una vez aclarada la no identificación absoluta del ritmo poético y el musical, vuelvo al punto del que partíamos para recordar la importancia del primero como modelo del segundo. En palabras del propio Salinas: «No pensemos, pues, que es inútil, sino muy ventajoso para el músico, conocer el acento y la cantidad de las sílabas y saber el arte de medir y versificar, para que, en la medida de lo posible, se guarde al cantar la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras» (SALINAS V-II, 417).

Ritmo y compás

La medida viene reflejada en el canto de órgano por el compás, el cual es «*maximum certificator universalis in tota musica mensurabilis*» (MARCOS DURÁN, cap. XIX). Ahora bien, a la luz de la diferencia entre ritmo (*rythmón*) y medida (*arithmón*) formulada por Salinas, queda claro que el ritmo no necesariamente coincide con el compás, lo que es también constatado en la propia música de esta época. En el ejemplo siguiente vemos como Cabezón transcribe y glosa el *Hosanna* de la misa *L'Homme armé* de Josquin des Prés con compás y tiempo diferentes al original (CABEZÓN f. 96v-98v. DES PRÉS 22-23)

Ejemplo 3

La polifonía de Josquin está en proporción menor, pero Cabezón la transcribe con las barras cada semibreve, y con el signo de Tiempo Perfecto. En el último compás del ejemplo expuesto, la versión teclística contrae los valores encajando un compás de proporción en el valor de un semibreve —me pregunto si es consciente o se trata de un error de transcripción de Hernando—.

En los ejemplos musicales que se incluyen en este trabajo se refleja el virtual conflicto entre compás y ritmo. Pero el estudio de la teoría de la época y el análisis de la propia música nos llevan a tratar con cautela la supuesta independencia entre ambos conceptos. Es cierto que el compás no tiene la misma acepción que hoy en día, que es fundamentalmente

medida, distancia entre alzar y dar. Pero tras el examen de los postulados rítmicos de Salinas se descarta una concepción puramente aditiva desligada por completo del compás. En esto tiene también mucho que ver el acento tónico y su influencia en la consideración de tiempos fuertes o débiles, frente a una métrica únicamente basada en las duraciones largas y breves.

Salinas observa que en el ritmo poético se mezclan pies contradictorios, cosa que el musical no puede hacer, pues «el músico no puede apartarse del compás» (SALINAS V-I). Los diferentes pies siempre encajan sus tiempos dentro de dos movimientos: arsis y tesis, pues «No hay pie donde no hay compás» (SALINAS V-XIV, 454). Ahora bien, estas arsis y tesis pueden ser iguales o desiguales. Salinas no organiza los pies por sílabas, sino por tiempos: «nosotros no medimos los pies o los ritmos por las sílabas o los sonidos, sino por el número de tiempos» (SALINAS V-XII, 447). Es significativo también que para que determinados pies encajen en el compás se deban añadir tiempos de silencio. Por ejemplo, para encadenar de forma repetida el pie baquio es necesario añadirle un silencio y convertirlo en antipasto (SALINAS VI-II, 503).

El compás musical se da a partir del pie de dos tiempos hasta seis. Se rechazan los epítritos, pies de siete tiempos, pues a menos que se le añada o quite un tiempo «cojeará el compás», cosa que «aunque es lícito a los poetas, a los músicos les está prohibido». Sin embargo, en oposición a los prácticos y a Aristóteles, admite los de cinco. S. Agustín considera que los pies de 5 y 7 tiempos son propios de la oración libre, no de la poesía (SALINAS V-XI, 443-445).

Como se acaba de decir, los tiempos del pie se encajan en arsis y tesis de un compás. En numerosas ocasiones alude Salinas a la «percusión», refiriéndose al dar —tesis o *sublatio*— del compás. En los pies bisílabos de tres tiempos (troqueo y yambo) la tesis es en principio la sílaba larga (SALINAS V-VII, 427-432). También en los de cuatro tiempos trisílabos, la tesis es la sílaba larga (SALINAS V-VIII, 435). Pero en algunos casos «puede suceder que, permaneciendo la igualdad de los tiempos, cambie en uno de ellos la naturaleza de la percusión, y ambos empiecen al dar o al alzar» (SALINAS V-XV, 457). De hecho será ésta la única manera de poder combinar el yambo con el troqueo, por ejemplo: «El yambo y el troqueo no se unen bien, porque, aun siendo iguales en tiempos, son desiguales en percusión, dado que uno comienza al alzar de la mano y el otro al dar» (SALINAS V-XV, 456). En esta afirmación de Salinas queda patente que tanto en yambo como en troqueo, la percusión —es decir, el tiempo fuerte o tesis—

coincide con el valor largo. ¡Es decir, se trata del mismo ritmo comenzando en el valor largo o en el breve, y sería lo mismo reducido a nuestro compás moderno!⁴

Razona Salinas que en el caso de encontrar muchos tiempos iguales seguidos, es el compás el que nos ayudará a discernir cuál es el pie. Por ejemplo, si encontramos $\text{d} \text{d} \text{d} \text{d} \text{d}$, para saber si son pirriquios o proceleusmáticos se recurre al compás: si hay d en alzar y d en dar es el primero, si hay $\text{d} \text{d}$ en alzar y $\text{d} \text{d}$ en dar es el segundo. De manera similar, si entraran tres en un compás sabríamos que estamos ante un tríbraco (SALINAS V-XVIII, 467). Cada uno de los diferentes ritmos, que como veremos son sucesión indefinida de pies iguales o similares, tiene relación con un compás. El ritmo pirríquico corresponde al compasillo, los diferentes pies de tres tiempos a la proporción menor, los de cuatro al compás mayor, y los de seis a la proporción mayor. Salinas señala que «el compás y el pie se diferencian en esto, en que unos pies diversos pueden tener un mismo compás, pero unos compases diversos no pueden ser del mismo pie» (SALINAS V-XIV, 454), o lo que es lo mismo, un compás admite diferentes pies (ritmos), pero un ritmo sólo se canta bajo un determinado compás.

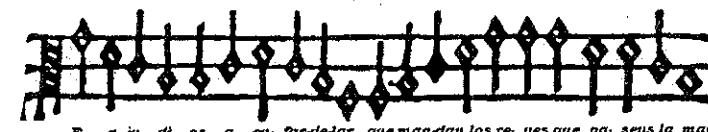
Ritmo y acento

Otra cuestión significativa es la importancia del acento tónico en romance, a la que ya se había referido Salinas indirectamente a través del concepto de percusión. El acento en griego y latín es cuantitativo, hay sílabas largas y breves, de cuya combinación resultan los diferentes pies. En principio los pies no cuestionan qué tiempos son fuertes o débiles, pero Salinas, por el contrario asigna arsis-tesis a los pies, y habla de la percusión pareciendo referirse a la tesis.

En lengua romance se adopta un procedimiento práctico para aplicar la métrica grecolatina: las sílabas acentuadas y átonas se convierten en largas y breves, respectivamente, y se aplican las mismas pautas métricas que en la poesía grecolatina. Es lo que hace Le Jeune, según he referido

4. Corrientemente y de manera errónea se piensa que el yambo presupone la percusión o tesis en el primer valor breve, siendo esto lo que lo diferencia del troqueo, cuando ambos pies, por lo general, llevan la percusión en la larga, por lo que rítmicamente no se diferencian. Precisamente, la aparición de la percusión en la breve es indicio de que se está abandonando el sistema de pies métricos para adoptar el compás acento (ver Ejemplo 5).

más arriba. Salinas también adopta esta postura, pero no siempre. También utiliza el acento tónico para determinar la agrupación de valores. Por ejemplo, en una sucesión de tiempos-unidad no podemos saber cuál es el pie, y es el acento tónico lo que lo determina, como en el ejemplo siguiente (SALINAS VI-VII, 541-542):



Ejemplo 4

El acento tónico determina la agrupación de las sílabas de la misma duración por tres. No se ha aplicado sinalefa *a_en-* y habría que admitir una licencia poética para cambiar los acentos de *paseys* y acentuar la preposición *en-* (*énfardelár*):

é-a-ju-dí-os-a-én-far-de-lár-_-que-mán-dan-los-ré-yes-que-pá-seys-la-már_-

Es fácil ver que si se hubiera aplicado la conversión acentuada-átona en larga-breve, hubiéramos obtenido un resultado dactílico: *ēă jūdīōs ā ēnfārdēlār*. Rítmicamente se ha aplicado un metro formado por una sucesión de cuatro pies tríbracos, el último incompleto, por lo que se denomina tetrámetro cataléctico (cfr. apartado IIb).

Los preceptistas de la métrica de fines del XVI y principios del XVII coinciden en que es el acento la base de la métrica poética, suscitándose una controversia entre si en castellano tiene sentido o no el acento cuantitativo, y si es éste o el acento tónico el origen del ritmo poético. Rengifo, en su *Arte poética española* sostiene que «el verso, que es objeto y fin del arte poética, se compone de sílabas largas y breves». Por el contrario, otros como Cascales advierten que «en los versos de cualquier lengua vulgar no se mira la cantidad de las sílabas, como entre los Latinos y los Griegos. Pero consideran los acentos graue y agudo». Los filólogos no parecen conseguir dilucidar esta cuestión (DÍEZ ECHARRI 132-138 y 145-151), que en mi opinión queda aclarada en el campo de la música, pues disponemos de las duraciones asignadas a cada sílaba en algunos cantos, con lo que podremos saber si se ha convertido o no el acento tónico en cuantitativo. Ya se ha señalado más arriba la observación de Salinas refe-

rente a que en las lenguas romances no es necesario aplicar el acento cuantitativo (cfr. apartado IIc). Seguidamente se demostrará que en unas ocasiones el acento tónico genera valores largos-breves, y en otras determina la agrupación de valores iguales, en la línea del ejemplo anterior de Salinas (ver Ejemplo 14).

Por el contrario, en la música posterior encontraremos evidencias de un tratamiento diferente del acento tónico, en el que la percusión está siempre en el primer valor, sea largo o breve: estamos ya claramente en la evolución hacia el compás-acento, que se hace especialmente patente en el villancico del siglo XVII. En este género se muestra frecuentemente la evidencia del «cambio del acento cuantitativo al intensivo» que señala González Valle (*La música en las catedrales en el siglo XVII*, 49) al encontrar con frecuencia la sílaba breve acentuada en el dar del compás de proporción, como en el ejemplo siguiente de un villancico de fr. Manuel Correa, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza a mediados del siglo XVII (*op. cit.*, 66). He reducido a dos pentagramas la partitura general.

tas don - de dón - de bas? dón - de bas?

Ejemplo 5

Construcciones rítmicas de orden superior: ritmo, metro y verso

El ritmo, en sentido general, es el resultado de la combinación de pies. Según el grado de orden que tenga, dicha combinación de pies se denomina ritmo, metro o verso. El ritmo en sentido particular es la yuxtaposición indefinida de pies. Salinas explica las normas para combinar los pies y formar ritmos. De la repetición de un mismo pie obtendremos un ritmo correspondiente: del pie pirriquio (d) el ritmo pirriquico (d d d d d d...), del pie yambo (J) el ritmo yámbico (J J J J J J...), etc. Normalmente los pies iguales combinan mejor entre sí, pero se pueden combinar diversos pies

siempre que lo hagan correctamente. Como muestra de ritmo, presenta Salinas el ejemplo –tomado de San Agustín– de los «tambores sin tibias», es decir, los instrumentos de percusión solos sin las voces melódicas. La diferencia entre el ritmo en sentido particular (repetición isorrítmica de un pie) y ritmo en sentido general (ordenación libre de tiempos en forma de pies) la refleja Salinas comparando el ritmo (en sentido particular) con «un paso, entendiendo por tal, creo, un modo uniforme de andar, y por ritmo [en sentido general] el multiforme ir y venir de los danzantes, guardando un orden de tiempos en movimientos rápidos y tardos» (SALINAS V-XXV, 491-495).

Los metros son agrupaciones de pies con una duración determinada, combinando incluso diferentes pies siempre que se respete la longitud de la cadena. Así Salinas considera mejor la música compuesta de acuerdo a esquemas métricos determinados que la música caprichosamente compuesta: «las composiciones musicales realizadas según una norma fijada por la ley métrica, a una o varias voces, se oyen con más agrado por parte de todos que, las que careciendo de una norma fija, discurren a voluntad del compositor, incluso artísticamente según las apariencias, pero sin un límite cierto y determinado» (SALINAS VI-II, 498). Los metros cumplen la función de organizar el ritmo, al igual que existen los modos para organizar la melodía: «El tratado sobre los metros, es, dentro de la rítmica, igual que el de los modos dentro de la armónica. [...] en la armónica era necesario hablar de los modos, a fin de llegar a fijar un orden en la amplitud incontrolada [...]. Pues también es necesario tratar de los metros dentro de la rítmica, con el fin de poner un término a los ritmos, dándoles un orden» (SALINAS VI-I, 497-498).

Los metros serán monómetros, dímetros, trímetros, tetrámetros, etc. según estén formados por uno, dos, tres, cuatro pies respectivamente. Se denominan catalécticos cuando el último pie está incompleto, y acatalécticos cuando el último pie está completo. Un concepto desarrollado por Salinas es el de epíploca, procedimiento de construir metros por «transposición, cuando se ponen las sílabas del comienzo al final y las últimas al comienzo del metro» (SALINAS VI-VI, 527). Epíploca significa «enredo», «entrampado», «abrazo» (SALINAS VI-VI, 528). Así, «el anapesto nace de él [del dáctilo] por epíploca, quitada la primera sílaba» (SALINAS VI-X, 573). Esta epíploca se denomina tetrásemos, porque se aplica a un pie de cuatro tiempos. Salinas no habla del concepto de anacrusa, pero sí expone cómo se pueden obtener metros a partir de otros eliminando, resolviendo, agrupando o añadiendo valores al principio o al final (SALINAS VII-

XIX, 735-741). También admite que la percusión o tesis pueda estar en diferentes lugares del pie.

En cuanto al verso, es la combinación de metros con las cesuras ubicadas en lugares determinados. Todo verso puede considerarse metro, pero no todo metro es un verso. Es por tanto una construcción de nivel superior, sujeta a más restricciones, más perfecta: «es donde resplandece y brilla toda la fuerza de la música rítmica» (SALINAS VII-I, 657). De las cesuras nos interesarán fundamentalmente la pentemímeris, cesura en el quinto semipié de un metro. En el caso de determinados metros, como el anapéstico o el yámbico, el quinto semipié es breve (el pie yambo, como en general los que constan de tiempos impares, se divide en dos semipiés desiguales). Al aplicar la cesura, este valor breve se transforma en largo, originando una agrupación de valores cuya importancia se desarrollará a continuación. De forma similar hay trimímeris y heptamímeris cuando la cesura es en el tercer o séptimo semipié, respectivamente.

pentemímeris dactílica (SALINAS VII-XII, 699):	○○○○○
pentemímeris anapéstica (SALINAS VI-X, 563):	○○○○○
pentemímeris yámbica (SALINAS VI-V, 517. VII-XII, 699):	○○○○○
trimímeris yámbica	○○○
heptamímeris yámbica	○○○○○○○

Los metros se encuentran fundamentalmente en la música homofónica: «la verdadera causa por la que el canto de una sola voz recrea más que el de muchas es, que en una simple y desnuda voz no sólo se canta el ritmo, sino casi siempre, además el metro» (SALINAS VI-I, 501). Por el contrario, es en la polifonía, especialmente en la instrumental, donde se da el ritmo sin metro, mientras es en las obras monódicas (y creo que podemos extenderlo a las homofónicas) donde se da el ritmo sin metro: «como ejemplo de ritmo separado del metro, no son menos aptas las modulaciones que suelen ejecutarse sin palabras en los órganos y en otros instrumentos musicales, pues no tienen un final determinado y fijo de pies, antes bien discurren hasta el fin por el mismo número que comenzaron y proceden siempre por una percusión idéntica de la mano hasta que llegan a la μεταβολή, esto es, al tránsito a otro género de ritmo. A esta variación de ritmo los prácticos modernos la llaman ordinaria-

mente en el canto proporción» (SALINAS V-XXV, 491-492). Salinas parece referirse a la música polifónica, donde el conjunto se sujeta al compás isorítmico. Salinas insiste que es «en el canto a varias voces [...] donde el ritmo separado del metro manifiesta toda su importancia» (SALINAS V-XXV, 494).

En este trabajo creo poder demostrar la presencia de determinadas pautas procedentes de la métrica en la música de Cabezón y otros autores. Significativamente, esto ocurre en fragmentos homofónicos y en obras no canónicas o motéticas, sino procedentes o inspiradas en el canto llano, la canción o la danza: *tiento a modo de canción, ensalada, gallarda milanesa, canto llano de la Inmaculada Concepción, duuuiensela (d'où vient cela), canto del cauallero, romance Conde Claros, fabordones, etc.*, y solo muy ocasionalmente se encuentra en algún fragmento de obras motéticas o tientos polifónico-imitativos. Esto coincide con lo que Salinas refiere al respecto: «y aun cuando en toda modulación hay necesariamente un ritmo, puede que no sea un metro o un verso, como ocurre en las piezas de órgano, donde no vemos vestigio alguno de metros ni de versos. En efecto, no se ha prefijado en ellas un modo cierto de acabar, ni se ha formado un número determinado de pies, si no es cuando se repiten alguna canción vulgar o latina, sagrada o profana, que consta de algún determinado número de versos o metros, y no sólo una vez sino dos, tres, o más veces. Entonces, pues, no sólo se modulan ritmos, sino también metros. A estas modulaciones son semejantes los cantos de los compositores, sagrados o profanos, llamados Misas, motetes, o madrigales. En ellos existe una legítima combinación de pies, en número indeterminado, más allá del cual no puede procederse» (SALINAS V-XXV, 492).

La pauta 3+3+2: ¿ritmo dochmíaco o pentemímeris yámbica?

En la teoría

La agrupación de valores ○○○ es encontrada con bastante frecuencia en la música vocal y de tecla de este periodo y anterior. Desde principios del siglo XVII se encuentra frecuentemente encajada dentro de un compás de compasillo: ○○○○.

Por supuesto Salinas trata este agrupamiento de valores entre los pies de ocho tiempos, aunque dice que «como hasta ahora no han sido tratados, carecen de nombre» (SALINAS XII-I, 448):

o o o o māximī vīrī
o o o o fōrtūtūdīnībū

En realidad, aunque Salinas no le asigne nombre, este pie corresponde en la métrica grecolatina al dochmio II, dipodio compuesto de un crétilo y un yambo, y que admite distintas variedades según se resuelvan o se contraigan sus valores. Es un pie frecuente en la tragedia griega (MESSIAEN 1994, 162), y aparece también en el folclore búlgaro (MESSIAEN 1994, 167-168).

Corrientemente se ha relacionado este ritmo con los que en música turca son denominados con el nombre de *aksak*, término que significa «cojo» en turco. En efecto, este término denomina ritmos que se derivarían de uno regular al que se amputa una fracción de una parte. Por ejemplo, la pauta 3+3+2 podría entenderse como un $\frac{1}{2}$ al que se amputa una corchea. Pero se puede hacer también la reflexión de que este ritmo no es tan «cojo» como se pretende, pues si observamos con atención un compás vale en total 8 corcheas (número par), por lo que no es «cojo». Es además un ritmo no retrogradable (su inversión da como resultado el mismo ritmo), y resulta de una cierta elegancia y equilibrio, coincidiendo además con el ritmo hindú *Lakshmi*⁵. Recordamos que, según Salinas, no puede haber ritmos cojos. Así, al hablar de los pies de siete tiempos (epítritos) dice que «a menos de que se quite un tiempo para hacerlos de seis o se añada otro para hacerlos de ocho, el compás cojeará» (SALINAS V-XI, 443), y «aunque esto es lícito a los poetas [...] a los músicos les está prohibido. Éstos han de observar una paridad de tiempos en los pies» (SALINAS V-XI, 445).

El pie dochmio II daría lugar en primera instancia al ritmo dochmiano, el famoso 3+3+2 que se presenta con gran frecuencia en la música de órgano española del siglo XVII y que es tratado más adelante.

Pero en mi opinión, la pauta 3+3+2 no siempre responde a un ritmo dochmíaco. Esto sólo se puede admitir para el caso $\text{J}\text{J}\text{J}\text{J}$, pero no para los casos J.J.J. ó J.J.J.J. , los cuales no corresponden a este ritmo encajado en un compás, sino al empleo de una agrupación aditiva de valores de la que resulta un determinado metro que estudiaremos a continuación.

Como he señalado al principio del artículo, mi investigación partió de la observación de la pauta 3+3+2 en el final de determinados períodos. En mi opinión, dicha agrupación de valores es resultado de la construcción de un verso combinando un metro basado en pies de cuatro tiempos y una pentemímeris yámbica. Salinas describe algunos metros y versos con dicha agrupación de valores:

a) Trímetro encomiológico, que consta de una pentemímeris dactílica $\textcircled{d} \textcircled{d} \textcircled{d} \textcircled{d} \textcircled{d}$ y otra yámbica $\textcircled{d} \textcircled{d} \textcircled{d} \textcircled{d}$ (SALINAS VII-XII, 699):

Cārmīnā bēllā māgīs vēlīm sōnārē: 

b) Dímetro que consta de una base anapéstica (dipodio formado por dos anapestos $\text{d}\text{d}\text{d}\text{d}$) y una pentemímeris yámbica (parada en el quinto semipié, que coincide con la quinta sílaba ddd). Es el mismo verso anterior eliminando el primer valor largo (SALINAS VII-XII, 700):

La misma pauta rítmica la explica Salinas como una transformación del metro arquiloquio o lacónico (SALINAS VI-X, 566), dímetro acataléctico formado por dos dipodios completos espondeo-anapesto:

Quidquid patimur mortale genu

quidquid facimus venit ex alto

Salinas dice que «en cantos populares existe también en español, pero suele hacerse a veces anfíbraco el tercer pie, y el primero y el segundo suelen ser espondeos o anapestos, como aquel tan frecuente: *Qué me queréys el cauallero*» (SALINAS VI-X, 566). Le corresponde el ritmo descrito por las palabras latinas *Mālā quāe pātīmūr scēlēstā*: $\text{oooo}\text{d}\text{d}\text{oo}$

Salinas afirma también que «debe percutirse en la última sílaba del primer dipodio», lo que coincide con la acentuación del texto. Es fácil ver que el dipodio anfibraco-espondeo equivale e realidad a una pentemímera yámbica. El conjunto puede pues ser analizado como un verso formado por dos metros diferentes: un dipodio espondáico y una pentemímera yámbica.

5. Lakshmi: uno de los nombres de Jayacarī, diosa de la belleza, la opulencia y la armonía. Es uno de los 120 *deci-tāla* descritos por el sabio hindú Çārgadeva en *Samgraha-rathāhava* (MESSIAEN 1994, 284).

Ejemplos en la música de órgano y vihuela

La consideración de este concepto de pentemímeris es lo que me hizo variar el anterior análisis rítmico. Observemos el fabordón de 4º tono de Cabezón (CABEZÓN 1578, f. 16. CABEZÓN 1966, vol. I, 56-57). Mi primer análisis se basaba en considerar que 1 no es tiempo fuerte («dar») debido a que no cambia la armonía, que 2 tampoco es tiempo fuerte, mientras 3 sí que lo es. En efecto en 2 la ligadura es una mera prolongación, mientras en 3 hay una disonancia en ligadura, que siempre debe ser en el dar según los teóricos: «la ligadura ha de ser al dar del compás, y no al alzar» (LORENTE, 451). Esta agrupación de valores es más lógica desde el punto de vista motivico y melódico (véase sobre todo el Alto):

Ejemplo 6

Se podría analizar, pues, como dos dáctilos, un dochmio II (3+3+2), y un último valor aislado:

Incluso, sobre todo en vista a orientar la interpretación, se podría retranscribir el fragmento moviendo las barras de compás (he utilizado las indicaciones rítmicas de Messiaen como guía de interpretación):

Ejemplo 7

Pero actualmente, y a la vista de lo descrito por Salinas en cuanto a la pentemímeris, es necesario matizar el análisis anterior. Realmente, el ritmo coincide con el verso trímetro encomiológico descrito por Salinas:

Cārmīnā bēllā māgīs vēlīm sōnārē:

El análisis sería, por tanto:

Ejemplo 8

Encontramos pautas rítmicas similares en otros fabordones de la época. Muchos de los editados por Venegas se ajustan a este esquema, aunque añaden un compás más al principio, lo que crea un anapesto en lugar de dáctilo en el inicio. Por ejemplo, el fabordón llano III (VENEGAS 1557, f. 11v. VENEGAS 1944, vol. II, 12) es un trímetro acataléctico anapéstico (metro formado por tres pies anapestos completos) unido a una pentemímeris yámbica, lo que se observa mejor si consideramos la voz del bajo:

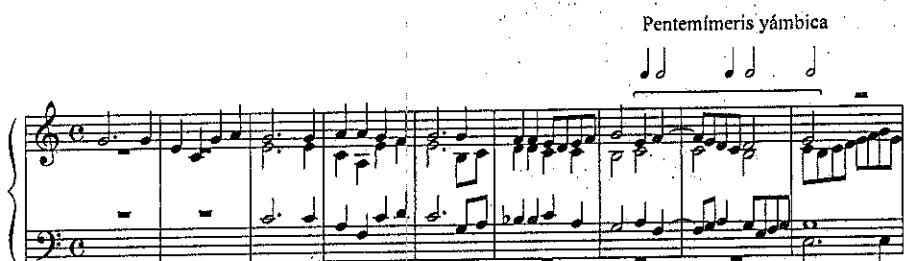
Ejemplo 9

Por el contrario, en otros casos como en el fabordón llano I (VENEGAS 1557 f. 11 [=13]. VENEGAS 1944, vol. II, 9), se destruye la pentemímeris al acreditar la disonancia el carácter de «dar» en +. Se ha impuesto en este caso la rutina del ritmo natural dar-alzar del tiempo imperfecto de compasillo.



Ejemplo 10

La pentemímeris yámbica también explica la situación de la *Ensalada* de Aguilera de Heredia citada al principio del artículo (cfr. Ejemplo 1). Se han contraído los valores disminuidos para percibirla más fácilmente:



Ejemplo 11

Estos procedimientos constructivos procedentes de la métrica poética explican el ritmo empleado en el tiento «a modo de canción» de Correa de Arauxo de forma más acertada que la que presentábamos al inicio del artículo (cfr. Ejemplo 2). La obra comienza con una exposición polifónico-imitativa, cuyo tema es el «lamento», o tetracordo frigio descendente. En c. 20, y hasta el 45 donde vuelve la imitación, comienza un nuevo fragmento tendente a la homofonía, con imitaciones por pares de voces –«a modo de canción»–, donde encontramos las pautas procedentes de la métrica, precisamente más propias de esta escritura. No está de más recordar aquí que Correa conocía bien el tratado de Salinas («aunque en muchas cosas sigo al Maestro Francisco de Salinas...»),



Ejemplo 12

Encontramos «versos» construidos con un dipodio dáctilo-espondeo o dispondeo (a) y la pentemímeris yámbica (b), produciéndose la agrupación 3+3+2 que detectábamos en este fragmento a principio del artículo. En el dipodio (a), el primer sonido es resuelto en silencio y valor breve. Es decir, $\text{dotted eighth note}$ $\text{dotted eighth note}$ se transforman en eighth note eighth note eighth note . Además, algunos valores se disminuyen en corcheas, lo que no afecta al análisis rítmico: eighth note eighth note eighth note . Más adelante encontramos otros versos cuyo primer metro (c) se puede explicar de diversas maneras, personalmente prefiero por similitud con la anterior suponer un dímetro cataléctico dactílico (trimímeris dactílica), con el primer valor largo resuelto en silencio y valor breve. Es decir, eighth note eighth note eighth note se transforma en eighth note . En cualquier caso, el segundo metro es también una pentemímeris yámbica.

Es interesante ver cómo en su edición ha señalado Correa con unas manitas –*manezillas*– las disonancias en el dar del compás. Su intención era señalar disonancias que, aparentemente incorrectas, se podían justificar de algún modo, y cuya explicación daría en una posterior publicación que lamentablemente o se ha perdido o no llegó a imprimirse. En este caso, las «mane-

zillas» indican sin duda que la disonancia es correcta si tenemos en cuenta que hay un «compás supuesto», pues la percusión del compás pasaría a los valores largos del yambo de la pentemímeris, donde hay consonancias.

En el caso de las *diferencias sobre el Canto del Cauallero* de Cabezón (CABEZÓN 1578, ff. 189-190. CABEZÓN 1966, 60-62), disponemos del texto que corresponde a la música, y cuya naturaleza rítmica clarifica la presencia de los metros estudiados. Observando simplemente la música, se encuentra en dicha obra la agrupación 3+3+2, debido a que los tiempos marcados 1 no tienen carácter de tesis o «dar» (la ligadura es de prolongación, no de disonancia en forma de ligadura), mientras que 2 necesariamente es tesis debido a la disonancia en ligadura. También se puede obviar 3 como tiempo fuerte, puesto que se repite la nota de la melodía. Con estos datos podríamos analizar la pieza de modo similar al análisis que se hacía al principio del artículo del tiento de Correa «a modo de canción» (Ejemplo 2). Pero creo que es más correcto considerarlo como la combinación de un dipodio dáctilo-proceleusmático o dáctilo-anapesto, cuyo primer valor largo se ha resuelto en un silencio y un valor breve (en otras versiones, como las de Pisador y Gombert que se presentan más adelante, aparece sin resolver; cfr. Ejemplo 16 y Ejemplo 48). En el ejemplo siguiente aparecen ambos análisis superpuestos.

Ejemplo 13

Si tenemos en consideración el texto, vemos que esta agrupación por tres o por dos es determinada por el acento tónico, que coincide siempre con el «dar». El texto poético se ajusta a la tipología de una seguidilla con el esquema 7-5-7-5, con rima abcb asonante, pauta que tiene su origen y en las jarchas hispano-hebreas y que tras varias fluctuaciones se consolida a fines del siglo XVI⁶. Consideraremos la melodía del tiple con sus valores, y consideraremos también la acentuación de las palabras. Según las normas de prosodia castellana, consideraremos átonos los monosílabos siguientes: el relativo «que», los pronombres que hace de complemento sin preposición «se» y «le», el apócope de posesivo «mi», mientras que consideraremos acentuado «non», adverbio de negación (cfr. CARRATALÁ GÓMEZ BORREGO). Los acentos quedarían del modo siguiente (los marcados con «arco abajo»), exceptuando el verbo «doy», que lo obviamos para obtener la simetría:



Ejemplo 14

Se observa que en los versos impares heptasílabos (*dezilde al cauallero* – *que yo le doy mi fe*) las sílabas son sonidos de igual duración, mientras que en los versos pares pentasílabos (*que non se quexe* – *que non le dexe*) las sílabas son largas y breves. El acento tónico se emplea en los versos impares para agrupar los valores por cuatro, y en los pares genera sílabas largas y breves. Se cumple además la afirmación de Salinas de que en este tipo de metro «debe percutirse la última sílaba del primer dipodio» (SALINAS 1990, 111).

6. «La seguidilla es una forma de versificación irregular, de probable origen o estructuración castellana, en la que alternan versos que adoptan desde la combinación de 8 y 4 –confundiéndose con la de pie quebrado– y la de 6 para todos los versos –confundiéndose con la endecha– hasta la de 6 y 5, pasando por diversos metros oscilantes, y hasta la de 7 y 5, o mejor, 7+5 –7+ que es la forma que el género finalmente adoptó, en el siglo XVII» (*Cancionero musical de palacio* v. 3-A, 145). «Constituye el fondo rítmico de la seguidilla la pareja formada por un heptasílabo y un pentasílabo, los cuales podían presentarse juntos o separados. [...] la composición ordinaria de la copla era, en suma, 7a-5b-7c-5b» (NAVARRO 179). «A lo largo del siglo XVI, la seguidilla poniendo fin a su antigua fluctuación, acabó por adoptar la forma regular 7-5-7-5» (NAVARRO 303).

NAS VI-X, 566). La tipología rítmica es la del metro originado por transformación del arquiloquio o lacónico descrito más arriba, con los espondeos resueltos.

Observando la música, no se puede compartir en absoluto el análisis reduccionista de Navarro (NAVARRO 181), que las agrupa por dos, introduciendo un acento virtual para poder encajar en ese esquema (F y D significan fuerte y débil), y que hubiera originado un metro yámbico que no corresponde con la música en esta y otras versiones. El «acento virtual» podría justificarse pues Salinas describe metros que tienen un pie entero de silencio (SALINAS VI-VI, 536), pero no es este el caso, a la vista de la música.

D F D F D F D F D F D
De- cil- de_ al ca- va- lle- ro _ que non se que- xe

Como en el caso del fabordón, podemos mover las barras de compás para mostrar la verdadera agrupación de valores dada por el acento tónico. Aclaro que es el enfoque de Salinas, asignando a las partes de los pies carácter de arsis o tesis (cfr. apartado IIId, Ritmo y compás) lo que me autoriza a mover las barras. Habría que admitir que tenemos ya aquí el concepto de «compás supuesto», «compás fingido» o «compás subintelecto» que desarrollarán en la segunda mitad del siglo XVII los teóricos Lorente y Nassarre⁷. No propongo, empero, una transcripción editorial en este sentido, tan sólo es un artificio para mostrar mejor el ritmo real y señalar la presencia del «compás fingido».



7. «Apenas se hallará Obra, que no esté llena de periodos, en que sea necesaria la suposición de diversos tiempos» (NASSARRE, *Fragmentos Musicos* 172). «P. Y en què casos podremos suponer otro tiempo de el que se pinta? / R. En todos aquellos que no viniere la Musica bien debaxo de el que está pintado; pero si de otro.» (NASSARRE, *op. cit.* 161); cfr. «Ritmo y suposición de tiempo en la teoría del siglo XVII» (BERNAL 400 ss).



Ejemplo 15

La versión de Pisador de este *canto del cauallero* (PISADOR ff. 4-4v, transcripción mía) reafirma el análisis rítmico efectuado, y viene a confirmar que el ritmo viene dado por el propio canto llano popular.



Ejemplo 16

Se ha escrito la letra (que no está en el original) para facilitar seguir el ritmo, pues la versión vihuelística contrae o resuelve algunos valores, quizás influenciado al encajar el ritmo en el tiempo imperfecto de compásillo. Los versos impares forman el dipodio, espondáico si consideramos contraídos los valores, como en el bajo de los cuatro primeros compases. En los versos impares tenemos la pentemímeris yámbica.

Rara vez aparece esta agrupación de valores en el curso de un tiento motélico, como en el ejemplo siguiente de Cabezón (CABEZÓN 1578, ff. 64v-68, CABEZÓN 1966, vol. III, 15-23), donde se encuentran dos pentemímeris yámbicas seguidas:



Ejemplo 17

Los ejemplos siguientes emplean un tipo de cesura similar: la heptamímeris yámbica. En esencia el procedimiento es el mismo, a saber aplicar una cesura en los semipiés impares de un metro yámbico, resultando al final la agrupación 3+3+2. En estos casos, sin embargo, es necesario introducir una pausa antes de la heptamímeris para que encaje en el compás. Este procedimiento de evitar la cojera en algunos metros intercalando un silencio es descrito por Salinas (SALINAS VI-II, 503). Véase el tratamiento dado al conocido texto siguiente (se presenta sólo el tiple):



Ejemplo 18

En este caso se trata de versos heptasílabos. Como en el caso del *canto del cauallero* se han tratado los versos impares con sílabas de igual duración, breves, y en los pares se han convertido los acentos en sílabas largas. En los versos pares (a) encontramos el dipodio dáctilo-anapesto, con resolución del primer valor en silencio y sonido breve en el tercer verso. Los versos pares (b) se construyen mediante una *heptamímeris yámbica*: el metro yámbico se detiene en el séptimo semipié. Hay una pausa entre ambos para que la última sílaba caiga en el dar y el compás no quede cojo. Se advierte que este tratamiento sólo se conserva en el tiple, desapareciendo en las demás voces debido al tratamiento polifónico más complejo. Aunque no venga al caso, no puedo dejar de referirme al empleo del tetracordo frigio descendente en el segundo verso (*la flor de la mi cara*), en este caso con una permutación, dando lugar a un tema muy característico que aparece en la polifonía religiosa en textos relacionados con la pasión, y que emplea Cabanilles en algunos tientos⁸.

Un nuevo ejemplo es todavía más sorprendente, pues muestra que se ha manipulado conscientemente un modelo anterior para introducir la

8. Aparece este tema en obras de Pedro Escobar, Cristóbal de Morales, Melchor Robledo, Pujol, Cabanilles (BERNAL 191).

heptamímeris yámbica. En su glosa libre sobre *duuiencela* (=D'où vient cela) de Claudio de Sermizy, Cabezón mueve de sitio las disonancias en forma de ligadura para «mover» los tiempos con carácter de tesis. De este modo se sale del ritmo binario y se obtiene la agrupación de valores 3+3+2. Tal es la influencia de la métrica poética como modelo que se aplica independientemente de la letra.

Obsérvese primero el modelo vocal original. En (1) la disonancia de 4^a en forma de ligadura en el tiple está en el dar del compás:



Ejemplo 19

Cabezón escribe una glosa libre a tres voces, en la que el compositor conserva sólo el tiple del original e inventa las otras dos voces:

dipodio espondálico (primer valor resuelto en silencio y sonido breve)

pausa

heptamímeris yámbica

Ejemplo 20

Observamos que ahora el lugar marcado como «1», que en la versión vocal era un «dar», marcado claramente por la disonancia en forma de ligadura, pierde ese carácter de «dar» o tesis. En efecto, Cabezón elimina la disonancia en ese lugar, al tiempo que la consonancia es de 13^a (6^a compuesta), menos sonora que si fuera de 8^a ó 5^a (según la teoría: «de las cuatro consonancias compuestas, la trezena es la que menos dulcura y melodia contiene en sí», SANCTA MARIA II, f. 21). Este lugar marcado con 1 deviene por tanto parte débil. Podríamos considerar que la ligadura se ha convertido en una mera ligadura de prolongación, y que el tiempo fuerte está ahora en «2». Desde luego en este caso el ritmo no viene dado por el texto francés, que además al final del verso no se ha tratado de forma silábica. Pero el caso es que Cabezón ha modificado conscientemente la armonía para introducir la pauta métrica. Si vemos el bajo, y consideramos como diminución los valores en 3 contrayéndolos en un semibreve, tenemos una heptamímeris yámbica como base del ritmo. Se produce, en definitiva, la misma pauta de un primer metro basado en pies de cuatro tiempos (espondeo en el tiple, anfibraco en el bajo) y una heptamímeris yámbica.

Podemos, como siempre, mover las barras de compás para señalar la nueva posición de los «dar» dada por los pies de tres tiempos, mostrando la presencia del compás supuesto.

Ejemplo 21

Procedimientos similares se pueden observar en Mudarra, tanto en obras en romance como en latín. Obsérvese el villancico IV (MUDARRA 1546, ff. 53-55. Mudarra 1949, 128-130).

Ejemplo 22

Los dos primeros versos componen una base anapéstica y una heptamímeris yámbica, con la pausa entre ambos para adecuar la música al compás imperfecto. En este caso, y a diferencia del *canto del cauallero*, también en el primer metro se ha transformado el acento tónico en cuantitativo. La segunda pareja de versos se puede analizar como un dipodio A (la base anapéstica diminuida) y una pentemímeris yámbica B, aunque quedaría partido el texto. No habría dificultad, sin embargo, en considerar que se ha añadido un valor al dipodio y amputado el primer valor de la pentemímeris, dado que Salinas describe metros «que nacen por la supresión o añadidura de algo al principio o al final del trímetro yámbico» (SALINAS VII-XXI, 749).

En las obras en latín el caso puede ser más complicado, pues a veces se sigue el ritmo libre oratorio, y no tenemos el papel que el acento tónico tiene en castellano. Es el caso del Psalmo II (MUDARRA 1546, ff. 57-58. MUDARRA 1949, 133-134).



Ejemplo 23

El ejemplo anterior puede ser analizado desde el punto de vista del ritmo oratorio libre. El primer verso estaría formado por una sucesión de pies de cinco tiempos: baquio (*exurge*), peán II (*quaere ob dormis*), crítico (*domine*), pausa final del verso. El segundo verso sería más irregular: antipasto (*exurge*), hegemoscolio (*et ne repellas*), epítrito (*in finem*). Pero encontramos al final del segundo la agrupación 3+3+2. Otra hipótesis sería admitir que incluso en obras en latín se han deslizado las pautas métricas acuñadas en las obras en romance. En efecto, podemos también analizar el ejemplo anterior como un dipodio seguido de una heptamímeris. En el dipodio se resuelven algunos valores, especialmente el primero en silencio y sonido breve, y se ha tratado neumáticamente la sílaba *in* en la heptamímeris. A diferencia de los casos anteriores en lugar de insertar una pausa entre los metros para que encajen en el compás, estos se habrían concatenado, lo que se observa en la contracción de las sílabas *re_ob*.

3+3+2 en el siglo XVII: ritmo dochmíaco

Voy a permitirme transgredir los límites cronológicos de este estudio, pues sin duda será interesante para los familiarizados con la música española para órgano recordar que en el siglo XVII el metro $\text{J} \text{J} \text{J} \text{J}$ sigue siendo empleado, aunque ya no subyace la concepción aditiva de sucesión de pies, sino que está encajado dentro del compás isorrítmico (BERNAL 418-424). En los mismos Aguilera y Correa coexiste, incluso en una misma pieza, el empleo aditivo y el isorrítmico. También en otros autores encontramos ejemplos de este empleo (CORREA 1626, 45v-49. CORREA 1974, 97-102. AGUILERA, 110-118. *Maestros de Capilla del Monasterio...*, 71-78.):



Ejemplo 24

Incluso en tientos partidos, el acompañamiento se construye de forma homorrítmica (AGUILERA 72-89. BRUNA 78-83).



Ejemplo 25

En ocasiones es percutido el alzar del compás, como en el ejemplo siguiente (BRUNA 78-83).



Ejemplo 26

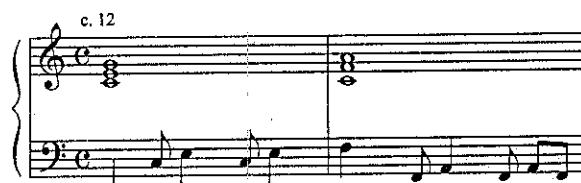
Habría sin embargo que considerar hasta qué punto esta aparente polirritmia no es sino el reflejo de una escritura abreviada o poco rigurosa, y en realidad deban interpretarse de forma homófona y homorrítmica. Por ejemplo, algunos de los momentos «polirítmicos» de la *ensalada* de Aguilera (AGUILERA 110-118), aparecen como homorrítmicos en una

nueva fuente recientemente descubierta (CABRÉ I CERCÓS), como se ilustra en el ejemplo siguiente.



Ejemplo 27

El ritmo 3+3+2 aparece incluso en obras recopiladas a principios del siglo XVIII, como en la anónima *Batalla famossa* incluida en las *Flores de Música* copiadas en 1706 por Martín y Coll (E: Mn Ms M 1357 p. 75. *Sechs spanische...*, 11-18):

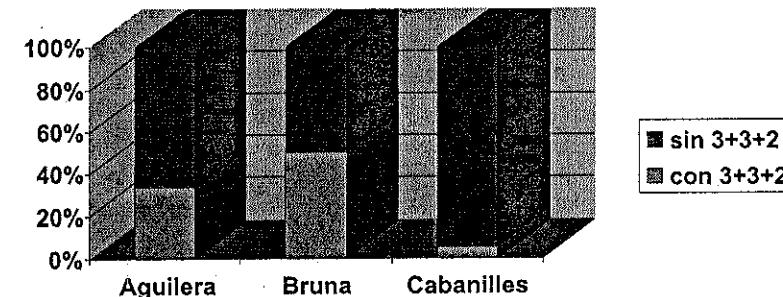


Ejemplo 28

Un caso particular lo constituye la música de Cabanilles. Si bien se constata el empleo de esta pauta en su música, debemos señalar dos grandes diferencias respecto de los autores anteriores. En primer lugar, Cabanilles lo emplea muy ocasionalmente. Mientras que en Aguilera aparece en la tercera parte de sus obras (6 de 18, el 33 %) y en Bruna en la mitad de ellas (10 de sus 20 tientos, el 50 %); en Cabanilles lo encontramos tan sólo en la veinteava parte de sus obras largas (en 10 de sus tientos, 8 de

ellos partidos, uno lleno y uno de contras, tan sólo el 5 % de sus 200 obras largas). Los resultados se ilustran en el siguiente gráfico:

Porcentaje de obras con el ritmo 3+3+2 en Aguilera, Bruna y Cabanilles



En segundo lugar, se puede observar además que no sólo aparece en menor medida, sino que su empleo difiere por el hecho de aparecer corrientemente combinado con ritmos complementarios, mientras que sus antecesores lo habían empleado de forma básicamente homófona, como en los ejemplos anteriores. También en Cabanilles hay casos en los que el acompañamiento percute prácticamente sólo el alzar, asemejándose al caso citado de Bruna, pero en general el valenciano emplea ritmos compensatorios más complejos, dando lugar a una auténtica polirritmia. Ambas posibilidades se dan en los dos compases del ejemplo siguiente, tomado del tiento 92 de la edición *Opera Omnia* (CABANILLES 1989, 13-21):



Ejemplo 29

Un caso interesante se encuentra en el tiento nº 78 de la edición *Opera Omnia* (CABANILLES 1986, 75-80), partido de mano derecha.



Ejemplo 30

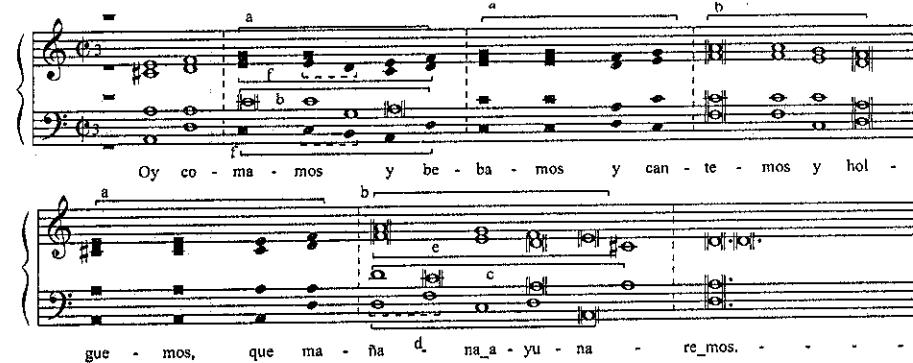
La ligadura en el bajo con valor de mínima en (1) nos indica que estamos en «compás diminuto». La unidad de tiempo sería la semínima, pero a efectos rítmicos (construcción de pies, metros y versos) la unidad de valor es la corchea. El tema de este fragmento no es sino una elaboración del *lamento* o tetracordo frigio descendente: re-do-sib-la, y consta de dos periodos. El primero repercute la nota superior del tetracordo, y el segundo reproduce el descenso. El tema se expone sucesivamente en tenor, bajo y tiple (que en este caso, al tratarse de un tiento de medio registro, es el solista). El segundo periodo del tema está modificado en las dos primeras entradas, en parte obligado por las entradas sucesivas en estrecho de las voces.

La entrada del tiple está rítmicamente ornamentada, apareciendo además la agrupación 3+3+2. Pero en mi opinión en este caso no se trata de un ritmo dochmíaco de carácter instrumental, sino de la aplicación de las pautas procedentes de la métrica poética, y concretamente la combinación del trímetro acataléctico anapesto-espondeo-espondeo (a) con la pentemímeris yámbica (b). En el ejemplo se han contraído los valores para facilitar el análisis, pues el periodo (a) es ornamentado mediante la *anticipatio della syllaba* y el (b) mediante la *multiplicatio*.

Quizás no se puede postular la pervivencia consciente de este procedimiento constructivo más de 100 años después de Salinas y Cabezón, pero se puede suponer al menos que dicho procedimiento se ha deslizado automáticamente al imitar patrones concretos de la música vocal. La aparición en este tiento de pautas ornamentales similares a las descritas por el tratadista alemán Christoph Bernhard en su *Singekunst* (ca. 1650), como *anticipatio della syllaba*, *accenti*, *multiplicatio*, *variatio*, etc. (BERNAL, 250), refuerza la hipótesis del origen vocal de las pautas rítmicas.

Ejemplos de metros basados en pies de seis tiempos

Un procedimiento corriente es el de combinar diversos metros de seis tiempos, especialmente alternando metros con agrupaciones 3+3 con otros 2+2+2. Esta pauta será empleada extensamente en el barroco, bien de forma sistemática, bien puntualmente en las hemiolas, y nos remite siempre a esquemas de danza. Sin embargo, este procedimiento es conocido ya desde antiguo. Por ejemplo, encontramos en el siguiente villancico de Juan del Enzina (*La obra musical de Juan del Enzina*, facsímil nº 20, transcripción mía) la combinación de jónico mayor (a), coriambo (b), antipasto (c), pirriquianapesto (d), diyambo (e) y parapeón (f), yuxtapuestos y superpuestos. El grupo inicial se puede explicar por epípoca. En la transcripción he conservado el ennegrecimiento, que muestra claramente los pies 2+2+2 (jónico mayor) frente a los 3+3 (coriambo, antipasto, diyambo). Los corchetes en línea discontinua señalan las ligaduras, que muestran claramente como el parapeón y pirriquianapesto equivalen a jónico mayor y coriambo por resolución de algún valor largo:



Ejemplo 31

Una pauta similar es empleada por Correa de Arauxo en el *Canto llano de la Inmaculada Concepción* (CORREA 1626, ff. 202-204. CORREA 1981, 236-241). El resultado global al escuchar todos los versos seguidos es –como en *Conde Claros*– una alternancia de pies 3+3 / 2+2+2. La construcción del verso traslada la mitad de los dipodios troqueos por epípoca.

Ejemplo 32

Salinas constata que «todos los pies de seis tiempos pueden combinar perfectamente entre sí» (SALINAS V-XVI, 461), y algunos de los metros más conocidos construidos de esta manera están recogidos por él (SALINAS VI-XIV, 595-604). Por ejemplo, obsérvese el romance *Conde Claros*, recogido por Venegas (VENEGAS 1557 f. 65. VENEGAS 1944, vol. II, 185).

Ejemplo 33

Cualquier músico dotado de intuición, aunque no tuviera conocimientos de música histórica, eliminaría mentalmente la penúltima barra de compás y pensaría así:

Ejemplo 34

Mudarra recoge la misma pauta métrica (MUDARRA 1546, f. 15v. MUDARRA 1949, 19), que repetida nos da el tetrámetro cataléctico descrito por

Salinas (SALINAS VI-XIV, 597), compuesto de moloso-ditroqueo-moloso-ditroqueo menos un semipié. Dice Salinas que «con esta música cantan los españoles sus romances, resuelta la segunda o la tercera larga, como *Conde Claros con amores no podía reposar*», es decir del modo siguiente:

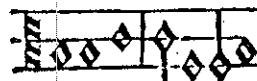
Ejemplo 35

Otro ejemplo es la *Gallarda Milanesa* de Cabezón (CABEZÓN 1578, ff. 188-189. CABEZÓN 1966, vol. III 57-59).

Ejemplo 36

Se encuentran combinados en este fragmento el coriambo, el moloso, el ditroqueo y el dicoreo, éste último como resultado global de la superposición de diyambo y ditroqueo. Para el análisis he considerado los valores más breves como una resolución de los mayores, y las ligaduras en el alzar (+) como parte fuerte de un valor largo. Se señalan los valores largos y breves mediante las señales de «arco abajo» y «arco arriba», respectivamente. La pieza se divide en dos periodos, I y II, cada uno de los cuales comienza con un valor breve (a), que se explica por epíploca, o traslación de un valor del final al principio. En efecto, a los ditroqueos del final se les quita un valor, lo que hace que sean catalécticos, y dicho valor se antepone a los primeros coriambo y moloso de cada periodo.

Salinas describe precisamente como propio de la gallarda la combinación moloso + dipodio yámbico, llevando el moloso la percusión en la última sílaba, refiriendo que «los italianos han tomado de España esta música para su danza llamada Gallarda», y que ha oído tocar este ritmo ante el papa a Francisco de Milán (SALINAS VI-XIV, 597). El ritmo de la *gallarda milanesa* de Cabezón es similar, aunque en lugar de dipodio yámbico hay un pie coriambo.



Ejemplo 37

Guerrero, en la villanesca *¡Qué buen año!*, nº 58 (GUERRERO 1957, 71), también emplea estas agrupaciones. He preferido eliminar las barras de compás para mostrar mejor el ritmo. Nótese que no sólo se alternan 3+3 y 2+2+2, sino que se intercala un compás de 3 aislado.

Ejemplo 38

Esquemas aditivos más libres

Pautas procedentes de la métrica adaptadas de forma más libre

En música vocal se encuentran a veces pautas métricas pero combinadas de manera más libre. Véase la villanesca de Guerrero nº 39 (GUERRERO 1957, 16-17). Para mostrar mejor la riqueza rítmica, no se han incluido barras en la transcripción, al fin y al cabo no las hay en el original, y las imaginarias barras de compás tienen un valor únicamente métrico (*arithmón*).



Ejemplo 39

El tratamiento silábico y homofónico indica claramente que se pretende favorecer el ritmo del texto. Tras dos dipodios dáctilo-espondeo (a), el ritmo parece haberse hecho el doble de lento en un metro similar a una pentemímeris yámbica con los valores duplicados (b). En c) se observa un metro similar a la pentemímeris yámbica a la que se ha añadido un valor largo al principio. Procedimientos de este tipo, basados en construir metros a partir de otros añadiendo o suprimiendo valores están descritos por Salinas (SALINAS VII-XXII, 757 ss).

En mi opinión en (b) se ha aplicado claramente un procedimiento retórico para subrayar las palabras «Jesús mío dulce», retardándolas, figura denominada *noema* –cómo no pensar en el famoso *Jesu Christe* de la *Messe de Notre Dame* de Machaut–. La retórica no sería ajena a este compositor, pues señala Cristóbal Mosquera de Figueroa en el prólogo de estas obras que «Francisco Guerrero [...] fue de los primeros, que en nuestra nación dieron en concordar con la musica el rithmo, y el espiritu de la poesia con ligereza tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulcura aspereza, alteracion sossiego, aplicando al biuo con las figuras del canto

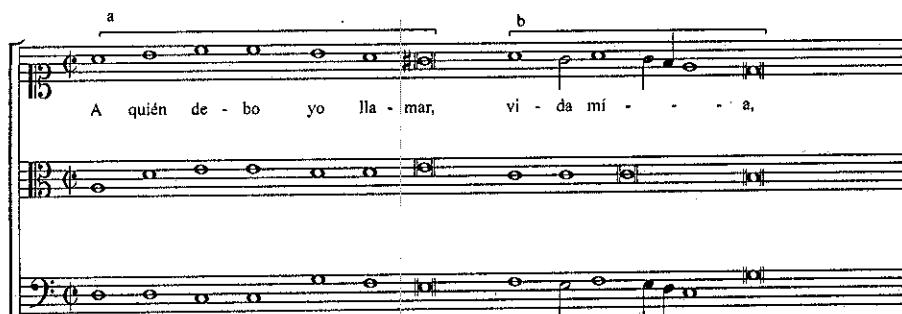
la misma significación de la letra, como lo sentira el que quisiere en sus obras aduertirlo.» (GUERRERO 1957, 12).

Otro ejemplo de este tipo de metros combinado de forma libre en la villanesca nº 36, *dexó del mundo* (GUERRERO 1957, 9).



Ejemplo 40

Es de señalar que estas pautas son empleadas ya por Juan del Enzina, lo que no es de extrañar en el caso de un poeta-músico, que tendría un buen conocimiento de la métrica. Véase el ejemplo siguiente (*La obra musical de Juan del Enzina*, facsímil nº 54, transcripción mía).

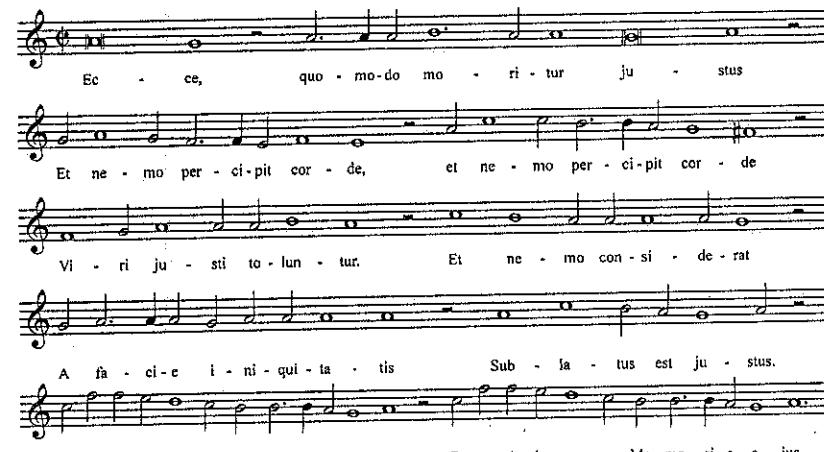


Ejemplo 41

El verso está compuesto de un tetrámetro espondálico (a) y una pentamímeris yámbica a la que se ha añadido una sílaba larga al principio (b). El texto no está tratado aquí silábicamente, de manera que se ha empleado la pauta rítmica independientemente del mismo. Esto sirve de ejemplo de cómo los modelos poéticos no siempre sirven para «traducir» exactamente el ritmo del texto, sino para construir períodos musicales.

Ritmo libre oratorio

Hasta aquí se ha tratado del ritmo poético, sujeto a la repetición de unos esquemas determinados. Por supuesto existe también un ritmo libre construido por yuxtaposición de pies sin reglas fijas, al que Salinas se refiere como ritmo oratorio, propio de la frase gramatical pero no del canto. Me pregunto si la denominación «discurso», empleada por Correa para sus tientos, y en cierto modo el tiento polifónico imitativo como género, se aproxima de alguna manera a ese ritmo libre oratorio, no basado en fórmulas de la versificación. Un caso de ritmo oratorio sería el motete «Ecce quomodo» de Jacobus Gallus —nombre latino del esloveno Jacob Handl (1559-1591)—, de la que se ha puesto sólo la voz del cantus, siendo la obra prácticamente homofónica. La obra expone el texto dividido en frases, con un silencio de separación entre ellas. La acentuación latina del texto está plasmada en las duraciones. Hay diferentes «velocidades»: véase la diferencia entre los valores de las sílabas de *moritur* (.) y *percipit* (.), o *justus* en la frase segunda (.) y en la octava (.). En ambos casos se trata de lo mismo, pero en el primero los valores son el doble que los del segundo: es el doble de lento. Por lo tanto no hay ni ritmo, ni metro, ni verso en la medida musical. El compás tiene un valor únicamente métrico (*arithmón*, artimético, materia). El ritmo (*rythmón*, ritmo, forma) es libre en el sentido de que no se repiten pautas isométricas ni de un mismo pie ni de un metro formado por determinados pies. Se reconocen en cualquier caso algunos de los pies y metros tratados anteriormente, como la heptamímeris yámbica en *et nemo percipit corde*.



Ejemplo 42

El caso siguiente, *te matrem dei laudamus* (VENEGAS 1557 f. 37v. VENEGAS 1944, vol. II, 217) destaca sin embargo por la torpeza con la que se ha tratado el ritmo.

Ejemplo 43

Las frases tienen número muy dispar de sílabas: *te matrem dei* 13 tiempos, *te Mariam Virginum* 12 tiempos, *confitemur* 6 tiempos, *te Mariam Virginum* 11 tiempos, *confitemur* 10 tiempos. Es útil eliminar las barras de compás para intentar dilucidar el ritmo sin prejuicios.

Ejemplo 44

La construcción parece arbitraria, no se detectan pautas métricas concretas, tampoco se encaja bien en el compás. Olvidándonos de la prosodia e introduciendo algún silencio suplementario, se podría explicar mediante sucesión de pies de tres tiempos con alguno de seis tiempos intercalado, análisis que no incluyo para no extender más el artículo. ¿Poca meticulosidad del compositor en tener un «metro» equilibrado? ¿Imperfecciones de transmisión por otra parte frecuentes en Venegas? ¿Resultado del intento forzado de encajar un ritmo libre en el compás isorítmico?

Ejemplo 45

Polifonía imitativa

Queda fuera de este trabajo el estudio del ritmo en la polifonía imitativa, especialmente la que está en lengua latina, cuestión que necesitaría un estudio más profundo de la música en relación con la prosodia, y su posterior reflejo en pautas de música de órgano. La situación es más compleja, debido al tratamiento del texto que aparece desfasado en cada voz, creando una auténtica polirritmia. Este hecho es constatado por Salinas, cuando afirma que «existen diferencias de este tipo [percusiones diferentes] entre los, bajos, los tenores y las voces altas en el canto figurado» (SALINAS VI-XV, 457). Cualquier obra polifónica de tipo imitativo presenta esa complicación –y riqueza– rítmica, como el fragmento de la página anterior del *Ave, María, gratia plena* de Victoria (VICTORIA 1966, 120).

Obsérvese la palabra *Dominus*, que se ha transcrita musicalmente por un pie dáctilo. Dicho pie se encuentra desfasado medio tiempo sucesivamente. La palabra *tecum* se transcribe en música por un periodo más largo, no silábico. Lógicamente, en la parte de órgano, que es reducción de la vocal (fundamentalmente del coro I) para acompañar, el efecto polirrítmico desaparece casi totalmente.

No obstante, en el mismo Victoria se pueden encontrar las pautas estudiadas anteriormente, especialmente en fragmentos homofónicos o tendientes a la homofonía. Véase una pentemímeris trocaica en el motete *Quem vidistis, pastores?* (VICTORIA 1966, 80):

c. 108

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor I

Tenor II

Bassus

Na - tum vi - di - mus,

Pentemímeris trocaica

Na - tum vi - di - mus,

Ejemplo 46

En este caso se respeta la prosodia latina *Natum vidimus*, aunque se hace larga la última sílaba.

La agrupación 3+3+2 se puede encontrar incluso en fragmentos de polifonía más compleja, como el siguiente del motete *Descendit Angelus Domini* (VICTORIA 1968, 60):

c. 74

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

a, o - ra - ti - o (1) (2) a,

a, o - ra - ti - o - tu - a,

a, o - ra - ti - o - tu - a,

a, tu - - - a, et

o - ra - ti - o tu - a, o - ra - ti - o tu - a,

Ejemplo 47

En el grupo b, se puede observar que las notas de Cantus I se agrupan bien mediante la pauta 3+3+2. El tiple I reproduce este esquema rítmico, utilizando el acento tónico en lugar del cuantitativo en la frase *ōrātio tūa* = *oratio tua*. Las otras voces tienen ritmos diferentes cuyas percusiones incluso contradicen la pauta anterior –se han señalado los acentos tónicos–, pero la música armónicamente sí coincide con dicha pauta rítmica, análisis que basamos en considerar que no todas las mínimas impares tienen carácter de tesis. Las mínimas: la 4^a mínima (1), a pesar de ser arsis, puede ser considerada como tesis, pues las mínimas 3^a y 5^a no tienen necesariamente carácter de tesis. La 7^a mínima del grupo (2) nuevamente es tesis, certificada por la disonancia en forma de ligadura. Lo mismo sucede en el grupo anterior «a» de cuatro compases. En el grupo a el

3+3+2 está en el tenor, y también la música sigue esa pauta al poder considerar como tesis la 4^a mínima, en lugar de la 3^a y la 5^a. Nuevamente la 7^a recupera el carácter de tesis por la disonancia en forma de ligadura. Recordemos que no se han utilizado barras de compás, aunque es difícil seguir así la música creo lo necesario pues mi intención es eliminar de la cabeza del lector un condicionante *a priori* que no existe en el original, y que para el compositor era un mero «andamio» para la medida (*arithmón*), que no para el ritmo (*rythmón*).

Finalmente, señalo que Gombert trata el canto llano del *cauallero*, en forma polifónica a cinco voces (*Cancionero de Upsala*). En el tratamiento polifónico se destruye por completo el tratamiento del texto de acuerdo a las reglas prosódicas y a la métrica. Sólo se conserva la pentemímeris yámbica en algunas exposiciones del tema, como en el cantus I. El dipodio del principio resiste más, realmente es más fácil encazarlo en el compás imperfecto. Pero en conjunto, en la pieza metro y verso han sido reducidos al ritmo regular del compás por el discurso polifónico.

Pentemímeris yámbica

Ejemplo 48

En general, en la polifonía imitativa compleja el resultado global es que aunque cada voz pueda tener un ritmo peculiar, incluso obedecer a cons-

trucciones correspondientes a metro o verso, en el conjunto queda destruido todo el efecto y percutido cada tiempo –exceptuando fragmentos homofónicos como los anteriores–. Si además consideramos que se sujeta la escritura contrapuntística al tratamiento de la disonancia que diferencia alzar y dar, se revelará una sucesión de tiempos agrupados de diferentes maneras según el compás, que darán lugar a los ritmos: mayor (proceleusmático u otro pie de cuatro tiempos), menor (pirríquico), de proporción menor (tres tiempos) o mayor (de seis tiempos). Tenemos así el «ritmo separado del metro» al que se refería Salinas respecto de la música en los instrumentos. Por el contrario, la aparición de pautas métricas evidencia la intención de construir ritmos influenciados en el ritmo poético de la música vocal, y se da fundamentalmente en música tendente a la homofonía (cfr. «Ejemplos en la música de órgano y vihuela», pp. 862-874).

Conclusiones

En la música instrumental de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se pueden encontrar pautas de agrupación de valores y de acentos que parecen contradecir el compás, especialmente las agrupaciones 3+3+2 y 3+3=2+2+2. Estas pautas están presentes en la música vocal desde ca. 1500 (Juan del Enzina, Gombert), existen fundamentalmente en la música homofónica, y se asocian a la música en lengua vernácula y a los géneros de canción y danza, aunque también aparecen en lengua latina y en el fabordón, no faltando ejemplos en la polifonía imitativa en latín. En la música instrumental aparece siempre en piezas que nos remiten a la canción y la poesía. Se aportan ejemplos de diversos autores de música instrumental (Cabezón, Venegas, Pisador, Mudarra, Correa, Aguilera) y vocal (Victoria, Guerrero).

La teoría rítmica musical contemporánea, representada en España casi exclusivamente por Francisco Salinas, se refiere a la diferencia entre medida (*arithmón*) y ritmo (*rythmón*), el cual se construye de forma aditiva por yuxtaposición de pies, que a su vez pueden constituirse en unidades de orden superior: ritmos, metros y versos. A la vista de los procedimientos de la métrica poética, la agrupación 3+3+2 se puede explicar como resultado de la aplicación de determinadas cesuras del verso, en concreto de la pentemímeris yámbica, que aparece generalmente en combinación con metros basados en pies de cuatro tiempos, como, por ejemplo, dipodios espondaicos, trímetros acatalácticos o pentemímeris dactílicos.

licas. La agrupación $2+2+2 = 3+3$ se explica mediante combinaciones diversas de diferentes metros de seis tiempos, algunas coincidentes con los esquemas previstos en la teoría. A los esquemas más generales se aplican algunos procedimientos como suprimir algunos valores al principio, resolución o contracción de tiempos, o epípoca –traslación de tiempos del final al principio–. Según Salinas, estos esquemas son habituales «en cantos populares».

La música, pues, imita el lenguaje. En este caso no se trata de una imitación semántica, mediante figuras retóricas, sino de una imitación de su cuerpo sonoro, de su acento. El acento tónico en castellano tiene un papel fundamental en la organización de las pautas rítmicas procedentes de la métrica. En ocasiones determina la agrupación de valores iguales en determinados pies (pirriquito, tríbraco, proceleusmático, etc.), en otras genera valores largos y breves, de manera similar al latín y griego, no faltando casos en los que ambos tratamientos diferentes se aplican a cada una de las dos mitades de un mismo verso. Esto se refleja muy bien en las obras de las que disponemos del texto correspondiente. El concepto de compás corresponde en principio al *arithmón* (medida), pero el *rythmón* (ritmo) no es totalmente independiente del compás, aunque en ocasiones es claro que compás y tiempo reales no coinciden uniformemente con los marcados, de manera que se encuentra ya en esta época el paradigma equivalente al concepto de compás «fingido», «subintelecto» o «supuesto» que desarrollarán a finales del siglo XVII Lorente y Nassarre. Por otro lado, en el curso del siglo XVII se van dando signos de la evolución hacia el compás-acento que culminará en el clasicismo vienes.

En suma, los procedimientos rítmicos procedentes de la métrica poética están descritos en la teoría, existen al menos desde ca. 1500 en la música vocal y los encontramos en la música instrumental y en la polifonía vocal de fines del siglo XVI. Son los que crean las agrupaciones aditivas que se detectan en la música, y son, en definitiva, la base de la construcción rítmica en un determinado género de música relacionado con el texto en romance. En todos estos casos el ritmo no es ni isorrítmico ni totalmente libre, sino sujeto a esas pautas métricas, pues como dice Salinas, «los jueces de la rítmica, lo mismo que de la armónica, son los sentidos y la razón». (SALINAS V-III, 417).

Bibliografía

- AGUILERA DE HEREDIA. *Obras para órgano*. Edición Lothar SIEMENS. Madrid: Alpuerto, 1978.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. Edición facsímil M. S. KASTNER. Kassel: Bärenreiter, 1957.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, 2004.
- BRUNA, Pablo. *Obras completas para órgano*. Edición Carlo STELLA. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.
- CABANILLES, Joan. *Opera Omnia Vol. V*. Edición J. CLIMENT. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986.
- . *Opera Omnia Vol. VI*. Edición J. CLIMENT. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.
- CABEZÓN, Hernando de. *Obras de música para tecla arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon*. Madrid: Francisco Sánchez, 1578.
- . *Obras de música para tecla arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon*. Edición Higinio ANGLÉS. Barcelona: CSIC, 1966.
- CABRÉ I CERCÓS, Bernat. «Una fuente inédita de la ensalada para órgano de Sebastián Aguilera de Heredia». En: *Campos Interdisciplinares de la Musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología)*. Madrid: SEdeM, 2002, vol. I, pp. 643-657.
- Cancionero Musical de Palacio. Edición José ROMEU FIGUERAS. Barcelona: CSIC, 1965.
- CARRATALÁ, F. *Manual de Ortografía Española*. Madrid: Castalia, 1997.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. *Libro de tientos y discursos... Intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626.
- . *Libro de tientos y discursos... Intitulado Facultad Organica*. Edición M. S. KASTNER. Barcelona: CSIC, vol. I 1948, vol. II 1952. Madrid: UME, vol. I, 1974 y vol. II, 1981.
- DES PRÉS, Josquin. *Werken van Josquin des Prés. Missen. I. Missa l'homme armé*. Amsterdam: G. Alsbach & Cº, 1926.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano. *Teorías métricas del siglo de oro*. CSIC: Madrid, 1970.
- DÜRR, Walther, GERSTENBERG, Walther, HARVEY, Jonathan. «Rhythm». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley SADIE, ed. London, 1980, vol. 15, pp. 804-825.
- GAILLARD Paul-André, DOBBINS, Frank. «Le Jeune, Claude». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley SADIE, ed. London, 1980, vol. 10, pp. 647-649.
- GÓMEZ BORREGO, L. *Manual de Español Correcto*. Madrid: Arco Libros, 1996, vol. I.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento». En: *Collection de la Casa de Velázquez*, 81 (2003), pp. 117-124.
- GUERRERO, Francisco. *Canciones y villanescas espirituales*. Venecia, 1589.
- . *Canciones y Villanescas espirituales, segunda parte*. Ed. M. QUEROL y V. GARCÍA. Barcelona: CSIC, 1957.
- La música en las catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de fray Manuel Correa*. Ed. José Vicente GONZÁLEZ VALLE. Barcelona: CSIC, 1997.
- La obra musical de Juan del Enzina*. Ed. Manuel MORAIS, Miguel MANZANO e Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional (Diputación de Salamanca), 1997.

- LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
Ed. facsímil J. V. GONZÁLEZ VALLE. Barcelona: CSIC, 2002.
- Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. *Música para órgano*. Vol. I-1. Ed. José SIERRA. San Lorenzo del Escorial: EDES, 2001.
- MARCOS DURÁN, Domingo. *Símula de Canto de Órgano*. Salamanca, 1507.
- MARTÍN i COLL, Fr. Antonio. *Flores de Música* (1706) (E: Mn Ms M 1357).
- MESSIAEN, Olivier. *Les offrandes oubliées*. Paris: Durand, 1931.
- . *Traité du Rythme, de Couleur et d'Ornithologie, Vol I*. Paris: Leduc, 1994.
- MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla: Juan de León, 1546.
- . *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Ed. Emilio PUJOL. Barcelona: CSIC, 1949.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela Musica*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.
Ed. facsímil Lothar SIEMENS, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.
- . *Fragmentos Musicos*. Madrid: Imprenta Real, 1700. (1^a ed. Zaragoza: Tomás Gaspar Martínez, 1683). Ed. facsímil Álvaro ZALDÍVAR. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1991.
- PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela*. Salamanca: el autor, 1552.
- SALINAS, Francisco. *De Musica Libri Septem*. Salamanca, 1577. Edición en castellano Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA. Madrid: Alpuerto, 1983.
- SANCTA MARÍA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- Sechs spanische und portugesische Batallas des 17. Jahrhunderts*. Ed. Gerhard DODERER. Heidelberg: Willy Müller Süddeutscher Musikverlag, 1971.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557. Ed. H. ANGLÉS. Barcelona: CSIC, 1944 (reimp. 1965).
- VICTORIA, Tomás Luis de. *Opera Omnia*. Vol. II Motetes I-XXI. Ed. H. ANGLÉS. Barcelona: CSIC, 1966.
- . *Opera Omnia*. Vol. IV Motetes XXII-XLVI. Ed. H. ANGLÉS. Barcelona: CSIC, 1966.