

CONSTANTES RÍTMICAS EN LAS CANCIONES POPULARES ANTIGUAS¹

A la memoria de Antonio Sánchez Romeralo

QUIERO dedicar esta ponencia al recuerdo del amigo e inspirado investigador cuyo libro sobre *El villancico* constituyó, y sigue constituyendo, el estudio más importante sobre el estilo de la antigua lírica popular-tradicional. Ojalá pudiera yo dialogar ahora con él en torno al tema de hoy, que sin duda le interesaría. El fenómeno del ritmo de esa lírica no ha sido aún abordado sistemáticamente, pese al admirable libro de Henríquez Ureña. Aquí quisiera contribuir con un grano de arena al amplio estudio que haría falta y llamar la atención sobre ciertas *constantes* rítmicas que en gran número de cantares “organizan” formalmente la materia poética. Sospecho que, pese a la complejidad de los fenómenos rítmicos en la lírica popular de la Edad Media y el Renacimiento, a la larga podrá encontrarse algo así como un sistema relativamente simple y económico.

El análisis emprendido aquí se funda en la mayoría de los primeros 400 estribillos o cabezas de cantares incluidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987), si bien toma en cuenta también algunos hallazgos que aparecen ahora en el *Nuevo corpus* (2003).² Mi selección ha atendido principalmente a cantares que tienen más visos de haber sido antiguos y folclóricos y a los que no presentan problemas de sinalefa/hiato.³

¹ Trabajo leído en 1996 en el Congreso *Oral Tradition: Folklore and Literature in Hispanic Lyrics*, organizado en Londres y cuyas actas, coordinadas por Alan Deyermond, se espera serán publicadas por el Institute of Romance Studies. No abordé aquí el problema de la distribución de los versos, sobre el cual puede verse *supra* el estudio “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”.

² He aquí las fuentes de las canciones del *Nuevo corpus* que cito en este trabajo: núm. 79 bis: Núñez, Horozco y Correas. 82 bis: Bibl. Vaticana, ms. Chig. L.VI.200. 100 bis: *Cancionero musical valenciano* (cf., en II, “El *Cancionero musical valenciano*: manuscrito de 1560-1572”). 158 bis: *Cancionero musical de la Colombina*. 193 bis: *Cancionero musical Masson* (cf. *supra*, en II, “El *Masson 56*: cancionero poético musical del siglo XVI conservado en París”). 246 bis: *Cancionero de Franco Palumbi* (Bibl. Cívica de Verona). 379 bis: Florencia, Bibl. Riccardiana, ms. 3096, f. 46v.

³ En cuanto al no resuelto problema de su distribución en versos —véanse *supra*

Como parte de la versificación *sui generis* de las antiguas cancioncitas populares, el ritmo tiene dos aspectos diferenciados: el métrico y el prosódico. De ambos me ocupé sumariamente, primero, en mi librito de 1971, *Entre folklore y literatura*, y luego, con elementos nuevos en cuanto al ritmo prosódico, en el capítulo que escribí hace años para el todavía inédito tomo medievalista de la *Historia de la literatura española* de Espasa-Calpe. No se trata de repetir aquí lo que ya está dicho desde 1971, pero sí necesito recordar brevemente el panorama de las estructuras métricas.

No existe, que yo sepa, otro corpus poético, ni popular ni culto, que ofrezca la riqueza y variedad de manifestaciones métricas que caracteriza al repertorio lírico popular de la Edad Media peninsular y del Siglo de Oro. En dísticos, cuartetas y tercetos se da una abundancia casi ilimitada de combinaciones de versos que tienen entre cuatro y 13 sílabas. Tal fenómeno único pudo llevar a pensar a Sánchez Romeralo (1969: 136, 143) que en esta poesía reina una especie de “amorfismo” y una “ausencia de voluntad de forma” y que el “villancico” sería “un *decir poético*, cuya forma no [...] es fija”, y “esta forma, cuando determinable, es el resultado del propio decir poético, no un continente previo en el que el decir poético viene a verterse obediente a límites previamente marcados” (1969: 143, 144). Es una idea de enorme importancia a la cual debe atender cualquier estudio sobre nuestro tema.

En los dos trabajos aludidos expongo una concepción distinta, pues tanto en el aspecto métrico como en el prosódico, he tendido, y sigo tendiendo, a ver una serie —amplia, pero a la vez limitada— de preferencias, de constantes, que muestran, a mi ver, la existencia de una voluntad de forma.

En materia de métrica existen, sin duda, un conjunto de “moldes” no “fijos” como los de la poesía culta, pero moldes al fin y, citando a Sánchez Romeralo, “continentes previos en los que el decir poético viene a verterse”. Porque eso son los muchísimos cantares isométricos —dísticos de 8+8 o 6+6, pero también de 7+7, 9+9 o 10+10; tercetos y cuartetas formadas sólo por versos de ocho o seis—. Son igualmente patrones métricos preexistentes los que encontramos en muchas estrofas anisilábicas, puesto que tienden a organizarse en lo que podríamos llamar *esquemas amétricos*.

“Configuración del estribillo popular renacentista: sobre el esquema ‘A+B’” y “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”— lo dejo de lado ahora, a pesar de su pertinencia, y adopto la forma en que aparecen los cantares en el *Corpus* y el *Nuevo corpus*, la cual suele coincidir en esto con las demás antologías.

Detengámonos un poco en estos esquemas, que constituyen un fenómeno característico de la lírica popular de la Edad Media peninsular y que aparece ya en sus documentos más antiguos. Se trata, concretamente, de tipos de combinaciones de versos breves con versos un poco más largos, en orden ya “ascendente”, ya “descendente”. En términos generales, lo que cuenta en estos “esquemas combinatorios” no es el número de sílabas, sino los esquemas mismos, las combinaciones de versos “largos” con breves; o sea que lo decisivo es la extensión relativa de los versos, el hecho de que entre uno y otro haya una “distancia” de una sílaba, o de dos, o de tres, o de cuatro, con efectos distintos en cada caso.

La combinación de un verso con otro que tiene una sílaba menos se da tan abundantemente, que no puede ser casual. Se producen así dísticos “casi isosilábicos”, con un movimiento peculiar, originado por esa pequeña “cojera” de la estrofito:

En Valladolid, damas,
juega el rey las cañas [7+6: NC 1238].

O bien, al revés:

¡Si viniese ahora,
ahora que estoy sola! [6+7: NC 583 A].

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire [9+10: NC 309 A, B].

Del mismo modo, en las cuartetas es frecuente el esquema simétrico 6+5+6+5:

Un mal vintezuelo
me alzó las haldas:
¡tira allá, mal viento,
que me las alzas! [NC 973].

Es esta una de las variedades de lo que desde fines del siglo XVI será la seguidilla. También abundan las cuartetas en que esa ligera cojera se produce no en dos, sino en un verso, el tercero:

Pues se pone el sol,
palomita blanca,
vuela y dile a mis ojos
que por qué se tarda [NC 569].

Este esquema, por cierto, aparece ya en el cantar paralelístico de Çorraquín Sancho (siglo XII), tal como figura en su primer testimonio, la *Crónica de la población de Ávila*.⁴

La distancia de dos sílabas es también muy frecuente en dísticos y cuartetas y crea un movimiento diferente del anterior; cuaja sobre todo en la fórmula casi fija de 8+6:

Del amor vengo yo presa,
presa del amor [NC 270].

La fórmula se repite en muchas cuartetas:

Dame del tu amor, señora,
siquiera una rosa;
dame del tu amor, galana,
siquiera una rama [NC 417].⁵

Es verdad que el mismo movimiento se encuentra en cantares de otras medidas:

¡Ay, qué linda que sois, María,
ay, cómo que sois linda!
¡Ay, qué linda que sois, morena,
ay, cómo que sos buena! [9+7+9+7: NC 99 B].

O bien:

Pisá, amigo, el polvillo,
tan menudillo;
pisá, amigo, el polvó,
tan menudó [NC 1537 B].

⁴ “Cantan de Roldán, cantan de Olivero, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen cavallero. Cantan de Olivero, cantan de Roldán, e non de Çorraquín Sancho, que fue buen barragán” (Rico, 1975: 542, 546-547, n. 23).

⁵ La combinación 8+6 se da también en las jarchas: en el dístico de la jarcha xv de la colección de Sola-Solé, y en las cuartetas números I, xxxii, xix.

Como es bien sabido, esta última combinación, 7+5+7+5, se convertiría en la fórmula clásica de la seguidilla.⁶ Henríquez Ureña gustaba de citar esta fórmula, precisamente, como ejemplo de versificación “acentual”.⁷

El efecto es otro, claro está, cuando en dísticos y cuartetos la diferencia entre los versos es de tres sílabas, como en este dístico de 9+6 sílabas:

Que non dormiré sola, non,
sola y sin amor [NC 168].

O cuando en los tercetos se da, por ejemplo, la frecuente combinación 8+4+8, como en

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién [NC 16 B].

Los esquemas combinatorios enumerados, isométricos y amétricos, son relativamente pocos. Cada uno constituye, como he dicho, una especie de “molde” que da cabida a las más variadas sustancias poéticas y que en cada caso da lugar a un *ritmo* determinado. Ahora bien, todas las combinaciones mencionadas, incluyendo las isosilábicas, dejan siempre margen a un leve crecimiento o decrecimiento de los versos —en eso consiste, precisamente, el carácter “fluctuante” de esta métrica—,⁸ de modo que,

⁶ Ya existía antes, sin nombre especial: “Decilde al caballero / que no se queje, / que yo le doy mi fe / que no le deje” (NC 165), “Afuera, fuera, fuera, / el pastorcico...” (NC 713), “Agora que soy niña / quiero alegría...” (NC 207), “Si te echaren de casa, / la Catalina...” (NC 473), etcétera.

⁷ “A falta de otro término más específico, usaré el de *versificación acentual* para designar exclusivamente aquella que deriva su carácter peculiar de los acentos y no adopta el principio del número igual de sílabas [...] Faltando la igualdad de medida silábica, los versos que llamo *acentuales* se distinguen por la acentuación, que establece, ya pies o golpes, como en el metro de gaita gallega, ya alternancia de renglones largos y cortos, como en la seguidilla antigua” (1933: 3 y nota). Henríquez Ureña nunca precisó realmente su concepto de *versificación acentual*, término con el cual sustituyó —no me explico el porqué— al de *versificación rítmica* usado en la primera edición de su obra y en su *Antología de la versificación rítmica* (1918 y 1919). Tomás Navarro, por su parte, consideró “acentuales” los versos “amétricos” “que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico” (1956: 13).

⁸ Recuérdese que Henríquez Ureña quiso rebautizar su estudio sobre *La versificación española irregular* como “La poesía castellana de versos fluctuantes”, y que con ese título aparece integrada al libro póstumo de sus *Estudios de versificación española*

cuando se cuentan las sílabas, se encuentra una cantidad casi infinita de combinaciones posibles; pero ya sabemos que no se trata de contar las sílabas de los versos, sino de conocer las maneras como estos se organizan en las estrofas.

El otro tipo de tendencias rítmicas, las de tipo prosódico, no tiene que ver directamente con la mayor o menor extensión relativa de los versos ni con las combinaciones que acabamos de revisar, aunque entre unas y otras llegan a encontrarse curiosas coincidencias. Al abordar el ritmo prosódico, es necesario estudiar los *textos* como tales, independientemente de cómo se manifestaban al ser cantados.⁹ Sin embargo, no podemos desentendernos del problema de las relaciones posibles entre ritmo prosódico y ritmo musical.

De las melodías con que se cantaban aquellas canciones conocemos muy pocas en su forma original, no transformadas, o poco transformadas, por los músicos cultos de los siglos XV a XVII que las utilizaron o las citaron; son sobre todo las registradas por Francisco Salinas en su tratado sobre música, las intercaladas a manera de cita en las ensaladas polifónicas (Mateo Flecha, Cárceres, Vila) y las de ciertas composiciones polifónicas y vihuelísticas. No existe aún una antología que recoja esas melodías, y aquí voy a atenerme a mi conocimiento personal de varias de ellas.

Lo que he podido observar, de manera muy provisional, en cuanto a la relación entre los poemitas y su melodía, es que, cuando esta es silábica y destina notas de igual medida a la mayoría de las sílabas, el ritmo musical suele corresponder al ritmo prosódico; pienso en la melodía de versos como “En la fuente del rosel” (NC 2) o “Entra mayo y sale abril” (NC 1270 B), “Dónde son estas serranas” (NC 1477) y “Yo me soy la morenita” (NC 1360), o en

[1961]. Como en el caso del término *versificación acentual*, no definió tampoco el de *fluctuante*, pero podemos suponer que pensaba en lo mismo que Tomás Navarro cuando definió el verso fluctuante como aquel “cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado en torno a determinadas medidas con las cuales suele a veces coincidir” (1956: 13).

⁹ Obviamente, hay que considerar todas las sílabas como isócronas (equivalentes en cuanto a su duración), atender a los acentos prosódicos normales en la lengua y hacer las sinalefas que, según todos los indicios, eran habituales en esa poesía, como lo siguen siendo.

Ea, judíos a enfardelar,
que mandan los reyes
que paséis la mar [NC 900].

O en toda una composición como la de las “Tres morillas” (NC 16 B). Sin embargo, no es esto lo que parece ocurrir en la mayoría de los casos, en los cuales lo común es la alteración del ritmo natural del verso por obra de la melodía, ya culta, ya popular. Un ritmo prosódico binario, por ejemplo, cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos.

Ilustraré esas discrepancias con algunos ejemplos, empezando por cuatro cantares del *Cancionero musical de Palacio*.

Gritos daban en aquella sierra:
¡ay, madre, quiero m’ir a ella! [NC 191].

Este poemita tiene ritmo prosódico binario, pero adopta al cantarse un compás ternario:

Gritos dában en áquella siéerra,
ayy, madré, quiero m’ir a | ella.

E igualmente, “El amor que me bien quiere / agora viene” (NC 294), binario en su texto, se hace ternario en la música: “El amóor que méee bien quiéereee / áaaaagóra viené”. Viceversa, el ternario “Al alba venid, buen amigo” (NC 452) se ajusta en la música al compás de 2/4.

Por otra parte, la canción “Morenica me era yo” (NC 129), que en su segundo verso tiene un ritmo prosódico ternario, *tátata tá (bis)*, “dicen que sí, dicen que nó”, en la música de Juan Vásquez adopta en cierto momento el ritmo binario *tatá tatá (bis)*, “dicén que sí, dicén que nó”. En el *Cancionero de Medinaceli* la música de “Pues que me tienes, Miguel, por esposa” (NC 122) altera radicalmente el ritmo de los versos, porque, si prosódicamente el verso 1 es ternario, en la melodía el compás de 2/4 y el consiguiente alargamiento de ciertas notas lo convierten en binario, etcétera.¹⁰

¹⁰ Pensemos también en la violenta alteración rítmica de “Las mis penas, madre, /

Así, aunque parezca paradójico dada la fusión de texto y música en esta poesía, todo indica que el ritmo de uno y de otra caminaban generalmente por caminos diferentes, como ocurre en muchas otras tradiciones poético-musicales.¹¹

Para estudiar el ritmo prosódico de los versos, propongo simplificar —lo hizo ya, aunque de manera un poco diferente, Tomás Navarro (1956: 11)— las clasificaciones habituales. Henríquez Ureña todavía aplicó a la poesía popular española las categorías de trocaicos y yámbicos, dactílicos, anfibráquicos y anapésticos, pero para comprender la peculiar versificación de esta lírica basta saber si el ritmo es *binario*, *ternario* o una mezcla de ambos (*mixto*).¹²

En la poesía que estudiamos el verso binario puede comenzar con sílaba acentuada o con anacrusa de una sílaba —“Yo, mi madre, yo...”, o la variante “Que yo, mi madre, yo” (NC 120 A y B)—; en cuanto al ritmo ternario, siempre tiene un mínimo de dos cláusulas ternarias y puede o no comenzar con anacrusa, ya de una sílaba, ya de dos: “Cuál es la niña / que coge las flores” (NC 10), “Abaja los ojos, casada” (NC 374), “que la flor de la villa me so” (NC 120 A).

Los ritmos mixtos, por su parte, se caracterizan por tener una sola cláusula ternaria, combinada de cinco maneras distintas con una o más cláusulas binarias: 1) “Cómo lo tuerce y lava” (NC 18: *tátata táta ta[ta]*); 2) “Allá se me ponga el sol” (NC 65 A: *ta tátata táta ta[ta]*); 3) “Meterte quiero yo monja” (NC 211: *ta táta tátata [táta]*); 4) “Aunque soy morenita un poco” (NC 133: *tàta tátata táta táta*), 5) “En la peña, sobre la peña” (NC 19: *tàta táta tátata táta*).¹³

El ritmo binario y dos variedades del mixto (números 2 y 4) son los más comunes en nuestro repertorio; el ternario puro, en cambio, es bastante

de amores son” (NC 591), del *Cancionero musical de Palacio*, que se canta “Lás más penás, máadre, / d’ámorés són”.

¹¹ Decía, sin embargo, Henríquez Ureña que “la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos” (1933: 3), y que “bajo la influencia de la música, el verso adquiere ritmo marcado, que se apoya en el acento”.

¹² Lo que llamo verso binario corresponde al que Navarro llama *trocaico*, y para él, el ternario era *dactílico*; a la mezcla de ambos sí la llamó *mixto* (1956: 46).

¹³ He dejado fuera de este estudio los versos rítmicamente indefinidos, como “¡guárdese no lo sepa yo!” (NC 448), “si le recordaré yo” (NC 453), “—Sí, en buena fe, de buena gana” (NC 468), etc. No son muy abundantes.

más raro.¹⁴ Un ritmo mixto sumamente frecuente es el número 2, de “Aquel caballero, madre” (NC 280 A, etc.); lo encontramos al comienzo de muchos cantares: “Pues todas las aves vuelan” (NC 52), “Estábame yo en mi estudio” (NC 64), “Allá se me ponga el sol” (NC 65 A), “Menina da mantellina” (NC 98 B), “No tengo cabellos, madre” (NC 124), “Dejad que me alegre, madre” (NC 172), “Soltáronse mis cabellos” (NC 279), “A quién contaré mis quejas” (NC 380), “Volava la pega y vai-se” (NC 252), “Agora viniese un viento” (NC 255), etc.¹⁵ El mismo ritmo aparece con mayor frecuencia aún en versos más breves, sin la secuencia binaria final: “Dos ándes, madre” (NC 182 B), *ta tátata tá(ta)*; predomina en versos posteriores al primero: “tornéme morena” (NC 135), “guardando el ganado” (NC 139), “a ser marinera” (NC 178), “y no sé por qué” (NC 257).

La modalidad sin anacrusa, número 1 —“Madre, casadme cedo” (NC 198: *tátata tática [tática]*), “Ojos, mis ojos” (NC 107), “quiero alegría” (NC 207)— es, al parecer, más rara, lo mismo que la número 3, de “Peinarme quiero yo, madre” (NC 277: *ta tática tática tática*), y la 5, de “En la peña, sobre la peña” (NC 19) o “Tales ollos como los vosos” (NC 111), *tàta tática tática tática*. En cambio, un ritmo mixto muy socorrido, tanto en el primer verso como en medio o al final de las estrofitas, es el número 4, de “Aunque soy morenita un poco” (NC 133), “Mariquita me llaman, madre” (NC 176), “ay, con qué me los prendería” (NC 279): *tàta tática tática (tática)*; o bien, más brevemente, “valen una ciudade” (NC 128), “aunque rabie mi madre” (NC 147).

Como ya dije, el ritmo ternario puro, o sea, el llamado “de gaita gallega”, es el menos común de los tres ritmos; pero, quizá por eso mismo, tiene gran importancia: es el ritmo “marcado”. A veces lo encontramos, con anacrusa o sin ella, al comienzo de la estrofa —“Que non dormiré sola, non” (NC 168)—, pero mucho más, como segundo verso de un dístico: “que Zarapico me quiere llevar” (NC 196).

La gran variedad de metros de la antigua lírica popular trae consigo también una riqueza de tipos rítmicos que, al parecer, no encuentra parangón en otras manifestaciones poéticas medievales. Tengamos en cuenta que los tipos establecidos por Navarro para el romancero (1956: 46-47) se

¹⁴ Lo mismo señalaba Tomás Navarro a propósito de los textos castellanos de carácter juglaresco: “el octosílabo trocaico y el mixto suelen figurar en medida semejante; el dactílico aparece en proporción menor” (1956: 48).

¹⁵ Es el “mixto b” de los dos ritmos mixtos encontrados por Navarro en los octosílabos (1956: 47); el tipo “a” es el que yo llamo 3.

reducen a cuatro; no incluyen el ternario con anacrusa de uno o de dos versos, y sólo dos de nuestros cinco tipos mixtos.

Del mismo modo, las combinaciones de ritmos dentro de la estrofa son también muy variadas e interesantes. En ellas observamos analogías, sin duda no casuales, con las combinaciones de metros. Por una parte, existe un número considerable de estrofas isorrítmicas, como las hay isométricas; por otra, hay “esquemas” rítmicos, combinaciones muy frecuentes de un verso de determinado ritmo con uno de otro ritmo, que en cierto modo nos recuerdan, *mutatis mutandis*, las combinaciones de versos de determinada medida con versos de otra.

En las estrofas isorrítmicas abunda el ritmo binario, y entre ellas dominan los dísticos:

Que en esotra calle mora
la encandiladora [NC 80].

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor? [NC 117].

Que de noche soy seguida,
y más de día [NC 180].

De mi amor querría saber
si me quiere bien [NC 295].

Pero también abundan las estrofas isorrítmicas binarias de tres y cuatro versos:

Dícenme que tengo amiga,
y no lo sé,
por saberlo moriré [NC 67].

Monjica en religión
me quiero entrar,
por no mal maridar [NC 215 A].

Por vida de mis ojos,
el caballero,

por vida de mis ojos,
que bien os quiero [NC 331 A].

Muchos de los cantares más conocidos son monorrítmicos binarios.

Bastante menos frecuentes son las estrofas isorrítmicas de ritmo ternario y mixto. Entre ellas se cuentan canciones tan famosas hoy como

Ya florecen los árboles, Juan,
¡mala seré de guardar! [NC 460].

Lindas son rosas y flores,
más lindos son mis amores [NC 95].

¿Cuál es la niña
que coge las flores
si no tiene amores? [NC 10].

Dos ánades, madre,
que van por aquí
mal penan a mí [NC 182 B].

En el lazo te tengo,
paloma torcaz,
en el lazo te tengo,
que no te me irás [NC 406].

Allá van mis suspiros, madre,
allá van do los lleva el aire [NC 246 bis].

A las muchas estrofas isorrítmicas binarias, el ritmo regular les confiere casi siempre un tono tranquilo, parejo, sin sobresaltos, porque, como ya decía Tomás Navarro a propósito del tipo “trocaico” en el romance: “su ritmo es lento, equilibrado y suave” (1956: 47):

Hilo de oro mana
la fontana,
hilo de oro mana [NC 3].

Porque duerme sola el agua
amanece helada [NC 166].

A menudo ese tono tranquilo casa con el contenido de la copla:

El amor que me bien quiere
agora viene [NC 294].

Pero otras, no tanto:

Soy casada y vivo en pena:
¡ojalá fuera soltera! [NC 228].

Del ritmo dactílico en el octosílabo decía Navarro (1956: 47) que “con su principio fuerte por falta de anacrusis, produce un efecto rápido y energético, apto para el énfasis y el mandato”. Este mismo carácter tienen en nuestra lírica muchos versos de ritmo ternario, aunque lleven anacrusa; y también lo tienen muchos versos de ritmo mixto: suele bastar una cláusula ternaria en el verso para que este adquiera empuje. En las canciones isorrítmicas ternarias y mixtas, la repetición del ritmo enfático tiende a neutralizarlo, y así encontramos cantares de tono apacible, incluso a despecho del contenido, como

Vos me matastes,
niña en cabello,
vos me habéis muerto [NC 353 B].

Llamáisme casada,
casé, y no de grado,
por serme forzado [NC 227].

En cambio, el verso ternario o mixto adquiere toda su fuerza cuando se opone a un verso de ritmo binario, y aquí entramos de lleno en los “esquemas” combinatorios de ritmos a que aludí antes. Ocurre a menudo que en un dístico se genere un fuerte contraste entre el primer verso, binario, y el segundo, mixto o ternario. Véanse estos cantarcitos tan conocidos:

Dicen que me case yo:
¡no quiero marido, no! [NC 218].

Si me llaman, a mí llaman,
¡que cuido que me llaman a mí! [NC 190 C].

Yo, mi madre, yo,
¡que la flor de la villa me so! [NC 120 A].

Si mi padre no me casa,
yo seré escándalo de su casa [NC 206].

Por el río me llevad, amigo,
¡y llevádeme por el río! [NC 462].

Isabel, y vos lo ved,
¡cuánta por vos es mi sed! [NC 347].

Y así podríamos seguir citando muchos. Hay casos especialmente bonitos, como el de

Mira Juan, lo que te dije,
¡no se te olvide! [NC 424].

Aquí el “¡no se te olvide!” contrasta también al final de la estrofa glosadora, de ritmo igualmente binario.

En los dísticos de ritmo contrastante que hemos visto es frecuente que el primer verso aluda a un hecho o situación y el segundo, enfático, saque las consecuencias:

—Não me quis casar meu pai.
—Ora folgai! [NC 174 A].¹⁶

¹⁶ Otras veces, ese primer verso binario es un complemento circunstancial de lo que ocurre en el segundo, ternario o mixto, que lleva la carga significativa del dístico: “En la fuente del rosel / lavan la niña y el doncel” (NC 2); “En la peña, sobre la peña / duerme la niña y sueña” (NC 19); “Por encima de la oliva / mírame el Amor, mira” (NC 50), “Con el aire de la sierra / tornéme morena” (NC 135).

Este mismo principio rige en muchos de los ejemplos que citaré enseguida, incluyendo aquellos en que el primer verso, enfático, es ternario y el segundo, binario. A veces, en efecto, se invierte dentro de la estrofitadística el orden de los ritmos, y así, el primer verso puede ser ternario o mixto y el segundo binario, con su énfasis en el primer verso:

Queredme bien, caballero:
casada soy, aunque no quiero [NC 236].

Hay varias cuartetitas en que los fenómenos que hemos observado en los dísticos se dan duplicados, con un señalado paralelismo rítmico entre los versos 1-2 y 3-4. Con ritmo binario en los versos 1 y 3 y ternario en 2 y 4:

Por la mar abajo
van los mis ojos,
quírome ir con ellos,
no vayan solos [NC 177 B].

E invirtiendo los ritmos, con el ternario en los versos 1 y 3:

De ser mal casada
no lo niego yo;
cautivo se vea
quien me cautivó [NC 224].

Por un pajecillo
del corregidor
peiné yo, mi madre,
mis cabellos hoy [NC 276 B].

En estas estrofas no siempre hay énfasis; cuando lo hay, coincide con el ritmo ternario.

En general, en las canciones que hemos venido viendo, y en otras muchas, opera algo que yo llamaría la *ley del contraste*, que, por medio del ritmo, determina el estilo característico de numerosos cantares. Y esta ley es tan poderosa en sí misma, que suele funcionar igualmente en dísticos en que el verso enfático tiene ritmo binario, mientras el otro, de tono más neutral, tiene ritmo ternario; un buen ejemplo:

Aguardan a mí,
¡nunca tales guardas vi! [NC 153].

O también:

Volava la pega y vai-se:
quem me la tomase! [NC 252].

Pues que me tienes, Miguel, por esposa
¡mírame, Miguel, cómo soy hermosa! [NC 122].

O sea que puede bastar el contraste mismo para crear o subrayar el énfasis.

Es notable cómo actúa la ley del contraste también en cantares de tres y cuatro versos. No es frecuente —ya quedó dicho— que tercetos y cuartetas sean monorrítmicos; tampoco lo es que sean totalmente polirrítmicos, con un ritmo diferente en cada verso.¹⁷ Lo que sí ocurre muy a menudo es que en las estrofas de tres y cuatro todos los versos tengan el mismo ritmo, salvo uno, que se destaca por su ritmo diferente. Esta es, ciertamente una constante rítmica de gran interés.

Veamos algunos tercetos:

Desde niña me casaron
por amores que no amé:
mal casadica me llamaré [NC 226].

Aquí los versos 1 y 2 son binarios, mientras el tercero, enfático, es mixto. Parecida combinación, con el tercer verso ternario, en

Mal airados vienen
mis amores, ¡eh!,
y no sé por qué [NC 257].¹⁸

¹⁷ Algunos ejemplos: “Peinarme quiero yo, madre, / porque sé / que a mis amores veré” (NC 277): un mixto, un binario y un ternario; “A los baños del amor / sola me iré, / y en ellos me bañaré” (NC 320): binario+ternario+mixto; “Ojos morenicos, / irme he yo a querellar / que me queredes matar” (NC 360): binario+mixto+ternario. Obsérvese que casi todos estos cantares comienzan con un verso de ritmo binario.

¹⁸ Véanse también “Decilde que me venga a ver, / que cuanto más me riñen / tanto

En las cuartetas suelen ser aún más llamativos esos contrastes de tono del último verso:

Que por más que me digáis
cada hora,
que por más que me digáis,
esta será mi señora [NC 160].¹⁹

O la copla 379 *bis* del *Nuevo corpus*:

Despedida te daré,
que te llegue a las entrañas,
que si de otros te enamoras,
mueras tú a malas lanzadas.²⁰

Por otra parte, en cantares de tres y de cuatro versos el elemento contrastante puede situarse en medio. Así, en un terceto del *Nuevo corpus*:

Quiérome ir morar al monte
sola sin más compañía
que la sierra y su agua fría [NC 193 *bis*].

Esquemas rítmicos en los que el verso diferente y que lleva la carga en la cuarteta es el tercero,²¹ nos hacen recordar las cuartetas, mencionadas antes, en las cuales el tercer verso destaca de los otros tres *por su extensión*; la coincidencia no debe de ser casual. Véase, por ejemplo:

más crece el querer" (NC 164); "Madre, ¿para qué nací / tan garrida? / ¿Para tener esta vida?" (NC 232). La misma combinación, en la glosa "La mi cinta de oro fino / diómela mi lindo amigo, / tomómela mi marido" (NC 237).

¹⁹ Nótese de paso el mismo esquema conceptual y rítmico de "Dicen que me case yo: / no quiero marido, no"; también lo encontramos en la nueva cuarteta "Cúlpanme, mezquina...", que cito a continuación.

²⁰ Nuevamente, puede citarse una estrofa glosadora —la de "Llamáisme villana..." (NC 233)— con la misma estructura, pero inversión de los ritmos: "Casóme mi padre / con un caballero; / a cada palabra: / ¡hija de un pechero!"

²¹ También encontramos varias cuartetas en las que el verso rítmicamente contrastante es el segundo: "Aunque soy morena, / no soy de olvidar, / que la tierra negra / pan blanco suele dar" (NC 140); "Yéndome y viniendo, / me fui enamorando: / una vez riendo, / y otra vez llorando" (NC 58 B); "Agora que soy niña, / quiero alegría, / que no se sirve Dios / de mi monjía" (NC 207).

Soy enamorado,
no diré de quién:
allá miran ojos
a do quieren bien [NC 66 B].

Cúlpanme, mezquina,
porque vos amé,
pues aunque más digan,
non lo dejaré [NC 158 bis].

En aquesta calle moran
dos hermanas como una flor,
a la chica le beso las manos,
no olvidando a la mayor [NC 82 bis].²²

En ciertas cuartetas el contraste, rítmico y de contenido, abarca los versos 3-4, que se destacan de los dos primeros; estos, binarios, nuevamente constatan un hecho o circunstancia:

A la villa voy,
de la villa vengo:
si no son amores,
no sé qué me tengo [NC 62 A].

Llaman a la puerta,
y espero yo a mi amor:
¡que todas las aldabadas
me dan en el corazón! [NC 292].²³

Es importante notar que ninguna de las *tendencias rítmicas* aquí señaladas es “universal” y que siempre se pueden encontrar excepciones;

²² Lo mismo vemos en el tan conocido “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / *que si yo no me guardo,* / mal me guardaréis” (NC 152), coplita que, si no me equivoco, fue invención de Cervantes.

²³ La relación rítmica puede invertirse y el énfasis darse en los versos binarios 3-4: “Cuando a tu puerta me voy / y cuando de ella me vengo, / si de amor no estoy herido, / yo no sé qué males tengo” (NC 340); “Isabel, boca de miel, / cara de luna, / en la calle do moráis / no hallarán piedra ninguna” (NC 113).

por ejemplo, que en tercetos y cuartetos aparezcan versos rítmicamente contrastantes cuyo tono no lo es.²⁴ Una de las muchas tareas que quedan para el futuro es ver, en general, qué peso tienen dentro del conjunto, las excepciones a los esquemas métricos y rítmicos que he tratado de exponer aquí.

Otra tarea es comprobar si y hasta qué punto las tendencias señaladas, los esquemas combinatorios métricos y prosódicos, han influido en la generación misma de cantares y en la estructuración de sus contenidos. En algún momento surgió una nueva versión del conocido

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño [NC 304 B].

Decía así:

Que non duermo, non duermo, no duermo,
que el amor me quita el sueño [NC 304 A].

Cambió el texto del primer verso del modelo, pero conservando su ritmo y aun aumentando su carga enfática frente al verso binario y más tranquilo que le sigue.²⁵

²⁴ Algunos ejemplos: “No me halaguéis, mi madre, / *con vuestro dulce decir*: / yo con él me tengo de ir” (NC 162), “No me firáis, madre, / *que yo os lo diré*: / mal de amores he” (NC 288 A), “Enviárame mi madre / *por agua a la fonte fría*: / vengo del amor ferida” (NC 317), “Allá me tienes contigo, / *serranica de Aragón*, / el alma y el corazón” (NC 329), cantares todos en los que se esperaba que el verso rítmicamente destacado fuera el tercero, no el segundo. O bien, en las cuartetos, “—*Cásate, mancebo*. / —No quiero casarme: / más quiero ser libre, / que no cautivarme” (NC 217), “*A coger amapolas*, / madre, me perdí, / ¡caras amapolas, / fueron para mí!” (NC 319); “¡*Cómo lo tuerce y lava / la monjita el su cabello!* / ¡*Cómo lo tuerce y lava, / luego lo tiende al hielo!*” (NC 18); “*Las sierras eran altas / y malas de subir, / los caños corren agua / y dan en el toronjil!*” (NC 72 B); “*Tres cosas demando, / si Dios me las diese: / la tela y el telar / y la que lo teje!*” (NC 79 bis).

²⁵ La seguidilla “Aunque soy morena, / blanca yo nací, / *guardando el ganado* / la color perdí” (NC 139) parece haber determinado el ritmo, idéntico, de otra emparentada, que aparece en Tirso de Molina: “Madre, la mi madre, / si morena soy, / *andando en el campo* / me ha tostado el sol” (NC 138). Otro caso curioso: en tres de los cantares que comienzan con “Aquel caballero, madre”, lo que sigue son dos versos de ritmo binario: “...que de amores me fabló / más que a mí le quiero yo” (NC 280 A), o bien: “...que de mí se enamoró / pena él y muero yo” (NC 281), o bien: “...como a mí le quiero yo / y remedio no le do” (NC 283): los tres no sólo están relacionados entre sí textualmente, sino también rítmicamente. Ejemplos como estos podrían multiplicarse.

Contrastes rítmicos como los que hemos estudiado aquí son parte importante de lo que Sánchez Romeralo llamaba la “intensificación expresiva” y deberían estudiarse como elementos fundamentales del estilo de la antigua lírica popular, lo mismo que los otros fenómenos rítmicos que he tratado de exponer. Una tarea más para el futuro.