

SISTEMA Y REALIZACIÓN EN LA MÉTRICA: BASES
ANTIGUAS DE UNA DOCTRINA MODERNA

The aim of this article is to show that principles such as the differences between Form and Structure or Rhythmic Form and Metric Form, so widely used in contemporary metrics studies, have already been clearly developed within the Rhythmic doctrine in Classical times, implicitly through the distinction between *ῥυθμός* and *ῥυθμοποιία* and even explicitly in the theory of *διαφοραὶ κατὰ σχήμα* or in the oppositions *χρόνος πρῶτος / συλλαβή*, *ῥυθμός / ῥυθμιζόμενον*.

0. Constatábamos en un trabajo anterior¹ cómo, a partir de los formalistas rusos y de los estructuralistas, la distinción dentro del fenómeno métrico entre el sistema, de un lado, y su realización, de otro, se ha ido luego precisando² en varios niveles de funcionamiento y análisis que se pueden organizar del siguiente modo:

¹ J. Luque Moreno, «Niveles de análisis en el lenguaje versificado», *Homenaje al Prof. Rodríguez Adrados*, Madrid, en prensa.

² Cf., por ejemplo, con las naturales divergencias entre ellos, V. Erlich, *El formalismo ruso*, trad. J. Cabanes, Barcelona 1974, p. 306; R. Jakobson, «La lingüística y la poética», en Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, trad. A. M.^a Gutiérrez Cabello, Madrid 1974, p. 149; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid 1974, pp. 27, 30 y 39, y *Los poetas en sus versos*, Barcelona 1973, p. 21; W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. M.^a D. Mouton y V. G.^a Yebra, Madrid 1970, p. 315 ss.; H. N. Porter, «The early Greek Hexameter», *YCS* 12, 1951, pp. 2-62, esp. p. 8 ss.; S. Chatman, *A Theory of Meter*, La Haya 1965, p. 95 ss.; S. Mariner, «Hacia una métrica estructural», *RSEL* 1, 1971, p. 310 s.; M. Halle-S. J. Keyser, «Chaucer and the study of Prosody», *College English* 28, 1966, pp. 187-219 = D. C. Freeman (ed.), *Linguistics and Literary Style*, Nueva York 1970; M. Halle, «On meter and prosody» en M. Bierwisch-K. E. Heidolph (edd.), *Progress in Linguistics*, La Haya 1970, p. 64; J. Roubaud, «Mètre et vers», *Poétique* 7, 1971, pp. 366-387; W. S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge 1973, p. 103 ss.; P. Kiparsky, «Stress, Syntax, and Meter», *Language* 51, 1975, pp. 576-616; M. E. Loots, *Metrical Myths*, La Haya 1980, pp. 15, 192.

los modernos métodos lingüísticos en el terreno de la métrica creemos encontrarlas ya explícita o implícitamente definidas en los escritos de época griega y romana, sobre todo si remontamos a los tratadistas de rítmica de época clásica, así como a los primeros metricólogos, aunque sólo sea en la medida en que éstos reflejan sin adulterar la doctrina de aquéllos.

1. La primera consideración que hacíamos entonces era la de la conveniencia, y casi necesidad por su alto rendimiento metodológico, de establecer una nueva distinción a nivel de FORMA: diferenciar dos niveles, uno más abstracto y general que llamábamos FORMA EXTRALINGÜÍSTICA o FORMA RÍTMICA y otro, FORMA LINGÜÍSTICA, que no sería otra cosa que la plasmación de la primera dentro del campo del lenguaje y con elementos de él tomados.

Ejemplificando con el hexámetro dactílico, la forma extralingüística sería

x ǣ x ǣ x ǣ x ǣ x (ǣ) x ǣ

en donde con /x/ y con /./ representamos dos elementos distintos cualesquiera, organizados según una convención rítmica determinada.

Dicha forma rítmica puede materializarse de mil maneras, tantas como equivalencias puedan tener /x/ y /./ en el ámbito de la experiencia humana: colores, movimientos, sonidos diferentes en timbre, en intensidad, en duración, en articulación, etc.

La forma lingüística es sólo una de esas múltiples posibilidades, llevada a cabo convencionalmente mediante la elección convencional de unos elementos del sistema lingüístico⁴.

⁴ De suyo, para ser más exactos, habría que distinguir, entre lo que denominamos FORMA EXTRALINGÜÍSTICA y la FORMA MÉTRICA, un plano intermedio, considerando:

a) FORMA EXTRALINGÜÍSTICA, a la que también se la podría denominar FORMA RÍTMICA, entendiendo aquí ritmo como patrón general abstracto, del cual el metro sería luego una concreción.

b) Distintas posibilidades generales de concreción: visuales («forma visual»), motrices («forma motriz»), acústicas («forma acústica»).

c) FORMA MÉTRICA, que sólo es un caso más de la forma acústica o de la forma acústico-motriz (si se quieren recoger las doctrinas motrices sobre la sílaba o puntos de vista como los de V. Žirmunskij, *Introduction to Metrics*, trad. C. F. Brown, La Haya 1966, pp. 19 y 89, o D. Abercrombie, «A phonetician's view of verse structure», en *Studies in Phonetics & Linguistics*, Londres 1965, p. 16, o Allen, *op. cit.*, p. 100).

Por supuesto que, ante las anteriores distinciones, la realización escrita de la FORMA MÉTRICA es normalmente sólo una segunda convención para representar dicha forma métrica, que es de índole acústica o acústico-motriz. Sólo en casos espe-

1.1. Pues bien, con esta distinción no se hace más que recoger uno de los logros más decisivos de la doctrina rítmica griega, el alcanzado por Aristóxeno de Tarento al distinguir entre χρόνος πρῶτος y συλλαβή.

Es posible que en épocas anteriores a Aristóxeno, cuando las tres artes musicales (orquéstica, música y poética) formaban un todo unitario en el que la danza y sobre todo la melodía y las palabras eran plenamente solidarias, la duración de los tonos de aquélla se ajustase y se rigiera exclusivamente por la duración de las sílabas⁵. En ese caso ritmo y metro (en el sentido actual de los términos) habrían sido lo mismo y se justificaría no ya sólo el menor desarrollo que en general parece haber tenido en la Antigüedad la teoría rítmica frente a la harmónica, sino, y sobre todo, el hecho de que, por lo que se puede vislumbrar a través de la fuerte penuria de datos, la rítmica anterior a Aristóxeno aparezca absolutamente ligada al ritmo del habla.

Como se deduce de algunos pasajes de Platón⁶, Aristóteles⁷ o Aristófanes⁸, se operaba con los «fonemas» (στοιχεῖα) y las sílabas (συλλαβαί) como elementos del ritmo, sin llegar, por tanto, a desligarlo de la λέξις: ὁ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμός⁹.

En la observación y análisis del ritmo se había partido originariamente del movimiento del cuerpo y como unidad de medida había valido el πούς ο βάσις (el pie, la unidad de avance en la marcha); un estudio más detallado de la lengua habría llevado a los teóricos a establecer la sílaba¹⁰ como unidad mínima, en el supuesto además de que

ciales podría entenderse como un artificio lingüístico-visual. Cf. sobre el particular T. Navarro, *Métrica...*, p. 35, n. 3.

⁵ No se puede demostrar, pero es muy probable, que en tiempos de Safo, de Alceo y de la primera lírica coral el ritmo del *melos* no fuese algo independiente del ritmo de la λέξις.

⁶ *Crat.* 424 c.

⁷ *Rhet.* 1408 b.

⁸ *Nubes* 638 ss.

⁹ Aristóteles, *Rhet.* 1408 b.

¹⁰ Aristóteles, *Metaph.* 1087 b: ὅσον ἐν ἀρμονίᾳ δίεσις, ἐν δὲ μεγέθει δάκτυλος ἢ πούς ἢ τι τοιοῦτον, ἐν δὲ ρυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβή. Cf. también Bacchius, *Ἐισαγωγή τέχνης μουσικῆς*, p. 22 Meib. = R. Westphal, «Die Fragmente der Rhythmiker...», p. 46, suplemento a *Griechische Rhythmik und Harmonik*, Leipzig 1867; κατὰ δὲ Φαῖδρον ρυθμός ἐστι συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις; Varrón en (*Sergii*) *Explanationum in artem Donati Liber I*, «De accentibus», GLK IV 533, 12 ss.: *tempus ad rhythmicos pertinet, syllaba ad metricos. Inter rhythmicos et metricos dissentio nonnulla est, quod rhythmici in uersu longitudine uocis tempora metiuntur et huius mensurae modulum faciunt tempus breuissimum, in quo cum quae syllaba enuntiata sit, breuem uocari; metrici autem uersuum mensuram syllabis comprehendunt et huius modulum syllabam breuem arbitrantur, tempus autem breuissimum intellegi, quod enuntiationem breuissimae syllabae cohaerens adaequauerint. Itaque rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis faciunt.*

rítmicamente una sílaba breve valía la mitad que una larga y de que dos o más sílabas forman un πούς.

Ahora bien, como se puede deducir por múltiples indicios¹¹, la propia realidad del habla debía demostrar que las ecuaciones $- = \cup \cup$ o $- / \cup = 2/1$ en modo alguno eran exactas y que, por tanto, no se podía basar en ellas la medida o determinación del decurso temporal. Si a ello añadimos el progresivo desarrollo del μέλος y los primeros pasos de una música instrumental independiente del texto, se comprenderá enseguida que conjuntamente con la escisión e independización de las tres artes rítmicas o musicales se produzcan dos fenómenos distantes en apariencia, pero íntimamente relacionados: en el plano práctico el que se empieza a sentir la necesidad de introducir en los textos, en las «partituras», unas marcas que precisen la duración de los distintos tonos de la melodía; en el plano teórico, que se alcance una definición del ritmo como algo independiente del «metro» del texto, o sea, por encima de e independiente de la λέξις, de las sílabas.

De ambos fenómenos el más antiguo testimonio explícito que poseemos es el de Aristóxeno de Tarento.

Aristóxeno parece haber sido el primero en pronunciarse en contra de sus predecesores al establecer como una de las premisas básicas de su rítmica el principio de que las sílabas, al no ser una magnitud duracional fija, no pueden servir como unidad de medida del ritmo cuyo substrato primario es el tiempo:

Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον... οὐκ ἔστι, φησί, μέτρον ἢ συλλαβή. Πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὠρισμένον ἔστι κατὰ το ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὠρισμένως ἔχει· ἡ δὲ συλλαβὴ οὐκ ἔστι κατὰ τοῦτο ὠρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει¹².

Quidam autem non pedem metrum esse uolunt, sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat, pedes autem in uersu uariantur. Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quod metimur numero finitum est...¹³.

¹¹ Cf., por ejemplo, A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt 1977, p. 122.

¹² M. Pselo, *Proslambanomena*, ed. R. Westphal, «Die fragmente...», p. 18 ss.

¹³ Mario Victorino, *Ars Grammatica* I, GLK VI 51, 29-32.

El ritmo es una ordenación de magnitudes temporales: "Ἔστι δὲ ὁ ῥυθμὸς χρόνων τάξις, definió Aristóxeno¹⁴, definición que volveremos a encontrar en Aristides Quintiliano: ῥυθμὸς τοίνυν ἔστι σύστημα τι ἐκ γνωρίμων χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων¹⁵.

El ritmo es una cierta estructura o sistema formado a base de una determinada ordenación o disposición de tiempos perceptibles. Su unidad de medida es por ello una magnitud temporal, no divisible, aunque sí multiplicable: el χρόνος πρῶτος, al cual se agregan como múltiplos el χρόνος δίσημος, τρίσημος, τετράσημος, etc.

1.2. Ello no quiere, sin embargo, decir que el χρόνος πρῶτος sea una magnitud duracional fija. Vale hasta cierto punto para él lo que Aristóxeno había dicho para la sílaba: el χρόνος πρῶτος no dura siempre lo mismo (οὐκ ἀεὶ αὐτόν χρόνον κατέχει) ya que puede ser más o menos breve o largo según el *tempo* (ἀγωγή): εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγὰ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσσονται καὶ οἱ πρῶτοι¹⁶.

Ahora bien, el que estos χρόνοι πρῶτοι no tengan una duración fija no es obstáculo para que sirvan de medida. Cada ritmo que se ofrece al receptor como medible tiene una ἀγωγή, un *tempo* concreto. Por ello en dicho ritmo en concreto el χρόνος πρῶτος no es ἄπειρος, sino que tiene una magnitud determinada, lo cual lo hace apropiado para ser μέτρον de dicho ῥυθμὸς¹⁷.

1.3. Se entra de este modo en el problema de la isocronía / anisocronía en las unidades rítmicas y métricas.

Decíamos en nuestro escrito anterior que por la vía de la distinción entre forma rítmica y forma métrica se podía empezar a clarificar el problema, asignando a aquella la isocronía y a ésta la anisocronía.

No porque pensemos que todas las formas rítmicas, extralingüísticas, sean isocrónicas o que no puedan existir en el ritmo del lenguaje formas isocrónicas (en la medida en que la ejecución humana lo permita), sino por otra serie de cuestiones que merece la pena intentar dilucidar,

¹⁴ Ἀριστοξένου Ῥυθμικῶν στοιχείων πρῶτον, fragm. I (Planudes *In Hermog.* id. V 454 W), ed. G. B. Pighi (*Aristoxeni Rhythmica*), Bolonia 1959.

¹⁵ *De Musica* I, xiii, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963.

¹⁶ Aristóxeno, Περὶ τοῦ πρώτου χρόνου (Porphyr. *ad Ptol.*, p. 255), ed. Westphal, «Die Fragmente...», p. 15.

¹⁷ No obstante todo lo anterior, parece demostrado (cf., por ejemplo, Th. Georgiades, *Die griechische Rhythmus*, Hamburgo 1949) que, a excepción de ciertas formas especiales, como marchas, canciones de remeros, etc., el ritmo de la música griega, como el de la romana y el de la Alta Edad Media, no era tampoco algo tan estricto y sometido a un compás regular como el de la *musica mensurata* posterior.

máxime cuando para ello nos aportan datos sustanciales los propios escritos de los tratadistas de rítmica antiguos.

Ante todo hay que decir que, al asignar la isocronía a la forma rítmica, no estamos usando el término «isócrono» en el sentido de que esta forma rítmica tenga que estar organizada a base de unidades o intervalos iguales o regulares, sino en el de que dichos intervalos, convencionales¹⁸, se conciben como idealmente isócronos cada vez que aparecen en su convencional retorno. Aceptamos con Loots que «if not on the production level, isochronous intervals derive some support on the perception level in the sense that subjects tend to under- and overestimate actual intervals in a tendency towards isochrony»¹⁹. Y por cuanto acabamos de decir sobre la duración del χρόνος πρώτος queda claro que no contradicen dicha tendencia cosas tan naturales y conocidas como los cambios de *tempo* (incluso en la música occidental moderna, sometida a un compás fijo) dentro de un mismo ritmo binario, ternario, etc.: las blancas de un *prestissimo* pueden durar menos que las negras de un *largo* sin que el ritmo deje de ser el mismo (binario, ternario, etc.), con tal que tanto en uno como en otro *tempo* se mantenga la convención $_ = \cup\cup$. Y lo propio, y aún más, en los *rallentandi* producidos a lo largo de un mismo patrón rítmico.

Evidentemente casos como los mencionados hacen ver el error que supone concebir una duración física absolutamente fija para una blanca o una negra en la música o, *a fortiori*, para una sílaba larga o breve en el lenguaje.

Pero no es en este sentido en el que aquí estamos hablando de isocronía. Cuando hablamos de isocronía nos movemos exclusivamente en el plano de la pura abstracción, en el plano del cálculo de las relaciones convencionalmente establecidas entre los elementos de la convención rítmica.

1.4. Se apunta además en todo lo anterior la distinción entre verso recitado y verso cantado, entre habla y canto, entre métrica y música, diferencia a la que tampoco fueron ajenos los antiguos rítmicos, máxime cuando una producción como la de Aristóxeno se escribió en un momento en que las tres artes musicales empezaban ya a emanciparse y a recorrer cada una su propio sendero, rompiéndose el todo unitario en el que hasta hacía poco habían estado integradas.

¹⁸ S. Mariner, «Carácter convencional del ritmo», *Coloquios de Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid 1971, pp. 89-96.

¹⁹ Loots, *op. cit.*, p. 113.

Sin duda alguna hay un μέλος tanto en el habla como en el canto: en ambos casos (tanto aquélla como éste pueden haber sido desarrollados a partir de un núcleo originario común) se trata de sonidos, que no son otra cosa que unos timbres, unas intensidades, unos tonos y unas duraciones. La diferencia está en que el movimiento de la voz sea συνεχής, continuo, es decir, no desarrollado según unos parámetros medibles, ο διαστηματικός, discreto, discontinuo, de acuerdo con unas magnitudes tonales, de intensidad y de duración fijas y, por tanto, medibles²⁰.

En eso reside la diferencia entre el habla, la φωνή λογική, la del λέγειν, y el canto, la φωνή μελωδική, la del ᾄδειν: ni el μέλος ni el ρυθμός se manifiestan de la misma manera en aquélla y en ésta; al de esta última lo designa Aristóxeno como «ritmo de la música» (ἐν μουσικῇ ταττόμενος ρυθμός) y a él parece referirse cuanto sobre el ritmo se habla a partir del libro II de su tratado de rítmica²¹.

Al ritmo de la φωνή λογική debió referirse en el libro I; y su pensamiento sobre el particular se puede rastrear a través de algunos pasajes de la *Primera Harmónica*²² y de algún fragmento de Pselo que parece remontar a la *Rítmica* de Aristóxeno.

En el lenguaje hablado las sílabas son tiempos perceptibles, pero de magnitud no determinable (χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ το πόσον). En cambio, en el lenguaje cantado, con las salvedades hechas anteriormente²³, las sílabas (y los tonos en general en la música) tienen una duración fija y medible (son χρόνοι μονόσημοι, δίσημοι, τρίσημοι, etc., ο sea, χρόνοι γνώριμοι κατὰ το πόσον)²⁴. Fija y medible, por supuesto, dentro de un determinado *tempo* ο ἀγωγή.

La distinción de dos duraciones silábicas, lingüística y métricamente pertinentes, - / ∪, no es una distinción estrictamente física (aunque tenga, por supuesto, cierta base física); ni siquiera es de la misma

²⁰ «En un sentido las convenciones de la música serían un afinamiento, al tiempo que aumento en grados melódicos, de las músicas lingüísticas de la frase», A. García Calvo, *Del lenguaje*, Madrid 1979, p. 131.

²¹ Ἀριστοξένου Ῥυθμικῶν στοιχείων δεύτερον, ed. G. B. Pighi, *op. cit.*

²² *Aristoxeni elementa harmonica*, rec. R. da Rios, Roma 1954.

²³ Cf. nota 17 y A. W. de Groot, «Der Rythmus», *Neophilologus* 17, 1932, p. 83 ss.

²⁴ Sin que ello quiera decir que no se den o que no se perciban diferencias de duración entre las sílabas del lenguaje hablado; evidentemente las hay, como también las hay de tono y de intensidad (máxime en una lengua en que dichas diferencias eran relevantes), pero no medidas o medibles más o menos exactamente como en el canto y en la música en general. Cf. R. Westphal - R. Gleditsch, *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik*, Leipzig 1887, p. 9 ss.; H. Weil, recensión de la obra anterior en su segunda edición, *Journal des savants*, febrero de 1894, p. 113 ss.

naturaleza y precisión temporal que la distinción $\text{♩} / \text{♪}$ dentro de la música «medida» (*musica mensurata* desde el siglo XII) occidental, pero tanto aquella como ésta se basan sobre la misma forma rítmica, idealmente exacta, 2 / 1.

La convención métrica $- = \cup \cup$ no tiene naturaleza duracional, física, como la tiene, por ejemplo, en música la ecuación $\text{♩} = \text{♪} \text{♪}$ o $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$, pero se sustenta, al igual que ésta, sobre la forma rítmica más general $2 = 1 + 1$.

Una forma métrica como $- \cup \cup$ no tiene por qué ajustarse exactamente al esquema de duraciones de la forma musical $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, pero se apoya, al igual que esta última, sobre la misma forma ideal, exacta, 2 1 1. En un ritmo lingüístico dactílico los dáctilos no tienen por qué ser todos iguales unos a otros en duración, pero están todos unificados por la anterior forma ideal, exactamente isócrona 2 1 1.

La duración física de un hexámetro dactílico es con toda probabilidad distinta de la del que le precede y del que le sigue (y no ya sólo por el número de sílabas, sino por las múltiples posibilidades de sílabas distintas en volumen físico, etc.). Sin embargo, a todos esos hexámetros los unifica y sustenta una misma forma rítmica ideal.

Es así como la forma rítmica se constituye en patrón absoluto, idealmente isócrono, que subyace y unifica la forma rítmica del lenguaje versificado (forma métrica) o la de la música, representando estas últimas un grado menor o mayor, respectivamente, de aproximación a aquella.

De ahí que Aristóxeno admita como medida ($\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu\nu$) del $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, que al fin y al cabo es $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, el $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$, ya que, a pesar de ser en teoría $\xi\pi\epsilon\iota\rho\omicron\varsigma$, o sea, sin una duración fija, en la práctica, es decir, en un determinado *tempo* o $\xi\gamma\omega\gamma\acute{\eta}$, deja de serlo y resulta apropiado como medida abstracta para una magnitud abstracta.

De ahí también que Aristóxeno, en cambio, niegue a la sílaba la capacidad de ser unidad de medida, a pesar de que en la praxis, o sea, a nivel de forma métrica, la sílaba breve coincida con (o mejor, sea la manifestación de) el $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ y la larga con el $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\delta\iota\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$, y de que, en consecuencia, $- = \cup \cup$.

Aristóxeno tenía muy claro que la duración de las sílabas, las del lenguaje hablado, las del verso recitado, no es fija. Sin duda remonta a él la afirmación tan repetida por los tratadistas de música y rítmica posteriores, incluso por algunos metricólogos, de que la sílaba breve no dura siempre un tiempo, al igual que la larga no dura siempre dos.

1.5. Mas con el anterior reconocimiento de la forma rítmica como instancia más abstracta a la que referir la forma métrica y con las diferencias establecidas entre canto y recitado estamos haciéndonos eco de otra de las distinciones fundamentales en la rítmica de Aristóxeno: la distinción entre *ῥυθμός* y *ῥυθμιζόμενον*.

Discípulo destacadísimo de Aristóteles, Aristóxeno reproduce en la rítmica la distinción *εἶδος* / *ἔλη* del maestro.

El ritmo (*ῥυθμός*) es una forma abstracta (*εἶδος*), producto del espíritu humano, que la estampa sobre una materia (*ἔλη*) susceptible de recibirla (*ῥυθμιζόμενον*) y que no es otra que el material dinámico de las artes musicales (o rítmicas), o sea, de las artes del movimiento, que se desarrollan en el tiempo.

Ῥυθμός es una manera particular de fluir (*ῥεῖν*), es el *σχῆμα* de algo que se mueve: *τῆς κινήσεως τάξις*²⁵. Precisamente teniendo en cuenta que *ῥεῖν* es el predicado normal de la naturaleza y de las cosas en la filosofía jónica desde Heráclito, es como se comprende el sentido exacto de este término que encierra en sí todo un largo proceso de reflexión y que ya en el pasaje citado se encuentra con las connotaciones de medida, de patrón, de orden, en la praxis de las artes musicales²⁶.

El *ῥυθμός* es uno; el *ῥυθμιζόμενον* es múltiple: los sonidos en el *μέλος*; la *λέξις* (sílabas, palabras, frases) en la *ποίησις*; las posturas corporales (*σημεῖα* o *σχήματα*) en la *ορχήστικα*.

Ῥυθμός y *ῥυθμιζόμενον* se relacionan, por tanto, estrechamente como forma y materia, pero son algo distinto. No se concibe el ritmo como una idea con existencia propia, a la manera en que podría haberlo hecho Platón; el ritmo sin el *rhythmizómenon* no puede tener realidad ninguna, sino que se manifiesta en cualquiera de las tres modalidades de este último, mediante una determinada ordenación de las partes: en la *λέξις* a base de las letras, las sílabas, las palabras, etc. (*γράμμασι συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιοῦτοις*); en el *μέλος*, mediante los sonidos, intervalos, etc. (*φθόγγοις, διαστήμασι καὶ συστήμασι*); en la danza a través de los movimientos y posturas del cuerpo (*σημεῖοις τε καὶ σχήμασι*).

1.6. El ritmo, tal como lo concibió Aristóxeno, es, pues, el principio que informa las artes musicales, o sea, las artes cuya esencia reside

²⁵ Platón, *Leg.* 665 a.

²⁶ E. Benveniste, «La notion de *rythme* dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale*, París 1966, pp. 327-335. Cf. también, por ejemplo, W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig 1879, p. 1.

en el movimiento y en la ordenación de las partes del tiempo, las τέχναι πρακτικαί, como las denominó el anónimo autor de una antigua, probablemente peripatética, ordenación de las artes²⁷.

Es desde esta perspectiva como hay que entender la relación ritmo / metro cuando se define éste como una especie de aquél²⁸.

Es también desde esta perspectiva como se justifica y explica nuestra propuesta de distinguir entre forma rítmica y forma métrica, concibiendo esta segunda como una especie o concreción de aquélla.

Se trata de dos planos que históricamente, a nivel de la música y de la métrica grecolatina, mantienen entre sí una muy estrecha dependencia, lo cual constituye sin duda una razón más a favor de la utilidad de su distinción.

Se trata de dos planos que a partir de Aristóxeno quedaron claramente definidos y fueron mantenidos en el mundo antiguo por los teóricos de la rítmica e incluso por los metricólogos, al menos por los que se mantenían más próximos a las doctrinas de los primeros. Será solamente en épocas mucho más cercanas a nosotros cuando los metricólogos, desconectados de las auténticas raíces rítmico-musicales de su disciplina por atender a una poesía casi exclusivamente recitada, por pesar sobre ellos su condición de gramáticos y, especialmente, por la presión de una métrica casi exclusivamente gráfica y filológica, olviden esta perspectiva y se coloquen en otra mucho más miope, volviendo al principio de la medida de las sílabas, es decir, no levantando los ojos en el verso por encima de la forma métrica.

2. Mas no es sólo la distinción entre forma rítmica y forma métrica la que puede sustentarse sobre principios doctrinales establecidos ya en la Antigüedad. Existen también en la antigua doctrina sobre el ritmo elementos que permiten reconocer en ella algo muy similar a la distinción dentro del sistema de los dos niveles (FORMA y ESTRUCTURA) de que hablábamos al principio.

El ritmo, según se desprende de cuanto acabamos de decir, quedó ya definido para Aristóxeno y sus sucesores como algo abstracto, como una instancia superior que sustenta y garantiza la forma de cada una de las artes musicales a base de una serie de patrones que sobre el

²⁷ Frente a las τέχναι ἀποτελεσματικαί o artes del espacio, del reposo. Cf. A. Rossbach-R. Westphal, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten I*, Leipzig 1867₂, p. 3 ss.

²⁸ Cf., por ejemplo, S. Agustín, *De musica III 1: omne metrum etiam rhythmus, non omnis rhythmus etiam uersus; item omnis uersus et metrum sit, non omne metrum etiam uersus*. Chatman, *op. cit.*, p. 12: «meter is a species of rhythm», o p. 29: «meter is basically linguistically determined 'secondary rhythm'».

material motor y temporal con que dichas artes operan son impuestos por una especie de tendencia natural del hombre a la ordenación y medida de ese tiempo y de ese movimiento.

Si como unidad mínima de medida de dichas magnitudes quedó ya establecida el χρόνος πρῶτος, no hay que olvidar que se trata de eso, de una unidad de medida, no de una unidad rítmica: un solo tiempo no puede constituir ritmo, si no se pone en relación al menos con otro: ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου, ἀλλὰ προσθεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου (sc. χρόνου)²⁹. Esa unidad mínima de producción y percepción del ritmo es el πούς, término que en la rítmica de Aristóxeno designa tanto nuestro «pie» de la métrica como nuestro «compás» de la música³⁰.

El pie es, por tanto, la unidad mínima rítmicamente significativa tanto para el que produce el ritmo como para el que lo percibe: ᾠ (ποδί) δὲ σημαίνομεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνῶριμον ποιῶμεν τῇ αἰσθήσει³¹. Πούς μὲν οὖν ἐστὶ μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸν ὄλον καταλαμβάνομεν. Τοῦτου μέρη δύο, ἄρσις καὶ θέσις³².

Así, pues, el pie o compás es básicamente una magnitud (μέγεθος) temporal constituida por dos partes o, si se prefiere, por dos magnitudes temporales que se relacionan entre sí según un determinado λόγος (ratio). Es ese λόγος el que lo define y el que, en consecuencia, determina su γένος³³.

Tales partes (μέρη ο σημεία) del compás son los χρόνοι ποδικοί (tiempos del compás), formas o patrones abstractos que son marcados (σημεία) mental o físicamente por el que produce (compone, dirige o ejecuta) el ritmo y sentidos por el que lo percibe.

Pertenecen, por tanto, dichos χρόνοι ποδικοί exclusivamente a la forma rítmico-métrica o rítmico-musical y se mantienen, al igual que la unidad pie / compás, a nivel de la pura abstracción.

Se distinguen por ello netamente de los tiempos reales, físicos, que van dando cuerpo en cada caso a dichos patrones abstractos: estos otros tiempos son los que los rítmicos denominan χρόνοι ῥυθμοποιίας

²⁹ Pselo, § 4, un pasaje que remonta probablemente al comienzo del libro segundo de los ῥυθμικά στοιχεῖα de Aristóxeno; cf. Westphal-Gleditsch, *op. cit.*, p. 61.

³⁰ Se entiende, por supuesto, que se está hablando del compás o pie simples, del πούς ἀσύνθετος; no del πούς σύνθετος o compás compuesto, término con el que los rítmicos designan entidades diversas, desde nuestra «dipodia» hasta nuestro «colon» e, incluso, nuestro «verso».

³¹ Aristóxeno, *Elementa rhythmica* II 288.

³² Aristides Quintiliano, *De musica* I, xiv.

³³ El λόγος ἴσος (2:2) determina el γένος ἴσον (- -); el λόγος διπλάσιος (2:1) determina el γένος διπλάσιον (-); el λόγος ἡμιόλιος (2:3) determina el γένος ἡμιόλιον (- - -); etc.

ἴδιοι, es decir, tiempos de la ritmopea, tiempos que se dan cada vez que una de las anteriores formas abstractas toma cuerpo a base de elementos de un ῥυθμιζόμενον concreto (del habla, del canto, de la danza).

Distinguen, pues, Aristóxeno y los rítmicos entre ritmo (ῥυθμός) y ritmopea (ῥυθμοποιία) o realización de aquella estructura abstracta rítmica mediante elementos de un ῥυθμιζόμενον.

Por ejemplo, un troqueo no es más que un concepto abstracto, una magnitud de tres χρόνοι πρώτοι (un μέγεθος τρισημῶς) organizado en dos partes (χρόνοι ποδικοί) que se relacionan entre sí según el λόγος διπλάσιος (2:1). Hasta aquí estamos sólo a nivel de ritmo o, si se quiere, incluso de «forma métrica, musical, etc.».

Ahora bien, dicha forma abstracta puede realizarse, por ejemplo, en el terreno de la métrica, a base de una sílaba larga y una sílaba breve (- ~) o a base de tres sílabas breves (~ ~ ~, dos en la primera parte y una en la segunda) o incluso, según los antiguos rítmicos, refiriéndose, por supuesto, a la poesía cantada, a base de una sola sílaba de tres tiempos (⏟). En el terreno de la música, y utilizando nuestra notación actual, la forma trocaica puede realizarse a base de  o .

Pues bien, a los tiempos de esta segunda instancia (física, en el terreno de un ῥυθμιζόμενον específico) es a los que los rítmicos griegos denominan χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι³⁴. Troqueo (⏟) y tríbraco (⏟⏟⏟) son el mismo ritmo (arsis y tesis son en ambos las mismas y con la misma relación proporcional y temporal), pero son dos figuras distintas de la ritmopea.

Estamos, por tanto, ante un mismo sistema que presenta unas variantes en su realización, ante una misma estructura profunda a la que corresponden varias estructuras de superficie.

2.1. Y es esta distinción entre χρόνοι ποδικοί y χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι la que conduce al establecimiento de los σχήματα ποδῶν, entendiéndose por tales las diversas variantes que puede presentar un patrón rítmico-métrico determinado, o sea, empleando la terminología del sistema de niveles que presentábamos al principio, las diversas ESTRUCTURAS de una determinada FORMA.

³⁴ Ποδικὸς μὲν οὖν ἔστι χρόνος ὁ κατέχων σημεῖον ποδικῷ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως ἢ ὄλου ποδός. Ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα (Pselo, § 8).

Tales posibilidades de diversificación de una misma FORMA en distintas ESTRUCTURAS o σχήματα se aprecia tanto a nivel de pie o compás simple (πούς άσύνθετος) como a nivel del compás compuesto (πούς σύνθετος), es decir, incluso a nivel de verso.

2.1.1. Entre los rasgos que definen y caracterizan un pie o compás frente a los demás³⁵ se halla el σχήμα: dos pies del mismo μέγεθος, γένος, είδος, etc. pueden distinguirse uno de otro por la forma de su realización silábica: $\text{υ} - \text{υ} \text{υ}$ y $\text{υ} - -$ son los dos ιωνικοί από μείζονος.

Se trata, pues, en el σχήμα del modo y manera en que un patrón rítmico se realiza en la ritmoepa mediante los elementos de un *rhythmizomenon* (μέρη του ρυθμιζομένου), es decir, el modo en que un πούς (σύνθετος ο άσύνθετος) se realiza en un ρυθμιζόμενον, por ejemplo, en la λέξις.

El χρόνος πρώτος se manifiesta en la λέξις normalmente por una sílaba breve (υ) y el χρόνος δεύτερος por una sílaba larga (-). Por otra parte, como resulta lo normal que el tiempo fuerte, marcado (βάσις, θέσις) del pie se realice mediante una sílaba larga, al σχήμα de cada πούς que cumplía con dicha condición se lo consideró como la figura originaria, esencial, de dicho pie y se lo denominó κύριος πούς; como además los distintos metros recibieron muchas veces el nombre a partir de los nombres de estas figuras básicas, se los denominó también πόδες μετρικοί³⁶.

Los demás σχήματα del pie simple (πούς άσύνθετος) se explican a partir de estos básicos mediante ξνωσις (*contractio*) de υ υ en - o mediante λύσις (*solutio*) de - en υ υ; e incluso (fenómeno éste menos frecuente y más ajeno a la métrica) mediante la παρέκτασις de una sílaba larga en otra de más de dos tiempos (-, ι, etc.).

Esto es lo que permite, por ejemplo, que un pie (forma o patrón rítmico abstracto) de magnitud 4 (τετράσημος), de γένος ίσον y de είδος από θήσεως tenga varias posibilidades de realización en la λέξις:

³⁵ Por ejemplo, el tamaño, o número de χρόνοι πρώτοι (μέγεθος), el λόγος (que, según hemos visto, determina el γένος), la διάρεια (o distinto establecimiento de partes dentro de un mismo μέγεθος); el ser σύνθετος ο άσύνθετος; el empezar por arsis (-υ) o por tesis (υ-) (διαφορά κατ' αντίθεσιν; είδος).

³⁶ Estos σχήματα considerados básicos son en los πόδες τετράσημοι del γένος ίσον el dáctilo (-υυ) y el anapesto (υυ-); en los πόδες τρίσημοι del γένος διπλάσιον el troqueo (-υ) y el yambo (υ-); en los πόδες έξάσημοι del γένος διπλάσιον el jónico «a maiore» (-υυυ) y el jónico «a minore» (υυ-υ); en los πόδες πεντάσημοι del γένος ήμιόλιον el peón primero (-υυυυ) y el peón cuarto (υυυυ).

- 1 dáctilo $\cup \cup \cup$ (σχῆμα κύριον)
- 2 espondeo $\cup -$
- 3 proceleusmático $\cup \cup \cup \cup$
- 4 anapesto (ἀπό θέσεως) $\cup \cup -$
- 5 \sqcup (μακρά τετράσημος)

2.1.2. Las posibilidades de variación que presentan las unidades rítmicas superiores, los πόδες σύνθετοι, los versos, responden al mismo principio que las anteriores y, en parte, son las mismas.

Ante todo, estos πόδες σύνθετοι pueden presentar en su realización varios σχήματα por la misma vía que el πούς ἀσύνθετος, o sea, como consecuencia de la contracción (ἔνωσις) de $\cup \cup$ en \cup y de la resolución (λύσις) de \cup en $\cup \cup$.

Pero además en el πούς σύνθετος hay otras dos maneras específicas de producirse en la realización la διαφορά σχήματος: la mezcla de pies (μίξις ποδῶν), por la cual un colon o un verso pueden presentarse como puros (καθαρός) o impuros (μικτός), y, sobre todo, los fenómenos relacionados con la κατάληξις.

En virtud de esto último un colon o un verso puede aparecer en la realización completo (ὀλόκληρον) o incompleto por faltarle un χρόνος ποδικός (el ἄρσις o la θέσις) a uno de sus πόδες³⁷, fenómeno este último denominado κατάληξις.

Pues bien, a efectos rítmicos, la diferencia entre acataléctico y cataléctico es en el fondo la misma que, por ejemplo, la diferencia entre dáctilo y espondeo: una diferencia de σχῆμα ποδικόν. En ambos casos se trata de dos manifestaciones diversas de una misma forma rítmico-métrica, de dos estructuras superficiales que corresponden a la misma estructura profunda.

Si Aristóxeno no nombraba, según parece, entre los cola que pueden emplearse en ritmopea continua (συνεχῆς ῥυθμοποιία) ningún colon cataléctico, no es porque excluyera de la ritmopea continua los σχήματα catalécticos, yendo en contra de toda la praxis de los poetas que docu-

³⁷ Un metro o verso ὀλόκληρον se denomina también ἀκατάληκτον. La κατάληξις se da, sobre todo, en el último pie del verso (κατάληξις y βραχυκατάληξις; de ahí la importancia que en los tratados antiguos se da a los finales de verso), en un pie interior (προκατάληξις) o en ambos a la vez (δικατάληξις).

Los métricos añadirán luego a las anteriores posibilidades de variación estructural la ὑπερκατάληξις o realización de un verso con una sílaba (un χρόνος ποδικός) de más con respecto a su patrón rítmico-métrico.

Aquí tiene su origen la distinción entre μέτρα συναρτητικά (*metra connexa*) y μέτρα ἀσυναρτητικά (*metra inconnexa*), estos últimos denominados así por la ruptura de la secuencia rítmica que produce en su interior la falta de un χρόνος ποδικός, o sea, la προκατάληξις o la δικατάληξις; cf. Westphal-Gleditsch, *op. cit.*, p. 260 ss.

menta sobradamente lo contrario, sino porque para él a nivel de ritmo, que es donde se movía, no había diferencia entre cataléctico y acataléctico, toda vez que se trata de dos σχήματα diferentes de una sola FORMA y en ese caso la diferencia entre ellos (cataléctico / acataléctico) no existe a nivel de ritmo, sino sólo a nivel de ritmopea³⁸.

3. Así, pues, la distinción FORMA / ESTRUCTURA que, recogiénola de los modernos tratadistas de métrica, presentábamos en nuestro sistema de niveles de análisis del lenguaje versificado se halla claramente desarrollada en la doctrina rítmica de la Antigüedad, implícitamente en la distinción entre ritmo y ritmopea e, incluso, explícitamente en la teoría de las διαφοραὶ κατὰ σχῆμα.

Otro tanto cabe decir acerca de la diferenciación que proponíamos entre FORMA EXTRALINGÜÍSTICA O RÍTMICA y FORMA MÉTRICA, distinción esencial para comprender a fondo el fenómeno lingüístico del metro y del verso en general y particularmente rentable en la métrica de las lenguas clásicas, cuyas formas rítmicas y de versificación difícilmente se pueden abordar sin tener en cuenta que nacieron en un contexto en que poesía, música y danza constituían un todo unitario.

Y a estos argumentos de índole técnica e histórica se añade el argumento de autoridad de que precisamente en las teorías de tratadistas de rítmica como Aristóxeno, que recogen sin duda una doctrina que se había ido conformando paulatinamente en las escuelas de artes musicales durante la época (siglos VI y V a. C.) en que aún estaban en período de gestación muchas de las formas rítmico-métricas que luego se hicieron canónicas; en una teoría que, por otra parte, pudo y debió gestarse inductivamente, a partir de la observación *in uiuo* de los hechos, se reconoce implícitamente dicha distinción entre FORMA RÍTMICA (extralingüística) y FORMA MÉTRICA, toda vez que se distingue entre χρόνος πρῶτος y συλλαβή, entre ῥυθμός y ῥυθμιζόμενον, es decir, entre rítmica y métrica³⁹.

Tal distinción por parte de Aristóxeno supone con respecto al pasado una superación de lo que hasta entonces parece que había sido confusión y dependencia excesiva de aquélla con respecto a ésta. Pero, a la vez, respecto al futuro, significa no sólo un sabio discernimiento de dos niveles de suyo distintos, sino el mantenimiento en su justo punto de unas relaciones innegables entre ambos.

³⁸ Cf. Westphal-Gleditsch, *op. cit.*, p. 171.

³⁹ En este sentido Aristóxeno es para nosotros el primero de los χωρίζοντες, la escuela postaristoxénica de rítmicos, denominada así por Aristides Quintiliano porque operaban con una distinción metódica entre rítmica y métrica.

Quizá fue el propio desarrollo histórico, tanto de la praxis métrica como, y sobre todo, de los condicionamientos a que se vio sometido el estudio de la métrica desde época alejandrina, lo que motivó que este difícil equilibrio no supieran mantenerlo los metricólogos de épocas posteriores. Condicionada la métrica posterior por la gramática y por la labor filológica, fue olvidando cada vez más sus verdaderos lazos de unión con la rítmica y o bien llegó a cortar por completo el cordón umbilical que la unía con su madre nutricia o bien acudió esporádicamente a beber sin tino y sin medida en sus fuentes; extremos ambos a cuál más dañino para la teoría del metro tal y como se fue transmitiendo durante siglos.

De la mano de la lingüística contemporánea la métrica, clarificando su ámbito y su cometido, ha sabido empezar a despojarse de muchas de las adherencias que había ido recogiendo a lo largo de tanto tiempo y, aunque partiendo de perspectivas y de premisas distintas, vuelve a ocupar las posiciones que, al parecer, un día tuvo. El que dichas posiciones, como acabamos de ver, sean en algunos aspectos las mismas que hace veinticuatro siglos, el que se hagan hoy formulaciones teóricas que coinciden, si no en la forma, sí en el fondo con las que ya habían hecho los tratadistas griegos de cuatro siglos antes de Cristo, no debe llevarnos a un sentimiento de frustración presidido por la idea del *nihil nouum sub sole*, sino, al contrario, debe ser valorado como un logro, si es que, como parece ser, verdaderamente en esos casos los caminos seguidos por los estudiosos de hoy se encuentran con los que siguieron los de entonces.

Y ello, sobre todo, cuando se trata de una misma doctrina formulada dos veces desde presupuestos distintos y, más aún, cuando para el enunciado de hoy es sin duda una garantía coincidir con lo que dijeron quienes fueron testigos y observadores directos de los hechos.

Siendo así todas las coincidencias de que hemos hablado un auténtico aval que legitima la distinción de todos los anteriores niveles dentro del fenómeno métrico, merece incluso la pena recoger en las formulaciones actuales de la teoría algunos de los términos que dentro de dicha teoría fueron ya empleados por los antiguos.

Según eso, de acuerdo con lo dicho más arriba, para el primero de los niveles en cuestión la denominación FORMA RÍTMICA parece preferible a la de FORMA EXTRALINGÜÍSTICA. Y, sobre todo, parece conveniente sustituir en el nivel tercero el nombre de ESTRUCTURA por el de ESQUEMA.

Semejante cambio en la terminología reflejaría de algún modo el reconocimiento de que la moderna teoría coincide en buena parte con las doctrinas de la antigua rítmica y corrobora los que ya entonces fueron logros decisivos en el estudio de las τέχνηαι μουσικαί.

JESÚS LUQUE MORENO