
Autor: Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona (Universidad Carlos III) y Clara del Brío Carretero (Instituto José Hierro)



Título: Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Música y épica: La cantilación de las gestas.

Fecha de envío: 24/09/2004

Resumen:

El presente trabajo es continuación de otro anterior y forma parte de una investigación con la que los autores se proponen aportar una explicación lo más completa posible sobre la métrica del *Cantar del Cid*, y, por ende, de toda la épica española. En definitiva, se trata de justificar que el llamado “anisosilabismo” de la épica española no es sino el resultado de abordar este asunto con una perspectiva errónea. Mediante la revisión de diversos tratados de música medievales se llega a la conclusión de que la realización del *Cantar* fue cantilada, modo de ejecución que se identifica con el llamado *cantus gestualis* del tratado de Jean de Grouchy, testimonio al que los autores conceden validez, frente a la generalidad de la crítica. A juicio de los autores, la difusión cantilada explica de manera natural la variedad métrica que presenta el texto en los versos, dado que la cantilación se asienta en un esquema que sigue muy de cerca la dicción natural, el tenor de recitación avanza sílaba a sílaba y lo distintivo es la *flexa*, equivalente al tonema final de la entonación lingüística. Se analizan otros sistemas de cantilación, como la gregoriana o el pregón, sin que ello quiera decir que se hagan depender los unos de los otros. Lo que aporta la cantilación épica es el revestimiento de la voz con el fin de realzar el texto y, probablemente, provocar la suspensión del auditorio y señalar el carácter vicario del emisor del texto. Música y letra forman un todo indivisible mientras el cantar se siente como tal. Los cantares de gesta perdieron su función social y, con ella, la música, que, por otra parte, nunca se había transcrito, con lo que pasaron a convertirse en fuentes históricas con diversa consideración según las épocas: menor en el siglo XIII, en la historiografía alfonsí, y mayor en el XIV. Esto mismo explica la aparición del término “romanz” en el *explicit* del manuscrito de Vivar. En definitiva, el ritmo de creación posibilita el ritmo de recepción, caracterizado por la cantilación. El creador somete el texto a una elaboración sintáctico-semántica que será objeto de análisis en otro trabajo posterior.

Abstract:

This study is the second part of a previous one and belongs to a research in which the authors intend to provide an explanation as profound as possible about the metrics of *Cantar del Cid* and hence of the whole Spanish epic poetry. In short, the matter in question is to justify that the so-called syllabic irregularity of the Spanish epic poetry is just the result to approach this matter with a mistaken perspective. By means of the revision of several treatises of Medieval Music we may conclude that the realization of *El Cantar* was “cantilada”, which is a mode of interpretation identified with the so-called *cantus gestualis* of the treatise by Jean de Grouchy, an evidence validated by the authors against the majority of the critics. In the opinion of the authors, this transmission explains in a natural manner the metrical variety of the verses which appears in the text, since “cantilación” is set down on an outline which follows, very closely, the natural diction, the tenor of recitation advances syllable after syllable and what is different is the so-called *flexa* which is equivalent to the final toneme in the linguistic intonation. Other systems of “cantilación” such as the Gregorian one or the so-called Pregón (Proclamation or Speech about a forthcoming public ceremony) are analyzed, not meaning that one depends on the others or vice versa. The epic “cantilación” contributes with the covering of the voice in order to heighten the text and probably provoke the hesitation of the audience and mark the vicarial character of the emitter of the text. Both music and text make an inseparable whole while the Chant is felt like that. *Cantares de gesta* were losing their social function and the same happened to music which, on the other hand, had never been transcribed, so both became historical sources with different importance according to the ages, less in the 13th Century, in the alfonsí historiography, and more in the 14th Century. This is what explains the appearance of the word “romanz” in the *explicit* of the manuscript of Vivar. Finally, the creation rhythm makes possible the reception rhythm characterized for “cantilación”. The text suffers a syntactic semantic elaboration by the author what will be analyzed in a subsequent work.

Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Música y épica: La cantilación de las gestas.¹

A Guillermo Velasco

ÍNDICE

1. PLANTEAMIENTO.
 2. *MIO CID*, GESTA CANTADA. 2.1. *Fórmulas performativas*. 2.2. *Los versos prologales*. 2.3. *Testimonios externos*.
 3. LA HIPÓTESIS DE LA CANTILACIÓN DE LAS GESTAS.
 4. EL SISTEMA MELÓDICO DE LA CANTILACIÓN. 4.1. *La puntuación*. 4.2. *El acento y el jubilus*. 4.3. *Funciones de la cantilación*.
 5. CANTILACIÓN LITÚRGICA Y CANTILACIÓN ÉPICA. 5.1. *Diferencias en la ejecución*. 5.2. *Cantilación francesa y cantilación hispana*.
 6. VALIDEZ DEL TESTIMONIO DE GROUCHY.
 7. LA RECONSTRUCCIÓN MUSICAL DEL CANTAR DE MIO CID. 7.1. *Observaciones generales*. 7.2. *La reconstrucción de Rossell: la salmodia gregoriana, el pregón y el romancero*.
 8. FUNCIÓN DEL CANTO ÉPICO.
 9. ¿CUÁNDO Y POR QUÉ DEJARON DE CANTARSE LAS GESTAS?
 10. MÚSICA Y MÉTRICA. CONCLUSIÓN.
- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS EN EL TEXTO.
- REFERENCIA DE LOS TRATADOS MUSICALES MENCIONADOS.

1. PLANTEAMIENTO

Aunque por el volumen que abarcan las disquisiciones sobre aspectos musicales parezca otra cosa, este es un trabajo de métrica literaria. Su objetivo es contribuir a la explicación del anisosilabismo del *Cantar de Mio Cid*. Pero no es un todo en sí mismo, sino parte de una investigación que los autores mantenemos en curso. Lo que aquí se expone cobra su sentido exacto en relación con lo expuesto en nuestro trabajo de 2003 y con otros que, en fase de preparación, se centrarán de manera específica en el verso y la estrofa de la obra.

Nuestro punto de partida se sitúa en la noción de ritmo de recepción, expuesta en (2003), donde lo oponíamos a ritmo de creación, en el sentido de que el ritmo de recepción, materializado en la difusión, corresponde a lo que percibe el oyente del cantar, mientras que el ritmo de creación se refiere al patrón sobre el que el autor concibió la obra. Defendíamos en ese trabajo que el código de Vivar constituye un reflejo escrito del ritmo de recepción del *CMC* y hacíamos nuestra la hipótesis de su difusión salmodiada.

¹ Los autores quieren dejar constancia de su agradecimiento a fray Dalmacio, bibliotecario de San Pedro de Cardeña, por la solicitud con que atendió sus pesquisas bibliográficas, a Bernardo-Recaredo García Pintado, monje silense, por la paciencia con que respondió a sus deseos de informarse sobre la huella de la música litúrgica, y, especialmente, al profesor Juan Carlos Asensio Palacios, por sus orientaciones, su amabilidad y su atenta disposición. Con su actitud han estimulado la elaboración de este estudio, de cuyos errores solo los autores son responsables.

Retomamos ahora esta idea con el propósito de precisarla y fundamentarla teniendo en consideración mayor número de datos y las aportaciones bibliográficas de estudios musicológicos. No se trata tanto de aportar nueva información sobre el problema cuanto de interpretar la que está a disposición de los historiadores de la literatura, necesitada de una visión de conjunto enraizada en la concepción medieval del mundo y del arte así como de matizaciones de cierta consideración. Nuestra posición en relación con la hipótesis de la difusión salmodiada no ha variado respecto de lo expuesto en (2003): seguimos pensando que los cantares de gesta fueron, en su tiempo, *cantares* y *gestas*, solidariamente, y que dejaron de serlo cuando música y texto se disociaron, hecho que sucedió en la misma época medieval.

Esa disociación persiste, agravada, en los estudios actuales. La especialización del saber ha provocado una parcelación excesiva en las disciplinas históricas que ha producido un efecto distorsionador. Musicólogos e historiadores de la literatura han abordado los cantares de gesta, por lo general, con una perspectiva exclusivista. Unos han tratado las gestas como obras estrictamente musicales; otros, como productos exclusivamente literarios. En sus respectivos campos, unos y otros ignoran, cuando no desprecian, las aportaciones del otro. Se ha llegado así a prestar mayor atención a la perspectiva de estudio que al objeto estudiado. Al proyectar sobre los cantares de gesta las limitaciones del punto de vista se forja una idea fragmentaria de ellos, simplificada y deformada. Y, sin embargo, en el medio que lo hizo posible, el *Cantar de Mio Cid*, como cualquier cantar de gesta, era una sola cosa, como una sola era su función; no se trata, pues, ni de música con letra, ni de letra con música. En este trabajo aspiramos a superar esa visión simplificadora. La tarea no es fácil, pues, como revela la lectura de ensayos y manuales, es moneda corriente el poco matizado conocimiento de la literatura entre los historiadores de la música y, tal vez en mayor medida, el de la música entre los historiadores de la literatura. Sabemos, por nuestra parte, que no permanecemos ajenos a estas limitaciones, por lo que, confesado nuestro propósito más abarcador, nos sentimos obligados a advertir que estas páginas son un acercamiento al estudio de las estructuras musicales emprendido desde el campo de la literatura, y no a la inversa.

No obstante mantener nuestra postura sobre la difusión salmodiada de la épica, algún cambio de matiz introducimos en este trabajo, empezando por la terminología. De ahora en adelante utilizaremos “cantilación” y “cantilar”, más precisos, en vez de “salmodia” y “salmodiar”, aun cuando nos referimos a los mismos conceptos. Aunque el uso del nombre “cantilación” es creciente desde que Corbin (1961, p. 6) fijara sus fronteras referenciales, en los estudios musicales no está plenamente generalizado. Alterna en ellos con términos más o menos equivalentes, como “declamación”, “recitativo” o “letanía”, además de “salmodia”. Pero “cantilación” y “salmodia” incluyen en su sentido el referirse a formas melódicas, aspecto que falta en “declamación” y “recitativo”, y se diferencian entre sí por la mayor especificidad de “salmodia”, nombre asociado al canto de los salmos, que, además, puede abarcar contornos melódicos más amplios que los de “cantilación”.

La finalidad del trabajo —lo reiteramos— radica en explicar el anisobilabismo del *CMC*, en razón del ritmo de recepción —la ejecución cantilada— de la obra. La melodía cantilada repercute decisivamente en la articulación interna del verso. Eso exige que el *CMC* y, en general, la épica, se difundiese mediante el canto; pero no cualquier tipo de canto, sino mediante una técnica cuyo contorno melódico no desbordase los límites del verso. Planteamos aquí el problema de las relaciones entre música y métrica y, sin embargo, la Edad Media no nos ha legado una sola transcripción de la melodía de las gestas. Se repite una y otra vez, como una obviedad que no necesita demostración, que *cantares de gesta* y *chansons de geste* eran cantados por juglares y el testimonio más en consonancia que tenemos a nuestra disposición es una breve referencia de un tratado titulado *De musica*, escrito en el norte de Francia por Jean de Grouchy a finales del siglo XIII. Dice este autor:

Cantum vero gestualem dicimus, in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et proelia et aduersitates, quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicuti vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, dum requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.

Este pasaje, sobre el que volveremos varias veces en el curso de este estudio, no ha dejado de suscitar problemas entre los investigadores. Para empezar, se plantea ahí la cuestión de la delimitación entre gestas y hagiografía, aspecto que queda fuera de nuestro campo de estudio. Otros, en cambio, afectan de manera medular a la repercusión de la música en la métrica de las gestas. Por un lado, es preciso determinar si el canto de las gestas a que se refiere el tratadista reflejaba el estado en que se encontraban en el momento de escribir su obra o tiene una validez más amplia, cronológicamente hablando; por otro, si se refiere o no a los cantares franceses exclusivamente; y a ello se añaden el estilo de interpretación y la función del canto épico. De estos otros aspectos daremos cuenta en los próximos apartados, empezando por recopilar y estudiar los escasos testimonios sobre la difusión cantada de la épica en España.

El punto central de nuestra argumentación será el desarrollo de la hipótesis de la interpretación cantilada de los cantares de gesta. La hipótesis de la cantilación no es nueva. Mencionada de manera imprecisa por Menéndez Pidal (1908), tiene un siglo de existencia y ha sido expresamente formulada por Gennrich (1923), Gérold (1932), Chailley (1948, especialmente), Van der Veen (1957), o en los varios trabajos de Zumthor, por mencionar algunos ejemplos. En relación con la épica hispana, la sostienen Salazar, Fernández de la Cuesta (1983) y, en los últimos años, el profesor A. Rossell en varios trabajos; Álvarez Tejedor (2000) se adhiere a ella con poca convicción y Armijo (2000) no se pronuncia abiertamente sobre el asunto.

La hipótesis de la cantilación se fundamenta de manera convincente en otro pasaje de Grouchy, que más adelante citaremos. Pero su aceptación no deja de suscitar problemas. La cantilación es técnica musical empleada en las celebraciones litúrgicas, lo que ha llevado a la mayor parte de los investigadores a postular que la cantilación épica deriva directamente de la cantilación litúrgica. Anticipamos que no compartimos esta opinión, aunque pueda admitirse que en la Edad Media pudo existir algún tipo de relación entre ambas variedades.

Desde nuestro punto de vista, antes de exponer cómo la ejecución cantilada pudo afectar a la métrica del *CMC*, se hace preciso evidenciar que este se cantaba, que se cantaba al son de una melodía cantilada esencialmente idéntica a la de las gestas francesas, que la cantilación épica no se identificaba con la cantilación litúrgica y que la cantilación de las gestas responde a una función que le es propia. Y abordaremos también el estudio de las características musicales de la cantilación en paralelo con las características lingüísticas de la entonación de los enunciados con el fin de probar que el anisosilabismo no es un hecho accidental, sino auténticamente constitutivo y deliberadamente empleado en la organización del verso épico hispano, a la cual dedicaremos un estudio posterior.

2. MIO CID, GESTA CANTADA

Que, como su propio nombre indica, los cantares de gesta se ejecutasen en época medieval al son de una melodía parece un hecho fuera de duda. Resulta una obviedad que no necesita mayor justificación si se habla de la *chanson de geste* francesa, a tenor de las referencias que los textos épicos contienen sobre su propia ejecución. Una de las pistas más fiables de la realización musical de la épica medieval viene dada por las alusiones al canto que contienen los propios textos, especialmente en el caso de los cantares franceses. T. Gérold (1932, pp. 79-81) y J. Rychner (1955, pp. 10-12) acumulan sin dificultad citas que muestran al juglar en el acto de cantar una *chanson de geste*. *Le Moniage Guillaume*, *Guillaume de Dole*, *Tournoiement d'Antechrist*, *Chanson de Sainte Foi*, *La chanson de Guillaume*, *Le Charroi de Nîmes*, *Raoul de Cambrai*, o *La Prise d'Orenges*, se abren con versos prologales en los que el ejecutante llama la atención de su auditorio con vocativos y con el verbo “oír” en segunda persona (*oiez*), presenta su espectáculo utilizando un vocabulario inequívoco referido al canto (*chanson*, *chanter*) y menciona expresamente la denominación del género que se dispone a ejecutar, como en *La Prise*:

Plest vos oïr chançon de bone geste,
Si comme Orenges brisa li cuen Guillelmes?.

Sin embargo, las cosas no están tan claras en el caso de los cantares hispanos. No se conservan los respectivos versos iniciales del *CMC*, como tampoco los de las *Mocedades de Rodrigo* y menos en el caso del fragmento de *Roncesvalles*, y aunque no faltan intervenciones del ejecutante que dejan fuera de duda su difusión oral, no resulta ocioso preguntarse por las evidencias que poseemos acerca de la realización cantada de las gestas.

2.1. Fórmulas performativas

En el texto del *Cantar del Cid* hay numerosos indicios del modo de difusión de la obra. Por un lado, menudean las referencias a los participantes en el acto comunicativo; por otro, no faltan menciones del acto que se lleva a cabo en la transmisión y también del objeto mismo que se transmite. Llamadas por Zumthor (1989, p. 272) *intervenciones dialógicas*, preferimos llamar *fórmulas performativas*, en el sentido de Austin, al conjunto de esas emisiones que designan el acto comunicativo o los elementos que en él entran en juego (los participantes, el espacio, el tiempo, la modalidad enunciativa). Los enunciados performativos se refieren al hecho de comunicarse; a estos contraponen Austin los constatativos, que constituyen la representación de un evento, el contenido de lo que se comunica. Gómez Redondo (2002) ha efectuado un recuento que totaliza 133 empleos de estas fórmulas en el texto del *CMC*.

En el *CMC*, las fórmulas performativas aparecen en contextos que les confieren una obvia función reguladora de la transmisión del texto. A veces tal función se materializa marcando un cambio de tema, ya sea anticipando el asunto de que se va a tratar:

Fablemos nos d'aqueste que en buen ora naçio (v. 3711)
De los iffantes de Carrion yo vos quiero contar (v. 1879)
Fablo Martin Antolinez, odredes la que a dicho (v. 70),

ya sea sirviendo de cierre a lo tratado:

Dexare vos las posadas, non las quiero contar (v. 1310)
Dexemos nos de pleitos de ifantes de Carrion (v. 3709).

En otras ocasiones, se efectúa dirigiendo la atención del receptor hacia algunos detalles de la narración:

En el passar de Xucar i veriedes barata (v. 1228)
Las nuevas del cavallero ya vedes do legavan (v. 1235)
¡Aqui veriedes quexar se ifantes de Carrion! (v. 3207),

o hacia matices interpretativos que interesa resaltar en cada caso:

¡Sabor abriedes de ser e de comer en el palacio! (v. 2208)
Mala cueta es, señores, aver mingua de pan (v. 1178).

Estos índices deícticos personales están relacionados con verbos que, a su vez, designan las distintas facetas del acto de comunicar: la acción comunicativa (*hablar, decir, contar*), el proceso de la recepción (*oír*) o el efecto de la comunicación en el oyente (*saber, ver*, con el sentido de "percibir" o "comprobar", *hallar*)². La ejecución oral no está explícitamente marcada en los verbos de acción comunicativa; sin

² He aquí una pequeña muestra de los numerosísimos ejemplos del *CMC*:

Quiero vos dezir del que en buen ora çinxo espada (v. 899), *Los quinientos marcos dio Minaya al abbat; / de los otros quinientos dezir vos he que faze* (vv. 1422-23), *Fablemos nos d'aqueste que en buen ora naçio* (v. 3711), *De los iffantes de Carrion yo vos quiero contar* (v. 1879), *Sabet bien que si ellos le viessen non escapara de muert* (v. 2774), *Mala sobreventa sabed que les cuntio* (v. 2281), *Ved qual ondra creçe al que en buen ora naçio* (v. 3722), *Fablo Martin Antolinez, odredes la que a dicho* (v. 70), *Al cargar de las archas veriedes gozo tanto* (v. 170), *Quando esto ovo fecho odredes lo que fablava* (v. 188).

También en las *Mocedades de Rodrigo*, aunque en mucha menor medida que en *Mio Cid*, se encuentra el verbo "oír" con idéntica función: *Oyredes lo que aconteçió estonçe en aquel anno*. En cambio, en *Roncesvalles* es más intensa, si se tiene en cuenta que apenas se conservan cien versos, la presencia de estas intervenciones deícticas que aluden a la situación comunicativa de la ejecución oral: *El rey quando lo vido, oit lo que faze* (v. 30), *Dexemos al rey Karlos, fablemos de ále, / digamos del dux Aimón, padre de don Rinalte* (vv. 83-84).

embargo, resulta inequívoca si se tiene en cuenta que la recepción viene representada por *oír*, el verbo más frecuente —con mucho— de estos enunciados performativos del *Cantar*. Por otra parte, los matices aspectuales de estos verbos se organizan en la configuración temporal de la enunciación o se orientan hacia un futuro medido desde el acto mismo de la transmisión del texto. En todo caso, se trata de una temporalidad que nada tiene que ver con el tiempo narrado.

Las formas verbales de primera persona y las verbales y pronominales de la segunda persona del plural aparecen con gran frecuencia en los textos, así como algún que otro vocativo. La presencia del hablante y de su destinatario nos lleva a plantear qué acto de emisión-recepción es aquel al que se refieren estos “embragadores” discursivos, en sentido jakobsoniano. No creemos que pueda considerarse al “yo” de la épica un narrador en primera persona. Zumthor (1989, p. 273) refuta la interpretación de quienes ven en la primera persona un narrador intratextual y, admitiendo que en ciertos casos pueda ser ficticia y tener una convencional referencia retórica, plantea que aun textualizada corresponde a una instancia externa al texto mismo. Si se compara con narraciones medievales en primera persona, las diferencias entre el yo épico y el yo narrador del *Libro de buen amor*, por ejemplo saltan a la vista. El Juan Ruiz del *Libro de buen amor*, es voz creada en el discurso y por el discurso del relato; su identidad no es ajena al caso narrado y, por ello, desenvuelve su individualidad en el hecho de contar: es una voz autorreferencial. En cambio, el “yo” del texto épico no es mera voz creada por el discurso narrativo: es descabellado considerar el *CMC* una narración en primera persona. La función del “yo” de la épica —y lo mismo podemos decir de su receptor— no consiste en configurar un discurso narrativo, sino en configurar la materialidad de la realización vocal del discurso: es el yo del juglar ejecutante. La voz de ese “yo” representa el sujeto enunciadador de los versos performativos, está marcada por la primera persona, el tiempo presente y la función de contacto con el receptor³, representado por las segundas personas y los vocativos. Con la voz del ejecutante contrasta una voz que crea el discurso narrativo: la voz narradora; en el *CMC* la voz narradora, asociada al tiempo pasado, no está marcada por los índices personales y carece de interlocutor. A la voz narradora le corresponde la función de representar el mundo creado en el hablar; la del ejecutante representa el hablar mismo. En el texto del *Cantar* se da una tajante separación entre ambas voces; el “yo” performativo es sujeto de un evento comunicativo sin intervención en los sucesos que comunica. La narración del *Libro de buen amor* es muy diferente de la épica; el “yo” performativo (el que habla) y el “yo” performado (del que se habla) responden a una misma identidad, y esta no corresponde a nadie externo a la narración.

Las fórmulas performativas discurren ajenas a la narración, se intercalan en ella a modo de señales delimitadoras externas; equivalen a comentarios que moldean el curso puramente material del hablar. Mientras que la narración desempeña la función de representar el mundo, estos paréntesis performativos permanecen ajenos al mundo representado y se refieren al flujo del discurso considerado como mero soporte material de la representación del contenido narrado. Eso no excluye, como demuestra Gómez Redondo (2002), que su inserción adquiera una función directiva, en el sentido de marcar al auditorio unas pautas de interpretación del relato, lo cual confirma lo imprescindible del contacto comunicativo presencial entre juglar y público⁴. La comunicación oral se hace tan característicamente representativa de las gestas que ni siquiera el escriba puede sustraerse a su reflejo escrito (Zumthor, 1989, p. 279).

Sobre cuál sea la variedad de ejecución oral —canto, recitado, lectura— aportan poca información los verbos que designan la acción de comunicar. *Fablar*, *dezir* y *contar* pueden referirse tanto al canto como a una lectura más o menos recitada. Alguna información más aportan a este respecto los nombres que designan la pieza que se ejecuta: *razón*, *gesta*, *cantar* y *nuevas*. *Cantar* se refiere a una de las “partes” del *CMC* (*Las coplas deste cantar aquis van acabando*, v. 2276), pero su significado léxico evidencia el

³ Dice, a este respecto López Estrada: “Se percibe, a través del texto, la cercanía entre el juglar intérprete y el público que lo rodea durante la interpretación” (1982, p. 250).

⁴ Gómez Redondo aborda el estudio de estas “fórmulas de recitación”, como las llama, desde una perspectiva diferente de la nuestra. Distingue entre fórmulas de comunicación narrativa, fórmulas de conocimiento y fórmulas del narrador, cuya organización dentro del texto revela “que los modos del decir se corresponden con los modos del pensar y que el público del *Cantar* se ve sometido a una rígida estructuración de ideas en función de los principios o conceptos que debía ser asimilados” (2002, p. 181).

componente musical de la pieza, que no contradicen *gesta*, *razón* ni *nuevas*, pues el primero posee un significado específico relacionado con el asunto narrado; el segundo, un valor genérico que se refiere a cualquier tipo de mensaje verbal, y el tercero destaca el aspecto informativo de la pieza, sin que ninguno de ellos excluya la realización cantada. Lo mismo puede decirse de los verbos *dezir* y *contar*, que tampoco excluyen la ejecución musical. En cambio en el *explicit* se encuentra el verbo *leer* —*el romanz es leydo*—, lo que podría llevar a pensar en una lectura recitada. Sin embargo, *leer* no forma parte del cuerpo de la obra; su ámbito de referencia, que más adelante se estudiará, es distinto, lo mismo que *escribir* —*Per Abbat le escrivio*— se refiere a tal ejecución manuscrita.

El examen del texto del *CMC* muestra muy a las claras la realización oral de la obra, pero no resulta completamente inequívoco en lo que se refiere a qué clase de ejecución oral se llevaba a cabo. Al fin y al cabo, las intervenciones performativas del *CMC* no son muy diferentes de las que podemos encontrar en los poemas de clerecía del siglo XIII. También en estos poemas encontramos apelaciones en forma de vocativos o con el verbo “oír” y similares en segunda persona del plural:

Todas estas tres vírgines que avedes oídas
(Berceo, *Vida de Santa Oria*)

Sennores, si quisiéssedes atender un poquiello,
querríavos contar un poco de ratiello
(Berceo, *De los signos que aparecerán antes del juicio*)

Vamba aqueste rey, como habedes oído...
El conde don Illán, bien habedes oído...
Fueron, como oístes, de los moros arrancados
(*Poema de Fernán González*)

Y, si bien se utilizan sustantivos como “escritura”, tampoco es infrecuente que se use el sustantivo “gesta” para designar el asunto narrado en estas obras. Ese nombre da Berceo a la historia de Santo Domingo de Silos (*La gesta del confessor en cabo la tenemos*), y figura en la estrofa tercera del *Libro de Alexandre*:

Qui oir lo quisier a todo mi creer
aura de mi solaz en cabo grant plazer
aprendra buenas gestas que sepa retraer
auer lo an por ello muchos a conocer.

No falta tampoco el verbo “cantar” para referirse al flujo del discurso:

Metieron la enferma entro al cuerpo sancto,
de qui ixién virtudes, más de las que yo canto
(Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*),

ni para referirse al contenido de la fuente, como en el *Libro de Alexandre* (*Avié un filisteo —el escripto lo canta—, / fijo de padre negro e de una giganta*).

El análisis de los pasajes performativos del *Cantar* muestra que estas intervenciones del ejecutante pueden referirse tanto a la recitación como al canto, sobre todo si se comparan con pasajes análogos de los poemas clericales. Aunque nada impide pensar en la realización cantada, sí que es cierto que se echa en falta una mayor presencia de términos relacionados con el canto. Sin embargo, si se compara el *CMC* con la épica francesa, la información que se obtiene no es tampoco muy diferente. Si se prescinde de los versos prologales de las *chansons de geste*, las referencias al canto y a la realización oral en el cuerpo de las narraciones francesas no son más abundantes ni clarificadoras que las que encontramos en el cantar castellano. El cantor y su auditorio pasan al primer plano del discurso con no menos frecuencia en el *CMC* que en la *Chanson de Roland*; pasajes performativos de esta, como *Francs e paiens, as les vos ajustez* hallan cumplida correspondencia en el texto español, según se ha visto.

2.2. Los versos prologales

En este punto podemos aventurar alguna conjetura sobre el probable contenido general de los versos iniciales de los cantares de gesta. Se puede pensar que los textos épicos españoles incluían en sus primeros versos alguna fórmula destinada a captar la atención de los oyentes, una presentación sumaria del asunto que se fuera a tratar y del hacer del emisor. Los versos prologales constituyen, en realidad, las intervenciones performativas más clarificadoras e informativas incluidas en las obras medievales. Se trata de un requisito exigido por la propia estructura textual, común a cualquier obra narrativa, sea cual sea su género, su lugar de difusión y la lengua en que está escrita. Si se examinan los versos prologales de *chansons* francesas, de poemas españoles de clerecía o de narraciones latinas, pueden encontrarse invariablemente los elementos antes señalados, de modo que es razonable pensar que los del *CMC* debían de estar en consonancia con esos mismos caracteres. No está de más revisar este tipo de pasajes performativos en distintas obras, aunque, dado el tema de este trabajo, prestaremos atención únicamente a las alusiones que contienen indicios relacionados con el modo de difusión de las obras.

La apelación al destinatario se manifiesta mediante interrogaciones, exclamaciones, vocativos y verbos en segunda persona del plural: "Oiez, seignor, Deus vos croisse bonté", dice el verso inicial de *Le Charroi de Nîmes*; el del *Libro de Alexandre*, "Señores, si queredes mi serviçio prender"; y en los primeros versos del *Carmen Campidoctoris* puede leerse: "Eia! letando, populi caterve, / Campidoctoris hoc carmen audite!". Valgan estas tres muestras como ejemplo de una llamada de atención a los oyentes, presente en cualesquiera obras y géneros. Pero resulta más interesante para nuestro propósito examinar cómo se refleja el hacer del emisor. La acción comunicativa se representa con el verbo "chanter" en *Le Couronnement de Louis* ("De meillor ome ne cuit que nuls vos chant"), con el verbo "canere" en el *Carmen Campidoctoris* ("Canamus Roderici nova / principis bella") y con "romanzar" (*Vida de santa Oria*), "fer una prosa" (*Vida de Santo Domingo de Silos*), "leer un libro" (*Libro de Alexandre*) o "componer un romance" (*Libro de Apolonio*) en los poemas clericales hispanos, y en la primera estrofa de la *Vie de Saint Léger* consta: "In su' amor cantomps dels sanz". Por otro lado, en ningún caso deja de nombrarse el poema difundido: invariablemente llamado "chanson" o "chanson de geste" en las gestas francesas, "carmen" en el poema latino del Campeador y "libro", "romance", "prosa" en los textos clericales españoles del siglo XIII.

Si se cruzan estas referencias observamos que todas las obras mencionadas aportan información sobre su recepción oral; no obstante, difieren en la modalidad de difusión oral cuando se refieren a la acción que lleva a cabo quien la difunde y al nombre genérico de la obra difundida. Si se exceptúa el *Libro de Alexandre*, cuya fórmula "leer un libro" apunta a la difusión recitada, los restantes poemas de clerecía y el *Carmen Campidoctoris* resultan un tanto inespecíficos en contraste con las inequívocas alusiones a la difusión cantada en la épica francesa (Rychner, 1955, pp. 10-12). Obviamente, la falta del comienzo de los textos épicos españoles nos impide conocer su contenido exacto; no obstante, si tenemos en cuenta las exigencias estructurales vigentes en los textos de la época y su homología de género con la épica francesa, no parece demasiado aventurado suponer que tanto el *CMC* como el de *Roncesvalles* se abriesen con sendos prólogos versificados similares a los de las *chansons* francesas y tampoco parece muy arriesgado pensar que en esos versos se mencionase el canto como modo de difusión de las obras.

Pero si es cierto que carecemos de esos pasajes, que resultan ser los más informativos acerca de la presencia de la música en la épica, no falta a este respecto la información que proporcionan otros testimonios.

2.3. Testimonios externos

A falta de versos prologales, la evidencia de la ejecución musical viene confirmada por el testimonio de otros textos: uno de ellos, específicamente referido a Mio Cid, consta en el *Poema de Almería*; otros, de un valor más genérico, en la *Primera crónica general*. El primero, el más antiguo, procede del *Carmen*

de expugnatione Almeriae urbis, poema latino incluido en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, que, mediado el siglo XII, versifica la conquista de Almería; en él se da noticia inequívoca de que se cantaban los hechos del Cid:

Ipse Roderico, Meo Cidi saepe vocatus,
De quo cantatur quod ab hostibus haud superatur,
Qui domuit mauros, comites domuit quoque nostros... (vv. 220-222)

Estos versos se tienen por el primer testimonio de la existencia oral del *CMC*, cuya copia manuscrita se llevó a efecto mucho más tarde⁵.

Por otra parte, en la historiografía alfonsina menudean las referencias a los cantares de gesta y a los juglares que los ejecutaban. Alfonso el Sabio reconoce la utilización de los cantares como fuente y, aunque no siempre, con alguna frecuencia menciona expresamente el género. Se trata de referencias genéricas del tipo “cantares de gesta”, “cantares y fablas de gesta”, “cantares”, “romances y cantares”, de las que Menéndez Pidal (1951, pp. XLIX-LIIL) y D. Catalán (2000, pp. 13-15) aportan no menos de media docena de citas en la *Primera crónica general*, a las que pueden añadirse otras, más abundantes, en las que no consta expresamente la mención del sustantivo “cantar” en el sujeto (“dizen...”, “dizen algunos...”, cuenta la estoria...”), aunque en el contexto puede identificarse fácilmente la alusión a algún canto épico.

La forma verbal “cantatur” del *Poema de Almería*, y la reiteración del sustantivo “cantar” —de tan exigua presencia en el texto del *CMC*— en la crónica no dejan lugar a dudas sobre la ejecución musical del *Cantar del Cid* en el primer caso y, en el segundo, del conjunto genérico de la épica. Por donde venimos a suplir la información de que nos priva la carencia de los versos iniciales.

3. LA HIPÓTESIS DE LA CANTILACIÓN DE LAS GESTAS

Aunque constan evidencias de su realización cantada, ningún manuscrito ha conservado la melodía de un cantar de gesta, de modo que no sabemos exactamente cómo se cantaban. El único testimonio conservado acerca del modo de cantar las gestas es un pasaje del tratado de Grouchy, donde este autor afirma lo siguiente:

Versus autem in cantu gestuali est, qui ex pluribus versiculis efficitur. Versiculi in eadem consonantia dictaminis cadunt. In aliquo tamen cantu clauditur per versiculum ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta, quae dicitur de Girardo de Viana. Numerus autem versuum in cantu gestuali non est determinatus, sed secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versiculis reiterari.

En la cita pueden reconocerse los caracteres generales de los cantares de gesta: el variable número de tiradas (*versus*) y de versos (*versiculi*) dentro de cada tirada, así como la repetición de la rima en cada verso. En la frase final, la indicación de que debe repetirse la melodía resulta inequívoca. Sin embargo, autores como Gérold (1932, p. 83), J. Chailley (1948, 1950, 1955) y Fernández de la Cuesta (1983) desconfían de la afirmación de Grouchy; Gérold muestra su reticencia por la monotonía que supone a la ejecución —más adelante volveremos sobre la “monotonía” de la cantilación— y Fernández de la Cuesta, de acuerdo con Chailley, aun admitiendo que la descripción de Grouchy refleja el estado de la épica a fines del siglo XIII, cree que constituye una simplificación inaceptable para describir los poemas épicos anteriores a esta fecha. Jacques Chailley, particularmente en su artículo de 1948, se aplicó a

⁵ C. Smith, entre otros, aun reconociendo que el cantar al que se refiere el *Poema de Almería* puede ser un texto en lengua romance, cree que no se trata del *CMC* que se nos ha transmitido manuscrito (1982, pp. 39-40). Más recientemente, F. Marcos Marín (1997, pp. 39-40) y D. Catalán (2000, pp. 483-486) han insistido en afirmar la identidad sustancial (no textual) entre ambos. “Cuando el *Poema de Almería* habla de *meo Cidi* en relación con cantar, esos cantares no son tan genéricos como se ha pretendido, precisamente porque el único texto antiguo en el que se llama *mio Cid* al Cid es precisamente el *Cantar*. El *Poema de Almería*, con esa mención, apunta expresamente a la existencia del *Cantar de Mio Cid*, un cantar en el que se dice que venció a los moros y a los condes catalanes. No se trata de otro poema o cantar distinto”, escribe Marcos Marín (p. 40).

buscar el rastro de alguna mínima variedad melódica en el origen de la *chanson de geste*. Reese (1988, p. 248), en cambio, admite que las gestas se cantaban con una melodía en cada verso “como las frases de una letanía”. Rychner (1955, p. 69), por su parte, descarta que pudiera aplicárseles una melodía estrófica debido a que el variable número de versos de la *laisse* impediría esa configuración melódica. Zumthor admite el testimonio de Grouchy como garantía de un tipo de melodía particular de la épica y de su relación con las vidas de santos, sin embargo, tiene algunas dudas por “la nature du document, peu explicite et d’une langue assez ambiguë” (1984, p. 19). No obstante, en una obra anterior (1972, pp. 286-287), había distinguido entre canto narrativo y narración cantada; uno y otra se realizaban con distintas variedades melódicas que abarcan desde el relato totalmente integrado en el canto y subsumido en él hasta un recitativo que sirve para sostener el flujo narrativo; la épica constituye el ejemplo más acabado de esta segunda variedad, que exigiría una estructuración melódica muy simple, una melopea apoyada sobre las inflexiones naturales de la voz. Para terminar con la enumeración, mencionaremos la reiteración de esta hipótesis en el reciente estudio de Perrot, para quien “les chansons de geste étaient chantées, ou plutôt psalmodiées, sur la base d’une structure musicale simple” (2002, p. 50).

La reiteración melódica de que habla Grouchy hace prácticamente inviable la utilización de una melodía compleja, lo que ha llevado a prácticamente todos los estudiosos que han abordado este problema a aceptar, con mayor o menor grado de conformidad, que los cantares de gesta se ejecutaban al son de una salmodia muy simple, similar a la de la *lectio* del oficio litúrgico. La razonabilidad de esta hipótesis está avalada por el hecho de que allá donde se mantiene vivo el canto épico se realiza con melodías salmódicas de mínima complejidad (Van der Veen, 1957, p. 100). En 1948, Chailley (pp. 26-27) reproduce una salmodia que él mismo oyó cantar a unas muchachas en Carnac, cuya estructura es similar a la que atribuye a los cantares medievales: se trata de una melodía muy simple calcada de la recitación litúrgica; más tarde, en 1955 (p. 8), a la leyenda de los menhires de Carnac agregó Chailley otras manifestaciones cantadas también similares melódicamente a las litúrgicas: cantos en lengua gaélica y relatos bíblicos de campesinos de Capadocia. Rossell (1992a) menciona casos de ejecución salmódica en distintos puntos de África, Asia e islas del Pacífico. En un reciente trabajo de campo, Margaret H. Beissinger (2000) ha comprobado la vigencia, en tiempos modernos, de la descripción del *cantus gestualis* tal como aparece en Grouchy; estudiando la ejecución de tres cantores rumanos, sobre las diferencias apreciadas entre ellos domina la reiteración monótona de la melodía verso a verso. Estos hechos llevan a la conclusión de que existe una ley general en la ejecución cantada de este tipo de textos, por lejanos y aislados que estén los unos de los otros.

Estos testimonios recientes de salmodia épica no implican que las gestas medievales se cantaran necesariamente de la misma manera, pero, habida cuenta de las indicaciones de Grouchy y de que la salmodia épica está generalizada en entornos culturales tan diferentes, no es descabellado que se pueda considerar la cantilación un auténtico procedimiento universal asociado a la ejecución de la épica. En este sentido, una salmodia no exenta de las peculiaridades que le prestara la práctica musical de la Edad Media puede aceptarse también como vehículo melódico de las gestas medievales, tanto en Francia como en España. Por otra parte, la cantilación salmódica tiene acreditada presencia en la cultura medieval —y no solamente en ella—, pues es procedimiento habitual de actividades públicas tan distintas entre sí como el pregón o la liturgia.

La cantilación no se identifica con una melodía prefijada e inalterable, sino que constituye un procedimiento sistemático y flexible destinado a dar forma, como un todo estructurado, a la “articulación prosódica de texto y música” (Rossell, 1993, p. 134). Como procedimiento sistemático, obedece a unos principios estables comunes a las distintas maneras de cantar; la concreción de tales principios en la actuación del cantor hace entrar en juego ritmos, timbres, tonos y textos diferentes que dan lugar a variedades de cantilación culturalmente marcadas. Siendo ambos cantilados, la cantilación de un pregón resulta muy diferente de la cantilación de la lectura de un pasaje evangélico; dentro de las prácticas religiosas, resulta también muy diferente en la iglesia y en la sinagoga, por no mencionar manifestaciones cantiladas ajenas a la tradición bíblica; y, aun dentro de la liturgia cristiana, S. Corbin ha verificado las notables diferencias existentes entre distintos ritos (occidentales y orientales), desde la sobriedad de la liturgia romana al ornato de la caldea (1961, p. 11).

A medio camino entre la declamación y el canto, la cantilación consiste en “una técnica que pone de relieve las inflexiones propias del lenguaje del texto, respetando sus puntuaciones fraseológicas y articulando las palabras”, dice Asensio (2003, p. 170), quien apunta la posibilidad de que diera origen al canto occidental. Lo importante, pues, no es tanto la estilización melódica cuanto el efecto amplificador de las potencialidades del texto. Se trata, dicho con palabras de Zumthor (1983, p. 182) de “une diction discrètement rythmée et faiblement mélodique laissant le texte imposer sa force et son poids”. A la fundamental simplicidad de la melodía debemos añadir otra importante propiedad de la cantilación: la versatilidad. S. Corbin (1961, p. 7) repara en que la cantilación litúrgica casi siempre se lleva a cabo sobre textos en prosa, sin que por ello se altere la identidad de la melodía; Marie-Noël Colette (1990, p. 16) constata que, efectuando mínimos cambios, puede cantilarse cualquier poema con la misma fórmula y A. Rossell (1992b, p. 171) verifica que una misma fórmula resulta aplicable a versos de dimensión variable dentro de la misma estrofa. El sistema de la cantilación posibilita la ejecución de cualquier texto, en verso o en prosa, independientemente de su configuración verbal.

Si es cierto que el pasaje de Grouchy parece claramente orientado en la dirección de la ejecución cantilada de las gestas medievales y que de las características de la cantilación se desprende que no es imposible que se ejecutaran de esa manera, no es menos cierto que la melodía y la fórmula concreta con que se llevarían a cabo nos resultan desconocidas. Solamente podemos hacernos una idea aproximada del canto épico medieval teniendo en cuenta los principios generales de la cantilación y suponiendo que —como prácticas cantiladas coexistentes— entre cantares de gesta, liturgia y pregón pudiera haber algún tipo de relación, aun cuando cada una de estas variedades no fuera plenamente identificable con las otras.

4. EL SISTEMA MELÓDICO DE LA CANTILACIÓN

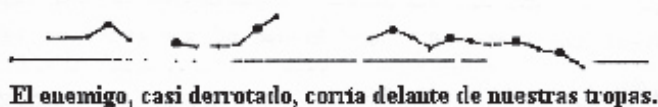
Tras el artículo pionero de Corbin (1961), la cantilación litúrgica —la más caracterizada y extendida de las variedades de cantilación— ha recibido especial atención por parte de los musicólogos en los últimos diez o quince años. Escasamente desarrollado su tratamiento en los manuales de historia de la música, las aportaciones de Colette (1990), Saulnier (2001) y Asensio (2003) nos permiten sintetizar los principios fundamentales que rigen la estructura musical de los textos cantilados. Estos autores fijan su atención en tres elementos esenciales: la puntuación, el acento y el *jubilus*. No todos tienen la misma importancia en lo que se refiere a la imbricación entre estructura musical y métrica literaria. Desde este punto de vista, el más importante es el primero, la puntuación, donde se evidencia la estrecha relación existente entre la estructura lingüística y la estructura musical de la cantilación. En nuestra exposición abordaremos su estudio tratando de mostrar la correspondencia entre unidades lingüísticas y elementos musicales.

4.1. La puntuación

Cuando hablan de “puntuación del texto”, los musicólogos se refieren al carácter determinante que adquieren las pausas lingüísticas en el flujo del canto, independientemente de que las pausas estén o no gráficamente marcadas en el texto. Las pausas oracionales delimitan enunciados lingüísticos con sentido autónomo. En la secuencia hablada, un enunciado puede constar de uno o varios grupos fónicos. Los grupos fónicos contienen unidades sintagmáticas suboracionales pertinentes sintáctica y semánticamente, dotadas de sentido unitario integrado en el enunciado, y están delimitados, a su vez, por pausas más breves que las interoracionales. En la cantilación, el curso de la melodía es sensible a las pausas entre enunciados y a las pausas internas existentes en cada enunciado. La frase musical ajusta su extensión a los límites del enunciado y se repite tantas veces como enunciados componen el texto cantilado. A la vez, fluye respetando las pausas internas, atenta a la delimitación de los grupos fónicos.

Sin embargo, el ritmo lingüístico no se limita a la segmentación del decurso mediante pausas. Los grupos fónicos adquieren una modulación entonativa que distingue el sentido del enunciado o

marca la posición que cada grupo interno ocupa dentro de la cadena hablada. La entonación lingüística del enunciado se organiza en una secuencia de grupos fónicos. Estos se estructuran en un cuerpo y una inflexión (o tonema), indiferente el primero y pertinente la segunda para el valor distintivo de la entonación. Lo distintivo de cada uno de los grupos es la inflexión final del tono, que puede realizarse en un tono más grave que el cuerpo (*cadencia*: inflexión descendente), en un tono más agudo (*anticadencia*: inflexión ascendente) o puede mantenerse en el mismo tono que el cuerpo (*suspensión*); en el último grupo de un enunciado, cada una de estas inflexiones indica, respectivamente, la afirmación de lo dicho, la interrogación o una interrupción (Alarcos, 1976, pp. 204-205). Valga como ejemplo ilustrativo el esquema con que Quilis y Fernández (1985, p. 167) representan la entonación del enunciado "El enemigo, casi derrotado, corría delante de nuestras tropas":



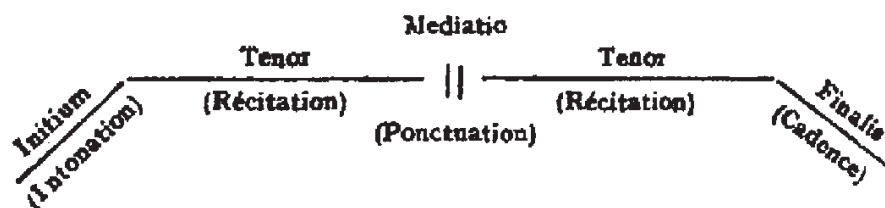
El dibujo melódico de la cantilación se ajusta con precisión igual a la vertebración del enunciado en grupos fónicos y a las inflexiones entonativas de cada grupo. Cada versículo corresponde a un enunciado, sintácticamente autónomo y semánticamente independiente de los demás enunciados. Los grupos fónicos que componen el versículo corresponden a los *hemistiquios* musicales, separados por una pausa denominada *mediatio*. El cuerpo del grupo de entonación, llamado *tenor* o *tenor de recitación*, está sostenido generalmente sobre una sola nota repetida en cada sílaba. Esa nota es la que confiere su identidad a la melodía. Las inflexiones del texto, denominadas *flexa* (la del primer hemistiquio) y *final* o *cadencia* (la del segundo) corresponden a notas más agudas o más graves que la cuerda de recitación, también a razón de una nota por sílaba, en correspondencia con la modalidad del enunciado o con el valor de cada grupo fónico dentro de él. A esa disposición se añade al principio una fórmula inicial, habitualmente denominada *entonación*. La correspondencia entre unidades musicales y lingüísticas es total:

Unidades musicales	Unidades lingüísticas
Versículo	Enunciado
Hemistiquio	Grupo fónico
Tenor de recitación	Cuerpo
Flexa	Tonema (o inflexión)
Nota	Sílaba
Mediatio	Pausa interna.

Gérolde enumeraba en 1932 los constituyentes que, enhebrados en su sucesión, componen el esquema del versículo cantilado, el cual —no se olvide— constituye un enunciado lingüístico integrado por varios grupos fónicos identificados con los hemistiquios: *inicio-tenor-mediatio-tenor-final* (1932, p. 30). Este esquema se realiza en las distintas partes de la misa: introito, lecturas, oraciones, etc. Así, en el *Gloria*, por ejemplo, tenemos (Gérolde, 1932, p. 36):



Georges Lote advirtió que la estructura de la melodía es análoga a "ce qu'on constate dans le langage ordinaire, où la voix se suspend tant que le sens n'est pas terminé, et tombe quand il s'achève" (1940, p. 100) y esquematizó el fluir del versículo cantilado de esta manera:



La similitud con el esquema de la entonación lingüística del ejemplo mencionado párrafos atrás es más que significativa. La fórmula final de hemistiquio, la *flexa*, adquiere el mismo carácter distintivo que la inflexión del grupo fónico en la entonación lingüística. En la cita de Lote se ilustran el valor distintivo de la suspensión y de la cadencia; Hoppin (1991, p. 93) señala que la fórmula musical de la pregunta “comienza normalmente en un tono recitativo inferior y finaliza con una inflexión ascendente”, de modo que adquiere una disposición estructural idéntica a la entonación lingüística de los enunciados interrogativos, dato que también confirma Asensio (2003, p. 175). Esa identidad entre la configuración de la melodía y los valores lingüísticos de la entonación descansa sobre la base de la articulación sintáctica y semántica del texto, la cual, potenciada por la melodía, resulta imprescindible para la comprensión del texto cantilado, como advierte Saulnier (2001, p. 33). Esto exige dar análogo tratamiento al flujo musical y al flujo del habla.

4.2. El acento y el jubilus

Menor importancia estructural tienen —a nuestro modo de ver— el tratamiento del acento y del *jubilus*. En la cantilación gregoriana se da, según Saulnier, “una tendencia a la elevación melódica de la sílaba acentuada” (2001, p. 33). En la práctica, sin embargo, no siempre sucede así, como reconoce Asensio. Según este autor, la tendencia a cantar al agudo la sílaba tónica está condicionada por su ubicación en la frase (2003, p. 173). Parece que, efectivamente, se eleva el tono con más frecuencia en la sílaba acentuada de las inflexiones, pero no de manera sistemática.

Tampoco puede reducirse a esquemas sistemáticos el uso del *jubilus* o melisma. Consiste este en una sucesión de notas variadas cantadas, por lo general, sobre una sílaba. Se trata de un elemento puramente musical que contrasta con la simplicidad del decurso cantilado por su dibujo melódico y por la ruptura de la correspondencia entre sílabas y notas. Su presencia en la cantilación no es imprescindible, aunque no resulta perturbadora. Según Asensio “no es ajeno a la cantilación, pero la interrumpe” (2003, p. 176). Su irrupción, generalmente en el penúltimo hemistiquio del texto —sin que pueda considerarse extraña su inclusión en el último—, adquiere un claro valor demarcativo.

La marcación de la sílaba tónica y la aparición del melisma son elementos facultativos, prescindibles, aun cuando su presencia —más frecuente en el caso del *jubilus* que en el de la distinción de la sílaba tónica— caracteriza, refinándolo, el estilo del cantor. Frente al acento y el *jubilus*, la puntuación es el auténtico elemento constitutivo, obligatorio, que dota a la cantilación de su peculiar carácter.

4.3. Funciones de la cantilación

La función más inmediatamente perceptible de la cantilación es la de revestimiento del texto. Pero el revestimiento se manifiesta en múltiples aspectos. Es cierto que la cantilación melódica confiere una fisonomía muy especial a la materialidad verbal de los textos y también lo es que al poner voz, entonación, ritmo, gesto, etc., la palabra transmitida deja de ser hablada y no llega a ser plenamente cantada, lo que otorga un especial papel al que la transmite y a quien la recibe. “No es canto, pero tampoco es lectura”, dice Asensio, quien sitúa la cantilación a medio camino entre la palabra hablada y la palabra cantada. Podríamos tal vez considerar que es el grado menos marcado del canto y el más marcado de la recitación. La cantilación crea una modalidad de comunicación que aleja al texto de uno y otro modos de difusión. Frente a la palabra hablada, marca el texto solemnizándolo y, frente al canto, lo depura de ornatos inoportunos. A propósito del modo litúrgico de cantar, Asensio (2003, p. 170) atribuye dos funciones a la cantilación: una espiritual, que consiste en “poner la palabra sagrada en un

plano superior al de lo hablado", y otra utilitaria, la de hacer más fácilmente perceptibles los textos sagrados. A nuestro modo de ver, las cosas no son distintas en el pregón ni tendrían por qué serlo en la cantilación épica. Las dos funciones a que se refiere J. C. Asensio tienen que ver con el oyente una (la espiritual) y con el texto la otra (la utilitaria); a ellas podemos añadir una tercera, relacionada con el emisor. La primera, que preferimos llamar de suspensión del auditorio, tiene por objeto crear un clima adecuado para la comunicación; la segunda, de realce del texto, tiene por objeto situar el texto en un primer plano perceptivo. La tercera, que podríamos llamar de delegación, otorga al ejecutante el carácter de emisor vicario.

Por un lado, la cantilación marca el texto sustrayéndolo de la concreta situación comunicativa del oyente. El aquí y el ahora del receptor no cuentan en ese acto de comunicación sino que el texto impone, mitificándolos⁶, su propio espacio y su propio tiempo; en tal sentido, el juglar no trataría de acercar la gesta a su público, sino más bien a la inversa: al cantar invitaría al público a hacer suya la configuración déctica del texto. J. K. Walsh (1990) cree que el juglar contaba con un repertorio de gestos estereotipados con los que apoyaba el contenido del *Cantar*; de su uso resultaría una rudimentaria dramatización, poco marcada. Gestos apenas suficientes para marcar la situación espacial de los personajes de la acción en apoyo de palabras décticas como *afevos* ("Afevos donna Ximena con sus fijas do ua legando") o recursos tonales para señalar las intervenciones dialogadas contribuirían a facilitar a los oyentes el acceso al universo de la ficción épica. Pero, ante todo, son los recursos vocales de la cantilación juglaresca los que encarnan esa invitación a asumir el espacio comunicativo inmanente al texto: apoyada por el gesto, es la dicción bien timbrada, rítmica, grave, monótona, la que funciona como señal distintiva en la que el oyente percibe que debe modificar su modo habitual de recepción, propio de la comunicación cotidiana. Percibe, en definitiva que su actitud hacia la palabra cantilada ha de ser acorde con la gravedad del mensaje que esta transmite. Lo que importa no es tanto la estilización melódica cuanto la impresión que la audición del texto haya de provocar en el receptor⁷.

Por otra parte, en la cantilación se prescinde del ornamento del canto propiamente dicho. No invita a recrearse en la secuencia sonora, sino a concentrar la atención en su sentido⁸. En la cantilación, lo sustancial es la palabra; en el canto, la melodía. Si se compara el texto cantilado con un motete, un villancico, un madrigal o incluso un romance, la melodía de estos se percibe como más característica que su mensaje verbal. Y de hecho, esas melodías se reproducen sin el concurso de la letra, tarareándolas, por ejemplo. En la cantilación se da el caso opuesto: la melodía carece de sentido sin el texto. Según Corbin (1961, p. 11), la cantilación siempre aparece ligada al texto, la melodía nunca aparece aislada, sin letra, porque no se percibe como verdadero canto ni como palabra hablada, sino como un ministerio oficiado por alguien jerárquicamente determinado para decir un texto sagrado con una melodía casi inapreciable. Como hemos tenido ocasión de comprobar, la cantilación de las gestas sobre una sola frase musical ha desazonado a los historiadores de la música por considerar monótona la ejecución; T. Gérold (pp. 83-84), por ejemplo, se explicaba la difusión salmodiada de los cantares de gesta suponiendo que en la época medieval "se soportaría más fácilmente esta falta de variedad". La monotonía es cuestión de apreciación. Hasta cierto punto podría tenerse por razonable, si se quiere, a condición de tener en cuenta únicamente el aspecto melódico de la gesta. Sin embargo, esos historiadores han descuidado la función que a la palabra le corresponde en la cantilación. La primacía de la palabra sobre la melodía permite posibilidades insospechadas para un oyente actual. La repetición de la frase melódica no impediría el recurso a variaciones e improvisaciones por parte del cantor; sus habilidades vocales le permitirían

⁶ Así lo percibe Zumthor: "De quelque façon qu'elle se réalise, la récurrence discursive constitue le moyen le plus efficace de verbaliser une expérience spatio-temporelle et d'y faire participer l'auditeur. Le temps se déroule dans l'intemporalité fictive du chant, à partir du moment de la parole inaugurale. Puis, dans l'espace qu'engendre le son, l'image sensoriellement éprouvée s'objective: du rythme naît, et se légitime, un savoir" (1984, p. 83).

⁷ S. Corbin dice al respecto: "Le revêtement sonore n'est là que pour attacher fermement l'auditeur aux paroles. Il s'agit d'assurer dans l'assistance un état de réceptivité, d'hyper-attention à propos duquel on pourrait presque parler de magie, au sens antique et respectable du terme" (1961, p. 9).

⁸ "Es una especie de declamación a mitad de camino entre el decir y el cantar que tiene por objeto no adornar el texto, sino amplificar la palabra" (D. Saulnier, 2001, p. 29).

extraer sutiles o enérgicos matices, según conviniera, propiciados por el sentido de la secuencia verbal, según M. F. Somville (1974, p. 294-296). Le Vot, por su parte, piensa que el juglar debía de tener todo un repertorio de variaciones sobre la melodía de base (1986, pp. 188-193), que podrían multiplicarse, según la ocasión, recibiendo o no apoyo instrumental. De esta manera, lo que sobre el papel parece monótono encadenamiento de frases cobraría flexibilidad y viveza en la ejecución material del texto cantilado. Como afirma Somville (1974, p. 300), en una actuación concreta el juglar podía disponer de recursos suficientes para transmitir un texto de cientos de versos sin dar lugar a la monotonía.

A la suspensión del auditorio y al realce del texto viene a sumarse una tercera función, por la que el juglar —como el oficiante de la liturgia o como el pregonero— vendría a instituirse en portavoz de un mensaje que se materializa en su voz, pero que no es propiamente suyo. Lo que los musicólogos denominan revestimiento no puede producirse más que en la ejecución vocal y en la concreción vocal se hace patente que el ejecutante habla por boca de otro y que ese mensaje no puede encarnarse sino por delegación. Se trata de un papel similar al del histrión: en la representación vale por el personaje que representa, pero *no es* el personaje al que representa. Esa mutación de la identidad, común a todo el canto y al teatro, se concreta en cambios físicamente perceptibles, singularmente en la voz. Cuando cantila, el sonido que sale de boca del ejecutante no es idéntico al que emite cuando habla como persona ajena a la ejecución. Corbin se fija en esta transformación y señala que la naturaleza de la modificación está en relación con el tipo de texto cantilado (1961, p. 7). En su *Micrologus*, Guido de Arezzo pondera las cualidades de la voz del cantor y entre ellas destaca, muy por encima de las demás, la calidad de la dicción, presente en la pronunciación clara de las vocales, la transición suave entre los sonidos consonánticos⁹ y la excelencia en las variedades de entonación, lo que implica una clara conciencia de la repercusión de la fonética en el sentido del texto (M. F. Somville, 1974, p. 294-296). La transformación de la voz y la fineza de la dicción acentúan el sentido de portador de la palabra ajena que cobra el juglar. En los casos de la cantilación litúrgica y del pregón es obvio que el ejecutante actúa como mensajero: en su voz resuena la voz sagrada o la voz de quien pone en pública circulación cualquier propuesta. Ahora bien, ¿qué voz resuena en la del juglar? Como señala Zumthor¹⁰, en la realización vocal se manifiesta el prestigio de la tradición. Su credibilidad toma cuerpo en el acto de cantar una gesta. Es este un acto público, forzosamente realizado para otro, para un auditorio. Cantor y público entran en comunicación merced a un texto —el cantar de gesta— en el que se realiza, actualizándose, el sistema de valores configurado por la tradición, como más adelante veremos. El juglar se constituye en portavoz de esa tradición, como intuye Le Vot (1986, p. 187) cuando dice que la ejecución “devait s’imprégner des croyances et refléter les rites de la communauté”. Ante el oyente, el cantar solo se materializa en la voz del juglar y en este se encarna la autoridad de las vigencias sociales.

5. CANTILACIÓN LITÚRGICA Y CANTILACIÓN ÉPICA

Aun cuando no conozcamos cómo se pudiera llevar a afecto la cantilación de las gestas, resulta indispensable admitir que obedecería a los mismos principios que la litúrgica. La validez de lo que hemos expuesto en el apartado sobre la puntuación no queda limitada al ámbito de la liturgia¹¹. Ni siquiera podemos hacer conjeturas sobre la distinción de las sílabas tónicas o sobre el uso de melismas

⁹ Dice el tratadista:

Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe aut maiori impulsu aut minori efferimus, adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et raro prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare.

Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus.

¹⁰ “Lorsque le poète ou son interprète chante ou recite (que le texte soit improvisé, formularisé, ou memorisé), sa voix seule confère à celui-ci son autorité. Le prestige de la tradition, c’est l’action de la voix” (1984, p. 35).

¹¹ Puede comprobarse incluso en la música de consumo actual. Desde la década de 1980 han adquirido algún auge unas modalidades musicales, denominadas *rap* y *hip hop*, cuya configuración musical -salvando las distancias, que son muchas, con la cantilación litúrgica- se ajusta a los principios de la cantilación.

en la actuación de los juglares. Sin embargo, sí estamos en condiciones de aventurar que el estilo de ejecución juglaresco se diferenciaba claramente del estilo del oficiante de la liturgia.

5.1. Diferencias en la ejecución

El estudio de S. Corbin (1961) expone algunos rasgos comunes a los oficiantes pertenecientes a distintos ritos cristianos: el hieratismo del cantor y la ejecución exclusivamente vocal. Frente al estilo de la ejecución litúrgica, el estilo de la ejecución juglaresca estaría marcado por la gestualidad y por el probable apoyo instrumental.

De Chasca (1972, p. 97) advierte que en el texto del *CMC* alternan pasajes en que la acción pasa de ser narrada a ser dramatizada. En estos abundan menciones de los gestos más característicos de los personajes (*Priso a la barba el buen Çid Campeador*, v. 1663; *Al Çid beso la mano, la seña va tomar*, v. 693) y las intervenciones en estilo directo. Por otra parte, el examen del texto ofrece una cantidad no despreciable de palabras deícticas (*Estas ganancias alli eran juntadas*, v. 506; *evades aqui pora doña Ximena dovos c marchos*, v. 253), las cuales apuntan a un espacio que solo se puede determinar desde el punto que ocupa el que habla. Ello hace muy plausible la posibilidad de apoyar el contenido textual con gestos (Walsh, 1990) y cambios de tonalidad¹² que pueden revelar una dramatización embrionaria, congruente por otra parte con la denominación del género, *cantus gestualis*, en el tratado de Grouchy.

En lo que se refiere al apoyo instrumental, la iconografía medieval representa generalmente a los juglares asociados a algún instrumento musical, como puede verse en algunas iluminaciones de las *Cantigas de Santa María*. Le Vot (1986, p. 197) cita varios pasajes de poemas franceses que, como el *Libro de Apolonio*, dan noticia del uso de la vihuela como instrumento ligado al canto juglaresco:

Luego el otro día, de buena madrugada,
levantose la dueña ricamient adobada,
priso una viola, buena e bien temprada,
e salió al mercado violar por soldada.

(*Libro de Apolonio*, estrofa 426)

Y el obispo Tomás de Cabham, refiriéndose en su *Penitencial* a los juglares, menciona expresamente el uso de instrumentos en el canto de las gestas: *Cantant in instrumentis sui gesta principum* (citado por Le Vot, 1986, p. 197). Desconocemos, no obstante, la función precisa que al instrumento pudiera corresponderle en la ejecución.

Otras diferencias radican en los textos más que en los ejecutantes. Corbin subraya que los textos litúrgicos cantilados obedecen al molde de la prosa y que en ellos se excluye la manifestación de la subjetividad expresiva del intérprete. Los textos épicos, en cambio, son versificados y abundan en comentarios valorativos. Respecto de estos, ya se ha indicado cómo algunas intervenciones performativas del *Cantar del Cid* contienen comentarios y valoraciones en las que se muestra la actitud del juglar ante los episodios que se van encadenando en la narración. Valga como ejemplo, entre otros, el siguiente:

¡Qual ventura serie esta si ploguiesse al Criador
que assomasse essora el Çid Campeador! (vv. 2741-2742)

Corbin piensa que la prosa resulta, en cierto modo, consustancial a la cantilación litúrgica. De hecho, considera que la cantilación de "largos poemas históricos" se realiza, en realidad, al estilo de la cantilación de la prosa (1961, p. 10). ¿Por qué, entonces, los textos de los *cantares de gesta* están en verso? Verso y prosa son modos de expresión marcados respecto del discurso espontáneo en su contexto natural. La prosa litúrgica cantilada ya estaba marcada por la lengua (el latín) y por la especial

¹² La tan frecuente ausencia de la expresión introductoria del estilo directo en el *CMC* ha sido señalada como uno de los rasgos caracterizadores de su estilo literario. Su omisión podría explicarse si las diversas voces presentes en el texto del cantar (narrador, comentarista de la acción, personajes) estuvieran marcadas por cambios de tono, o, lo que parece menos verosímil, por variaciones melódicas. En cualquiera de estos dos casos estaría perfectamente motivada si se admite la difusión cantada de la obra; si se hubiera difundido recitada se explicaría peor. Por otra parte, las variaciones de tono para marcar la intervención de distintos personajes están atestiguadas en la práctica litúrgica del oficio de Viernes Santo.

consideración de los textos (textos sagrados), marcas de las que carecen las gestas. La prosa litúrgica en latín constituye un texto sagrado independientemente de la cantilación y al cantar se lleva a cabo un modo de transmisión que pone de manifiesto su carácter venerable: un texto especial se transmite de una manera también especial. La sacralidad es lo esencial y la cantilación lo accidental, pero esencia y accidente están indisociablemente unidos en la ejecución. La cantilación de la gesta en lengua vulgar toma del acto litúrgico el soporte material, sonoro, cargado de connotaciones. El cantar de gesta no es un texto sagrado, pero se transmite de manera parecida a los textos sagrados y en esa similitud el texto de las gestas adquiere, por connotación, caracteres que de suyo no le corresponden, pero que en cierto modo son paralelos al texto sagrado. La elección de la lengua vulgar y la del verso funcionan como marcas que establecen las diferencias suficientes para que la cantilación de las gestas no pudiera considerarse, en el contexto de la vida medieval, una parodia o una profanación. No es otro el sentido que adquieren las diferencias del estilo de cantilación: gestualidad, apoyo instrumental y expresión de actitudes contribuyen, al igual que la lengua vulgar y el verso, a hacer patentes las diferencias entre gestas y liturgia, mientras que la práctica de la cantilación establece un marco de semejanzas genéricas.

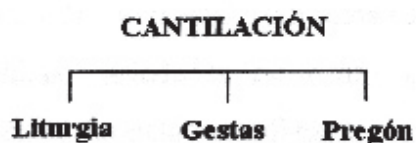
5.2. Cantilación francesa y cantilación hispana

La aplicación, por parte de Rossell (1992a, 1992b), del sistema salmódico gregoriano a la *Chanson de Guillaume* y al *Cantar de Mio Cid* conduce a plantearse si sería igualmente válida para la épica francesa y la española. Para quienes, como Chailley¹³, defienden la procedencia litúrgica de algunas formas literarias medievales cantadas no debería haber duda de ello. La uniformidad del repertorio litúrgico, aun cuando no fuera ajeno a variedades locales, aseguraría la uniformidad de sus derivaciones. Esta idea se funda en identificar liturgia y cantilación como una sola cosa; del tronco de la cantilación litúrgica se desprenderían algunas ramas que darían lugar a géneros profanos:



Investigaciones posteriores han mostrado, sin embargo, que la cantilación es procedimiento ligado a la épica en culturas que desconocen la liturgia cristiana y a otras actividades que coexisten con la cantilación litúrgica y no por eso pueden identificarse con ella, según ha mostrado Rossell (1992b) con el caso del pregón. Corbin subraya la universalidad de la cantilación y su presencia en diferentes ritos religiosos, cristianos y no cristianos, y en actividades profanas. Podría pensarse, incluso, que su uso pudiera haber llegado a la liturgia precedido por el de otras modalidades. Estos hechos nos llevan a pensar que liturgia, pregón y cantar de gesta discurrieron paralelos y perfectamente diferenciados en la Edad Media, aun cuando se utilizasen en su realización elementos comunes. Como actos sociales que son, atienden a necesidades distintas y distintas son sus funciones. De ello tiene que desprenderse que también distintas debieron de ser sus respectivas realizaciones cantadas, como obvia es la diferencia entre el pregón y la *lectio* de los oficios. La cantilación de las gestas tendría una realización intermedia entre ambas, tal vez más próxima a la liturgia que al pregón. Las relaciones entre estas tres manifestaciones cantiladas se representan de manera más apropiada en este otro gráfico:

¹³ Chailley considera el canto épico “*récitation chantée par un narrateur que s’inspire du modèle bien connu où prennent leur source les récitations de ce genre: la psalmodie de la lectio liturgique*” (1955, p. 6).



Sin embargo, el hecho de que la cantilación de las gestas no constituya una derivación directa de la cantilación litúrgica no implica que no haya relación entre ellas. Pensamos que la realización musical del canto épico pudo estar influida en alguna medida por el canto litúrgico, esencialmente uniforme en el occidente románico europeo, y que de la unidad de la cantilación litúrgica se seguiría una esencial identidad en la ejecución de cantares españoles y franceses.

Más allá de sus confluencias genéricas, las tradiciones literarias romances de la Edad Media gozan de autonomía local y se expresan en lenguas distintas. Tal caso es obvio en las tradiciones épicas de España y de Francia. Menéndez Pidal (1992, pp. 189-226), por ejemplo, cifra sus diferencias literarias, principalmente, en un modo distinto de vigencia histórica y una diferente conciencia de la elaboración literaria: son sobradamente conocidas sus distinciones entre las propensiones a la historicidad o a la fantasía y a lo popular o a lo culto en *cantares* y *chansons*, respectivamente. A ello se añade una característica formal, la métrica, de mayor importancia en la realización cantada. Sin embargo, la técnica de la cantilación, por su flexibilidad, sería igualmente aplicable al canto de los versos anisosilábicos del *CMC* y, aun cuando la regularidad no esté generalizada en los cantares franceses, al canto del verso regular, sin que las diferencias métricas hubieran de conllevar, necesariamente, diferencias de estructura musical. A esta compatibilidad teórica se añaden razones culturales que avalan la tesis de un estilo de cantilación común aplicable tanto a las gestas de Francia como a las de España.

No pueden dejar de tenerse en cuenta dos hechos: por una parte, que las gestas son manifestaciones artísticas que se realizan en el canto; por otra, que la uniformidad de la música occidental en todo el dominio de la cristiandad romana está suficientemente atestiguada. Esa uniformidad no impide la existencia de variedades locales, pero, por encima de ellas se manifiestan unos caracteres comunes, como puede comprobarse en las distintas variedades de canto gregoriano (hispano, galicano, beneventano, etc.) y también en la música profana. La razón de tal uniformidad se halla en la acción de la Iglesia; su empeño por unificar los distintos ritos locales es constante a lo largo de toda la época medieval, y al culto está ligada la música y, obviamente, su enseñanza.

La música era disciplina perteneciente al *quadrivium* y, en su doble vertiente, especulativa y práctica, su estudio se llevaba a cabo en centros religiosos, las escuelas monásticas y las catedralicias, a los que después se añadieron las universidades. En monasterios y escuelas catedralicias, la enseñanza estaba más centrada en la música práctica, con el fin de formar cantores para los oficios litúrgicos. En el monasterio se produce precisamente el contacto entre la música sagrada y la profana. Gérold (1932, p. 363) refiere casos concretos de trovadores y poetas que aprenden el arte de la música en centros monásticos y de monjes poetas que componen música mundana. Bien conocidas son, a este respecto, las composiciones goliardescas; *clerici vagantes* y escolares son el nexo entre ambos tipos de música: los *Carmina Burana*, constituyen muestra suficientemente representativa. Es muy probable que la diferencia entre lo sagrado y lo profano se percibiera de manera muy diferente en la Edad Media de como la percibimos en la actualidad. Pueden resultar sorprendentes algunos hechos como la inclusión de veinte poemas eróticos en el *Cancionero de Ripoll* al lado de obras sapienciales y morales¹⁴, o como la presencia de buen número de composiciones satíricas, anticlericales incluso, junto a piezas estrictamente religiosas en los códices musicales de Madrid¹⁵ y Las Huelgas¹⁶.

¹⁴ Los publica José Luis Moralejo en su edición del *Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia*, Barcelona, Bosch, 1986.

¹⁵ Así, por ejemplo, la composición número 30 (*Nulli beneficium*), la 31 (*Age penitentiam*) y la 32 (*Frater, iam prospicias*) de la edición de Juan Carlos Asensio Palacios y Julián Paz Hernández, *El códice de Madrid. Polifonías del siglo XIII*, Madrid, Fundación Caja de Madrid/Editorial Alpuerto, 1997.

¹⁶ Valgan como muestra las piezas 111 (*Tres sunt causa conferendi*), 140 (*In veritate comperi*), 141a (*Clama, ne cesses, Syon filia!*) o 163 (*Ve mundo a scandalis*) de la edición de Juan Carlos Asensio Palacios y Josemi Lorenzo Arribas, *El códice de Las Huelgas*, Madrid, Fundación Caja de Madrid/Editorial Alpuerto, 2001.

Clérigos y legos aprenden la misma música. El juglar no aprende un arte diferente, aunque llega a adquirirlo de diferente manera. No parece plausible que los juglares recibieran directamente las enseñanzas del *caput scholae* monástico, pero no por ello su práctica musical sería distinta. Es más probable que iniciaran su aprendizaje de oído, imitando los modelos vigentes o, como aprendices, instruidos por otro juglar. Tampoco sería infrecuente el intercambio entre unos juglares y otros; Menéndez Pidal (1991, p. 131) menciona un documento aragonés de 1377 en que Juan I da licencia a sus ministriles para enseñar para enseñar a los del Marqués de Villena “les cançons novelles que vos sabets”. Por otra parte, Aubry (1910, p. 160) menciona la existencia de escuelas de ministriles antes del siglo XIII, en las que, en tiempo de cuaresma, los juglares perfeccionarían su técnica musical y renovarían su repertorio; de la documentación estudiada por Menéndez Pidal puede deducirse la posible existencia de una escuela de esta naturaleza en Sahagún (1991, p. 332).

Los reproches de que los juglares se hicieron acreedores por sus costumbres y su rudeza no pueden ocultar que algunos alcanzaran un cierto grado de refinamiento, a veces bastante notable. En 1274, Guiraut Riquier se quejaba en una *Supplicatio al rey de Castela* ante Alfonso X de que la descalificación general enturbiaba la profesión y deseaba que cada cual fuera reconocido por su particular habilidad. No obstante, constan numerosas distinciones, especialmente sobre los juglares de gesta. En la *Commemoratio brevis* se elogiaba el celo que ponían en el canto y en la ejecución instrumental:

Citharoedae et tibicines, et reliqui musicorum vasa ferentes, vel etiam cantores et cantrices seculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur, ad delectandos audientes artis ratione temperare.

Por esos mismos tiempos en que se quejaba Riquier, Tomás de Cabham, que no deja de descalificar a la mayor parte de ellos, elogiaba el hacer de los juglares de gesta y un tratado *De Septem Sacramentis* los disculpaba también (Menéndez Pidal, 1991, p. 118). Más adelante, Petrarca alababa su diligencia en epístola dirigida a Boccaccio (Gérolde, 1932, p. 364).

De la pericia que pudieran alcanzar da idea el que los trovadores llegaran a encomendarles la difusión de sus obras y el hecho de que algunos juglares ejercieran como compositores trovadorescos. También aparecen al servicio de príncipes y señores como ministriles o como instructores de sus hijos; de su presencia en el entorno regio, profusamente documentada por Menéndez Pidal, dan idea algunas disposiciones de cortes¹⁷ o las miniaturas de las *Cantigas*; en una de ellas se representa a tres juglares instrumentistas, lo que, según Fernández de la Cuesta (1983, p. 337), es indicio suficiente para pensar que desempeñaban su oficio en la capilla musical de Alfonso X. Las disposiciones conciliares que tratan de limitar su presencia en la vida clerical son indicio de su relación con clérigos y monasterios, donde, por otro lado, se sentían llamados a acudir atraídos por peregrinaciones y celebraciones.

Contamos, pues, con información sobre la habilidad musical de los juglares, que, en ciertos casos no era menor que la de quienes habían recibido formación específica, y sobre su presencia en círculos sociales y literarios que les exigían una técnica de ejecución concorde con el refinamiento del modelo común de la música culta, sagrada y profana¹⁸. Como músicos profesionales que eran, el conocimiento y el perfeccionamiento de la técnica musical generalizada entre los músicos cultivados constituía para ellos una auténtica necesidad para acceder a mejor posición. Esto hace suponer que las piezas que ejecutaban y su modo de hacerlo estarían al tanto de lo que requerían los tiempos, es decir, llegaron a adquirir, aunque por camino diferente, la misma técnica musical que quienes habían recibido formación escolar en el monasterio.

Por otra parte, resulta conocida su condición ambulante, como lo es, en general, la del artista o el “intelectual” medieval. Yendo de un lado a otro, arquitectos, pintores, escultores, profesores,

¹⁷ En las celebradas en Valladolid (1258) consta: “Que a los joglares e alas soldaderas queles faga el Rey algo una vez en el anno e que non anden en su casa sinon aquellos que el touier por bien”.

¹⁸ Alfonso el Sabio, en el *Setenario*, testimonia la presencia de juglares al servicio de su padre, junto a músicos más refinados: “Era muy sabidor de caçar toda caça; otrosí de jugar tablas e ascaques e otros juegos buenos de muchas maneras e pagándose de omnes cantadores e sabiéndolo él fazer; et otrosí pagándose de omnes de corte que sabían bien de trobar e cantar, e de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos; ca desto se pagaua él mucho e entendía quién lo fazían bien o quien non”. (La cursiva es nuestra).

predicadores, trovadores y músicos, entre los que se cuentan los juglares, difunden técnicas y doctrinas nuevas que constituyen el entramado básico de la civilización medieval europea. El citado estudio de Menéndez Pidal demuestra la presencia de juglares franceses y provenzales en España¹⁹, especialmente en las rutas de peregrinación y en el entorno de reyes y grandes señores. La movilidad de los juglares peninsulares está asimismo bien documentada, tanto en sus desplazamientos por los reinos hispanos²⁰ como sus viajes a Francia, “sobre todo, para cursar en escuelas de música famosas”, según Menéndez Pidal (1991, p. 132), dato que también consta en Gérold (1932, p. 366). Entre músicos y poetas cunde la idea de “mudarse por mejorarse”, como en el *Ensenhamen* sugiere Guerau de Cabrera al juglar Cabra:

Jes gran saber
no potz aver,
si fors non eis de ta reion.

Nada tiene de extraño, pues, que, a salvo de variedades locales o individuales, un mismo modo de ejecución cantilada, apto para los textos más diversos, se extendiera por Francia y por España asociada al canto de la épica. La movilidad de los juglares, extrema en un mundo más bien estático, serviría de auténtica correa de transmisión de la música épica, cuya unidad esencial estaría ligada a la de un género artístico común, presente en ambientes regios, señoriales y populares, con independencia de las fronteras territoriales.

Es arriesgado, por tajante e impreciso, asegurar que la salmodia gregoriana pueda explicar el origen del canto épico; probablemente la épica deba la cantilación a un acervo tradicional mal conocido, pero no puede descartarse que las técnicas de ejecución musical difundidas desde centros monásticos de toda Europa hayan servido de elemento cohesivo entre distintos estilos de interpretación y, por encima de las diferencias literarias, se haya afirmado de resultas la identidad musical de las gestas a ambos lados de los Pirineos.

6. VALIDEZ DEL TESTIMONIO DE GROUCHY

Ya se ha mencionado cómo el testimonio de Grouchy sobre la reiteración de la melodía en cada verso de las gestas ha provocado, por su carácter tardío, el recelo de los investigadores. Aun admitida por lo general la hipótesis de la cantilación, no pocos autores han tratado de relacionar la música de los cantares con otros cantos medievales para tratar de perfilar la melodía épica con mayor precisión. A nuestro entender, dos han sido las principales líneas que se han seguido en el estudio de la música épica de la Edad Media. Por una parte, el afán de reconstrucción arqueológica ha llevado a buscar precedentes concretos en géneros difusamente relacionados con las gestas; Gérold (1932, pp. 85-88) estudia algunos *lais* tempranos con la pretensión de obtener conclusiones sobre la estructura musical de las gestas, aunque, como él mismo advierte, ambos géneros constan de metros y estrofas distintos. Por otra, el prejuicio de la monotonía ha propiciado intentos de emparentar la música épica con testimonios musicales que ofrecen alguna leve diversidad melódica, en contra de lo que Grouchy testifica en su tratado; así, Gennrich (1923) postula que el modelo de la salmodia litúrgica, compuesto por dos breves frases musicales que se requieren mutuamente y que bastan para entonar todas las estrofas de los salmos, serviría de referencia, junto a la repetición monocorde próxima a la letanía, para la estructura musical de la *chanson de geste*. Pero las piezas más frecuentemente invocadas como testimonios próximos a la melodía épica han sido un pasaje del *Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle, y la obra anónima *Aucassin et Nicolette*.

En un momento dado del diálogo de *Robin y Marion* se encuentra esta secuencia:

¹⁹ No nos referiremos aquí a la presencia de trovadores y otros tipos de músicos en España, estudiados por Alvar (1977).

²⁰ En un documento de 1305, don Juan Manuel encomienda a la reina de Aragón la protección de su juglar Arias Páez, que él mismo le enviaba para su solaz en unas justas. Y en otro documento de 1329, Alfonso de Aragón pide al almojarife que medie ante el rey castellano “para tomar algún placer con aquellos juglares del rey de Castiella, que eran en Tاراçona”.

Gautiers

Je sai trop bien canter de geste
Me volés vous oïr canter

Baudons

Oïl.

Gautiers

Fai moi dont escouter:
Audigier dist Raimberge bouse vous di

Robins

Ho Gautier je n'en voeil plus fi
Dites serés vous tous jours teus
Vous estes uns ors menestreus (vv. 726-732).

Tras requerir la atención de su oyente, Gautier canta a título de *geste* el último verso de su segunda intervención, cuya melodía se ha conservado. A juicio de Gérold probaría la simplicidad de la música épica y la transcribe así en *La musique au Moyen Âge* (p. 82):



Gérold no repara en el carácter paródico-burlesco de la escena, como tampoco Reese, que tiene este fragmento por “una melodía auténtica de *chanson de geste*” (1988, p. 249). Por el contrario, Chailley (1950, p. 92), Lote (1951, p. 5) y Rychner (1955, p. 18) ven en la pieza una parodia y no dudan de que no se trata de una melodía de carácter épico; Van der Veen, por su parte, considera que no se le podría aplicar la descripción de Grouchy (1957, p. 87-88). Sus sospechas se ven confirmadas por el *Ensenhamen* de Guerau de Cabrera; en esta pieza, el trovador catalán trata de convencer al juglar Cabra de que adopte un repertorio más apropiado para su oficio y, siguiendo una enumeración bien estructurada, le habla de diversos géneros literarios y musicales: las composiciones trovadorescas (estrofa VI), los cantares de gesta (estrofas VII-IX), diversos *romans* y, al final (estrofa XXXII) nombra a Audigier y Raimberge. Tal separación entre las *chansons de geste* y la mención de *Audigier* evidencia que para Cabrera no eran piezas correspondientes al mismo género. Por otro lado, si se admite que se trata de una parodia, no debe olvidarse que la parodia tiende a la deformación de lo parodiado sin olvidar por completo sus caracteres básicos; pero si no se parte de una idea definida de qué es lo que podría estar parodiando Adam de la Halle, difícilmente se podrá llegar a conclusiones convincentes.

Aucassin et Nicolette consta de tres frases musicales; las dos primeras forman un periodo: la primera queda abierta y se completa con la segunda; la tercera se destina al verso que finaliza la tirada. Van der Veen las transcribe así (1957, p. 90):



Obviamente, la pieza no concuerda con la información que ofrece Grouchy, y, sin embargo, Chailley y Van der Veen²¹ ven en la conjunción de sus tres frases musicales una posible concreción de la música épica. Según Chailley, cada una de las secuencias musicales de *Aucassin et Nicolette* correspondería, respectivamente, a (a) un timbre de entonación, (b) un timbre de desarrollo y (c) un timbre de conclusión (1948, p. 5) para la estrofa épica, propuesta que Rychner (1955, p. 69) acepta y aplica al estudio de la *laisse*. Van der Veen, por su parte, considera que la pieza corresponde a un género fronterizo, a medio camino entre las *chansons* y la materia épica en prosa y, por otro lado, comprueba la pertinencia de la estructura musical propuesta por Chailley aplicándola a otras obras, como el lai de *Nôtre Dame*, donde “le schéma musical se compose de quelques timbres souvent répétés ou variés et d’un timbre conclusif qui se distingue des autres, tel que le timbre (c) des vers orphelins d’*Aucassin et Nicolette*” (90-91). A nuestro modo de ver, Chailley, y con él Van der Veen y algunos autores más, comete el error de buscar analogías entre la épica y textos que pertenecen a otros géneros. Guiados, como Gérold, por el prejuicio de que la *chanson* cantada sobre una sola frase musical reiterada resulta demasiado monótona, estos autores suponen que el juglar habría de empeñarse en romper esa monotonía diversificando la estructura musical. Sobre la falta de crédito que parece merecer el tratadista medieval, hemos de decir que descansa sobre una suposición —la necesidad de variedad musical— poco fundamentada.

Chailley cree que a fines del siglo XIII la reiteración a la que alude Grouchy representaba la fórmula de la *chanson de geste* en ese preciso momento, y la considera signo de decadencia del género (1948, p. 25). Admite la cantilación como modo de ejecución musical de la *chanson* en su periodo de orígenes y, suponiendo que evoluciona hacia fórmulas más individualizadas, dirige sus investigaciones a la busca de piezas que, a su juicio, están emparentadas con la estructura musical de las gestas, como, aparte de *Aucassin*, las epístolas tropadas y el *Tu autem* de San Marcial de Limoges²². Del tratado *De musica* acepta Chailley la identidad genérica entre vidas de santos y *chansons de geste*²³, y sitúa el nexo entre ambas en las lecturas cantiladas de vidas latinas de santos durante el oficio de maitines en ciertas fechas del calendario (1948, pp. 15-20). A partir del siglo X, clérigos y juglares empezarán a adaptar las obras latinas a la lengua vulgar, ampliarán el repertorio incorporando nuevos relatos hagiográficos y darían lugar, sobre el mismo modelo musical, a la creación del relato épico, que, si Chailley estuviera en lo cierto, iría complicando levemente su estructura musical y, a la postre, a fines del siglo XIII volvería a la simplicidad de sus orígenes. Nos parece este un vaivén un tanto forzado que trata de armonizar de manera poco convincente un dato conocido (la descripción del *cantus gestualis* en Grouchy) con una suposición (la oportunidad de dotar de mayor variedad musical a la épica) fundada en las apreciaciones de un hombre del siglo XX más que en el análisis de la ejecución musical en la época medieval. La inconsecuencia se desvanece si otorgamos pleno crédito a Grouchy y extendemos la validez de su descripción a todo el periodo de vigencia de las gestas. Sabemos que en un mismo momento pueden convivir en plena armonía prácticas artísticas originadas en fechas distintas, a condición de que cada una de ellas esté dotada de un sentido específico y sirva a la función social que le es propia. El anquilosamiento de las formas artísticas está causado por la pérdida de esa función, no por la esclerotización formal, que no es sino consecuencia de esa pérdida. En efecto, los cantares de gesta están en su etapa de decadencia en el tránsito del siglo XIII al XIV, pero eso no sería mayor obstáculo para que siguieran cantándose, como en otros tiempos, al son de una vieja melodía consabida, cuya transcripción no había constituido una necesidad para nadie. Como observa J. Claire (1963, p. 127), las cantilaciones del oficio litúrgico se transcriben muy tardíamente; cuanto más simples, más tardan en transcribirse, pues su conocimiento es de dominio público y no hay motivo para reflejarlas en el pergamino; Asensio (1998) ha constatado que se transmiten oralmente y no llegan a escribirse hasta el siglo XVI. Si, como

²¹ Chailley (1948, p. 3) dice de *Aucassin et Nicolette*: “La chante-fable nous présente ainsi le seul exemple connu d’une musique intégrale de chanson de geste *tardive* (nous insistons sur ce mot)”. Y para Van der Veen, “les *laisse*s heptasyllabiques de cette oeuvre charmante ne peuvent pas être séparées de la tradition des chansons de geste” (1957, p. 89).

²² Que transcribe en su artículo de 1948 (pp. 12 y 16).

²³ Chailley destaca la identidad de género entre relatos hagiográficos y épicos: “Les jongleurs n’avaient pas l’impression de changer de genre; le nom même est identique de part et d’autre: on parle de la *geste* des saints, *gesta sanctorum*, avant même que les chansons de *geste* aient reçu le nom qui leur est demeuré” (1948, p. 23).

pensamos, la cantilación era la técnica musical a la que se ajustaban los cantares de gesta, nada tiene de extraño que la melodía, carente de singularidad, no llegara a transcribirse antes de que, perdida su vigencia, se olvidara definitivamente. Si, como también pensamos, la cantilación era inherente al género épico, resultaría oportuno preguntarse si piezas como el fragmento de *Audigier*, incluido en *Robin y Marion, Aucassin et Nicolette*, las epístolas tropadas y el *Tu autem* de San Marcial de Limoges —todas ellas piezas conservadas en transcripciones medievales— sonaban, para el oído medieval, de la misma manera que las gestas. El hecho de que se hayan transcrito revela que en sus respectivas melodías se percibiría una singularidad de la que carecerían las gestas, y, por tanto, se diferenciarían de ellas lo bastante para no ser identificadas como un mismo género ni literario ni musical. De ello se desprende que las apreciaciones de Grouchy, un hombre coetáneo de todas estas manifestaciones musicales, debían de ajustarse de manera aceptable a la realidad histórica de las formas artísticas que eran parte de su entorno vital y cultural.

7. LA RECONSTRUCCIÓN MUSICAL DEL CANTAR DE MIO CID

7.1. Observaciones generales

Al margen del desafortunado intento de Higinio Anglés, que trató de “reconstruir” la melodía del *CMC* sobre la base de la transcripción de la cantiga alfonsina número 296, el estudio de la música del poema cidiano no ha merecido demasiada atención por parte de los investigadores. Desde principios de la década de 1990 contamos con las desiguales aportaciones de Álvarez Tejedor, de Armijo y con los trabajos, más continuados en el tiempo, de Rossell.

Álvarez Tejedor, citando a Salazar y Reese, recoge las ideas que había planteado Gennrich en su estudio de 1923. Considera Álvarez Tejedor (2000, p. 285) que la melodía cidiana se repetía en cada verso, a razón de una nota por sílaba, de acuerdo con el modelo de dos géneros eclesiásticos: el de la letanía, consistente en la repetición uniforme de la misma secuencia, y el de la salmodia, que consta de dos frases complementarias que, suponemos, se aplicarían al primero y al segundo hemistiquio de cada verso. Álvarez Tejedor admite la posibilidad de que la secuencia melódica variase de una tirada a otra.

Carmen Elena Armijo, por su parte, considera imposible la reconstrucción arqueológica de la música del *Cantar* y supone que en la ejecución el juglar pondría en juego variados procedimientos; según la autora, el juglar podría alternar la recitación y el canto e incluso introducir pasajes instrumentales “para acentuar el dramatismo de una escena o para crear una ambientación musical acorde a los momentos de la acción” (2000, p. 114). De acuerdo con sus disquisiciones, elabora una propuesta que incluye el recitado acompañado de piezas de diversa procedencia, fechadas en los siglos XI-XIV, que requieren variada instrumentación —fanfarrias, clarín, trompeta, arpa, lira de brazo, chirimías, tambores—; más que otra cosa, las ideas de Armijo pueden considerarse más bien la justificación de un espectáculo actual que una auténtica reconstrucción musical del *CMC*.

7.2. La reconstrucción de Rossell: la salmodia gregoriana, el pregón y el romancero

Al profesor A. Rossell le corresponde el mérito de haber emprendido con mayor empeño el problema de la reconstrucción melódica del *CMC*. El objetivo de este investigador no consiste tanto en conseguir una reconstrucción histórica cuanto en una reconstrucción posible, basada en fuentes musicales coetáneas (la salmodia gregoriana²⁴ y el pregón) de los cantares de gesta y, en distinta medida, otras de tradición oral, como el canto de romances, a los que resulta aplicable el sistema salmódico del canto llano, según este autor. Al igual que en el caso de Armijo, los estudios de Rossell lo han conducido a un intento de reconstrucción musical del *CMC* grabada en varios discos que han ido sucediéndose desde 1996.

²⁴ El profesor Rossell denomina así a lo que en este trabajo llamamos cantilación. En la introducción de estas páginas se han hecho las aclaraciones terminológicas que justifican el uso del nombre que nosotros le damos. No obstante, en este apartado respetaremos la denominación “salmódica”, de acuerdo con el uso que le da Rossell.

En su trabajo de 1992 (a), el que mejor expone su propuesta, Rossell da por válido, siguiendo a Gérold, el sistema salmódico gregoriano como probable modo de ejecución de las gestas. De la cantilación salmódica destaca su flexibilidad y su facilidad para adaptarse a cualquier texto: "Dans ce système, les mélodies cessent d'être des mélodies pour devenir des structures nucléaires susceptibles d'un développement architectonique, en fonction de la métrique du texte et de son contenu littéraire" (1992a, p. 537). Como el verso de los textos épicos, los versículos de los salmos se organizan en hemistiquios separados por una pausa, los cuales constituyen una auténtica célula melódica estructurada en a) una fórmula de entonación constituida por dos o tres notas que se adaptan al inicio, b) el tenor o cuerda de recitación, un conjunto intermedio de notas en número variable, y c) la cadencia, fórmula melódica final que sirve para "ponctuer chacun des deux hémistiches". De la conjunción de dos hemistiquios nace el verso épico, que consta de dos cadencias, una por hemistiquio, la primera (*flexa*) menos marcada que la segunda. Esta estructura básica posibilita integrar versos de dimensión variable y hace avanzar la melodía verso a verso. Para una mejor matización en la ejecución puede recurrirse a los ocho tonos salmódicos gregorianos. Paralelo a la coherencia textual, el sistema gregoriano, coherente y flexible, proporcionaría al juglar una estructura melódica tipo a la que podrían adaptarse los textos épicos; de su pericia en la utilización de los modos dependería la peculiaridad de su versión. De acuerdo con estas bases, Rossell aplica el sistema gregoriano a la transcripción de algunos pasajes de la *Chanson de Guillaume* (1992a, pp. 539-542) y del *Cantar de Mio Cid* (1993, p. 134)

En su trabajo sobre el pregón (1992b, pp. 165-175), Rossell estudia y transcribe un pregón burlesco recogido de la tradición oral. La estructuración melódica de esta pieza se rige por los mismos principios que el sistema de cantilación gregoriana que expone el autor en el trabajo que hemos comentado en el párrafo anterior. Como señala Rossell, el sistema "confère au texte une identification totale à la melodie" (1992b, p. 171) y hace posible la adaptación de la melodía a cualquier texto, independientemente de su forma.

Estamos de acuerdo con Rossell en que el pregón y la salmodia gregoriana contienen elementos musicales y métricos similares a los del canto épico. El pregón y la liturgia han sobrevivido hasta nuestros días y en sus respectivas ejecuciones hay obvias diferencias que alejan a uno de la otra; sin afán de ser exhaustivos, podemos enumerar los siguientes: la ocasión del canto, su función, el ejecutante y los textos; en el terreno estrictamente musical, el ritmo y el tratamiento que reciben las cadencias son también muy diferentes. Esto prueba que la salmodia gregoriana y el pregón se nos aparecen como ramas de un mismo tronco, que revelan unos principios estructurales comunes: el sistema de la cantilación. Los principios generales de la cantilación no excluyen su manifestación en el pregón o la liturgia, variedades a las que en la Edad Media podría añadirse con toda seguridad una más, el cantar de gesta, sin que estemos en condiciones de establecer si la génesis de una procede de otra o no²⁵. Más bien debemos pensar que discurren en paralelo y sin interferencias notorias entre ellas, por lo que no cabe identificar la cantilación épica con la salmodia gregoriana, como no cabe identificarla con la del pregón. Hoy por hoy solo estamos en condiciones de proponer hipótesis más que de verificar datos.

La indagación en las particularidades musicales del romancero es el otro camino emprendido por Rossell en su exploración de la música épica. Como dice el autor, es frecuente que a un mismo romance se le apliquen distintas melodías, y en ello ve que lo esencial de la melodía romancística tampoco es la diferenciación ni la particularización, sino un sistema melódico capaz de ajustarse a la ejecución de distintas piezas. Supone Rossell que romance y cantar de gesta comparten características musicales y postula la relación entre ambos géneros (1993, p. 31). Sin embargo, ese sistema es enteramente diferente del que subyace a la cantilación del pregón o de la liturgia. La melodía de los romances es enteramente estrófica; compuesta por dieciséis o treinta y dos tiempos, se estructura en un dibujo melódico de mayor amplitud y variedad que la cantilación. El cantor del romance no puede romper la

²⁵ Rossell destaca, por encima de la singularidad de la melodía de las gestas, la validez de los principios estructuradores de la cantilación: "Lo que es verdaderamente importante es la estructura o sistema melódico, en este caso, el sistema oral que está en la mente de todos, y por tanto un sistema que no es necesario registrar. La melodía, en cuanto que no tiene una función diferenciadora, sino vehiculadora, no adquiere una especificidad melódica" (1998, p. 56).

estrofa musical con que lo canta, pues desvirtuaría la melodía si lo hiciera; puede seleccionar un texto u otro, puede introducir tal o cual variante en un verso determinado, pero, salvo error de canto, respeta la medida del octosílabo, pues está constreñido a ello por la melodía con que canta la pieza. No advierte Rossell que la relación entre texto y música es exactamente la inversa en los casos del romancero y de las gestas: la cantilación es flexible y la melodía se adapta a las particularidades del texto, en cambio, la melodía del romance es rígida e impone al texto una estructura métrica regular. Una versión de *Las señas del marido* recogida por nosotros mismos de la tradición oral nos servirá para ilustrarlo. La estrofa de este romance tiene la siguiente configuración melódica:

Ca - ba - lle - ro , ca - ba - lle - ro ,
de la gue - rra vie - ne us - té .
¿ Us - té ha vis - to a mi ma - ri - do
en la gue - rra al - gu - na vez ?

Comparada con la simplicidad de la cantilación, la sencillez de esta melodía no deja de tener cierta complejidad. La primera mitad de cada uno de los tres primeros versos consta de dos grupos de dos notas que descienden dos tonos uno respecto del otro; en contraste con ella, en la segunda mitad las notas ascienden, una por una, también dos tonos. A su vez, el cuarto verso contrasta con los tres anteriores por la bajada escalonada que se produce en el conjunto de sus dos mitades. Aumentar o disminuir en una o dos sílabas la medida de algún verso rompe el ajuste entre el silabeo musical y el del texto y, en consecuencia, la melodía se desvirtúa, pierde su identidad. La identidad melódica de la estrofa del romance radica en el dibujo variado de su secuencia; la de la cantilación, en un dibujo uniforme que no se extiende más allá del verso. Como el propio Rossell admite, el canto de las gestas avanzaría verso a verso; a una tirada siempre se le podría añadir un verso más sin romper su esquema musical. Por el contrario, el canto de un romance avanza por estrofas; a un romance se le podría añadir una estrofa, pero no un verso más, pues no encajaría en su estructura musical. Por otra parte, el variable número de sílabas del verso épico no plantea ningún problema en la cantilación: dado que la configuración del tenor sobre un solo timbre no produce ningún efecto sobre su configuración, pues esta no depende del número de tiempos, sino de la uniformidad de su dibujo. El cantor de romances solo puede encajar en la estructura melódica los textos que son aptos para el canto: otros romances, igualmente octosílabos. Por eso, el ejemplo del romancero no es válido para explicar satisfactoriamente la melodía ni la métrica de los cantares de gesta²⁶.

²⁶ De ahí que resulten un tanto arriesgadas afirmaciones como: "El romancero, en definitiva, cuenta con un sistema melódico que le permite interpretar textos variables, métrica y formularmente" (1993, p. 132)

8. FUNCIÓN DEL CANTO ÉPICO

Todos los ingredientes y funciones de la cantilación confluyen en una creación única. Delegación de la voz, suspensión del auditorio y realce del texto aseguran las condiciones apropiadas para la realización material del texto cantilado. El texto épico y la melopea que lo reviste constituyen un todo compuesto por elementos verbales y melódicos no separables en la conciencia medieval: el cantar de gesta. La disociación de los aspectos musicales y los narrativos se produce cuando ya los cantares de gesta dejan de ser lo que eran —narraciones cantadas— y pasan a tener otra consideración: la de fuentes históricas, de credibilidad más o menos dudosa, o la de precedentes de una manera de narrar que da origen a otros géneros, como el *roman* medieval francés. Como puros cantares de gesta, los textos épicos son obras artísticas particulares, literarias y musicales a la vez y de manera inextricable. Como obras artísticas, la función de los cantares de gesta no es distinta de la función que en época medieval se atribuye a las obras de arte y tal función no es ajena a la concepción del mundo y de la vida. Así, como obras musicales, participan del papel general que corresponde a la música, que, según Jean de Grouchy, no es otro que el perfeccionamiento moral del hombre, tarea a la que contribuye la música corrigiendo los excesos humanos y mejorando las costumbres: “Opus, nam mores hominum corrigit et meliorat”, dice el tratadista francés, en sintonía con los efectos que le atribuye Juan Gil de Zamora en el capítulo segundo de su *Ars musica*²⁷.

Grouchy incluye los cantares de gesta en la música vulgar²⁸, a la que correspondería mitigar las adversidades que inevitablemente ha de afrontar el hombre a lo largo de la vida²⁹. Y dentro de la música vulgar, cada género de canto participa de esa finalidad provocando un efecto específico, según el tipo de receptor para el que está pensado y según su contenido; así, el *cantus gestualis*, el *cantus versualis* y las cantilenas son apropiados para recreo de personas jóvenes y el *cantus coronatus*, para fortalecer el ánimo de los príncipes³⁰. La raigambre social del *cantus gestualis* se caracteriza por unos rasgos que lo sitúan de manera precisa entre los géneros vulgares, bien diferenciado del *cantus coronatus* y del *cantus versiculatus*, así como de las cantilenas trovadorescas³¹. Las gestas se dirigen a un auditorio específico (“Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari”) con una finalidad ejemplar (“Ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur”). De la conjunción de esos efectos específicos en los distintos grupos de receptores nace una faceta política de la función del canto: la de su contribución a la concordia en el seno la comunidad. Grouchy subraya literalmente el aspecto político en el caso de las gestas (“Iste cantus valet ad conservationem totius civitatis”) y en el del canto coronado, mencionando sus beneficiosos efectos sobre los príncipes; en ese mismo sentido se debe interpretar su reticente actitud ante la finalidad recreativa del *cantus versualis*, que más que contribuir al orden, lo perturba³².

La ejemplaridad moral del *cantus gestualis* cobra concreción en la narración de casos edificantes, en los que tienen cabida la hagiografía y las proezas de los héroes: “Gesta heroum et antiquorum patrum recitantur”, dice Grouchy, que menciona expresamente los casos de san Esteban y Carlomagno. El musicólogo J. Chailley (1948, p. 10) repara en que el tratadista medieval sitúa en un mismo plano

²⁷ Dice fray Juan Gil: *Affectus provocat, sensus praeparat, pugnantes animat, et quanto clangor fuerit vehementior, tanto ad certandum fit strenuus fortior: tristes laetificat, reos terrificat, quum ad eorum hostium (aures) tuba buccinat. Labores alleviat, pastorales et alios languentes sanat: animos excitatos sedat: curas et sollicitudines alienat, impetus reprimit et refraenat, et breviter secundum Isidorum ipsas bestias et serpentes, volucres et delphinos ad auditum suae modulationis mirifice provocat.*

²⁸ El canto vulgar comprende varios géneros: *cantus gestualis*, *cantus coronatus*, *cantus versualis* y los distintos tipos de cantilenas.

²⁹ Dice Grouchy: *Dicamus igitur, quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae.*

³⁰ En el texto de Grouchy consta: *A regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen.*

³¹ *Alium cantum habet cantus gestualis et coronatus et versiculatus.*

³² El mismo recelo hacia la música meramente recreativa se encuentra en el *Libro de los estados*, de don Juan Manuel:

El plazer del cantar et de los estruementos, non ay en el otro bien sinon el plazer sola mente, que es vna cosa que pertenesçe et cae bien en las casas de los sennores. Et pues al non presta, deuen dello vsar en guisa que non enpesca a las almas nin a los cuerpos nin a las faziendas.

heroico al santo y al héroe, igualados en sus contribuciones a la configuración de las creencias básicas, esto es, la verdad y la fe: “...vita et martyria sanctorum et proelia et adversitates, quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt”, en palabras de Grouchy. A juicio de Le Vot (1986), en el canto de las gestas se encarna “une vision mythique et religieuse de l’histoire d’une communauté” (p. 175); en este mismo sentido, Derive ve en las gestas la plasmación de unos valores justificados por su pertenencia a un pasado patrimonial, un “lieu de mémoire” (2002, p. 171), y Deyermond subraya su papel en la construcción de una identidad nacional realzando una edad heroica “en la que los héroes desbordaron la vida misma: una época capaz de incitar a los coetáneos a la emulación de las glorias de sus antepasados” (1978, pp. 66-67).

En el tratado de Grouchy, el *cantus gestualis* se considera como un elemento de cohesión política y social; cuando destaca el valor ejemplar de Carlomagno y de San Esteban, Grouchy los menciona como fundadores de un modo de vida cuyos pilares sostienen el orden en que se fundamenta el mundo del siglo XIII. En la sucesión de los tiempos, la tradición otorga relieve a unos hechos que se tienen por significativos y descarta los que no lo son en relación con la identidad moral y cultural de la comunidad en cuyo seno alcanza vigencia una concepción de mundo. El canto de las gestas es resultado de esa selección; está conformado por esa mentalidad — “les valeurs idéologiques fondamentales de la société romane”, según Le Vot (1986, p. 176)—, la difunde y, al difundirla iguala en un todo presente y pasado, como cortes temporales unidos por el común denominador de otorgar crédito a unas vigencias que se suponen idénticas. Como dice Zumthor, todo el tiempo es tiempo épico (1984, p. 109): en el canto se revalida una verdad reconocida como tal por el cantor y su auditorio. Por su parte, Derive (2002, p. 180) piensa que la razón de ser de la épica medieval está íntimamente relacionada con el hecho de que el referente histórico narrado en ella pueda aportar respuestas y justificaciones en el medio social y cultural en el que se desenvuelve. En definitiva, el cantar de gesta difunde y reafirma unas verdades morales más que anecdóticas, una mentalidad, el fundamento —decantado por la tradición cultural— que sirve de base a la estabilidad social y política.

En tal sentido —creemos— debe interpretarse la afirmación de Grouchy sobre la función política del *cantus gestualis*: “Iste cantus valet ad conservationem totius civitatis”. En su ensayo de 1984, Zumthor otorga a estas palabras un sentido diferente; evidencian, según él, una finalidad alienante “fondée sur le rejet de toute contestation” (p. 31). La opinión de Zumthor se funda en una correspondencia excluyente entre géneros artísticos y público, según la cual a las distintas capas sociales corresponden distintas obras artísticas. Sabemos, sin embargo, que no es ese el caso de los cantares de gesta, como muestran las *Partidas*. En la segunda (Título XXI, Ley XX), encontramos noticia de juglares cantores de gestas ante un público de caballeros y, lo que es más, se preceptúa que “los juglares no dixiesen antellos otros cantares sinon de gesta”. Además de testimoniar la ejecución de cantares de gesta ante oyentes pertenecientes a las capas sociales más elevadas también menciona expresamente, como el tratado del autor francés, la finalidad del canto:

Et esto era porque oyendolas les crecian los corazones, et esforzabanse haciendo bien queriendo llegar a lo que los otros fecieran o pasara por ellos³³.

El texto alfonsino y el de Jean de Grouchy suponen que caballeros y trabajadores (*civibus laborantibus*), a los que respectivamente se refieren, reciben el cantar de gesta de la misma manera: como un estímulo para el perfeccionamiento moral, que pasa por el desempeño de unas funciones sociales distintas. En todo caso, esa distinción radica en la estructura social y no en la obra artística.

³³ López Estrada (1982, p. 251) trae a colación una cita similar en el *Libro de los estados*, de don Juan Manuel, donde Julio dice que el caballero “a la mesa deue oyr, si quisiere, juglares quel canten et tangan estormentes ente el, diziendo *buenos cantares et buenas razones de cavalleria o de buenos fechos que mueban los talantes de los que los oyeren para fazer bien*” (citamos por la edición de José Manuel Blecua incluida en el tomo I de las *Obras completas* de don Juan Manuel, Madrid, Gredos, 1981, p. 305; la cursiva es nuestra). Y un siglo más tarde todavía Íñigo López de Mendoza lo recoge en *Bías contra Fortuna*: “Commo en aquel tiempo la costumbre de los príncipes fuesse, en los retraymientos e reposos suyos, mandar leer las gestas e actos que los naturales de sus rregnos o forasteros hoviessen fecho en servicio de los rreyes, de la patria o del bien público”.

Ya nos hemos referido a cómo la autoridad y la credibilidad de la tradición cultural toman cuerpo en la voz del juglar en el acto de cantar su gesta, según observa agudamente el mismo Zumthor. En la narración del juglar se recogen unas vigencias depuradas por esa tradición y su transmisión aspira a producir en el auditorio un efecto catártico tendente a suscitar cambios en el comportamiento del oyente y, de resultas, renovar su compromiso con la comunidad política de la que es parte integrante, un compromiso social por compromiso moral y cultural, que no parece razonable que se pueda considerar mera propaganda³⁴.

9. ¿CUÁNDO Y POR QUÉ DEJARON DE CANTARSE LAS GESTAS?

En el códice de Vivar, tras el *explicit* del copista, figuran unas líneas que alguien, una mano distinta de la que realizó la copia del *CMC*, añadió al manuscrito “en alguna fecha de un siglo XIV ya avanzado”, según C. Smith (1985, p. 264):

E el romanz es leydo,
dat nos del vino;
si non tenedes dineros,
echad allá unos peños,
que bien nos lo darán sobr' ellos.

Cree Smith que se trata de la mano de un juglar y que este breve texto demuestra “que este manuscrito servía para una recitación pública”. También J. Victorio lo considera colofón de un recitador (“leydo”), y ve en “romanz” el indicador formal “de unas formas, de unos recursos empleados al contar un relato, pues este término alude a la lengua, mientras que, para el contenido, en nuestro texto se emplean *cantar* y *gesta*” (2002, p. 45). No cabe ninguna duda de que “gesta” se refiere, efectivamente, al contenido de la obra; pero “cantar”, que solo aparece una vez en el texto (v. 2276), más que el contenido designa una de las “partes” del poema. En cualquier caso, como Smith, Victorio y D. Catalán (2000) resaltan, es evidente que, avanzado ya el siglo XIV, el *CMC* se percibe como un “romanz” que alguien “lee”, es decir, recita públicamente. Este hecho, que admitimos plenamente, a primera vista se muestra contrario a lo que sostenemos en este trabajo; sin embargo, un examen más detenido de esta cuestión revela que la recitación de la segunda mitad del siglo XIV no es incompatible con la cantilación en un estadio diferente de la historia de la obra.

El sustantivo “romanz” había sido ya utilizado por los poetas de clerecía en el siglo XIII para mencionar el nombre de sus obras. Figura, por ejemplo, en la penúltima estrofa de la obra de Berceo *Del sacrificio de la misa* con el sentido de ‘discurso narrativo’:

Gracias al Criador que nos quiso guiar,
que guía los romeros, que van en Ultramar,
el romanz es cumplido, puesto en buen logar,
días ha que lazramos, queremos ir folgar.

Y “leer”, con el sentido de recitar, consta en los *Milagros*:

³⁴ No se nos oculta que el *CMC*, como otras obras artísticas, pueda haber tenido un uso propagandístico, fuera al servicio de suscitar la peregrinación al monasterio de Cardena o la sumisión al rey, como propone J. Victorio. En cualquier caso se trata de una utilización sobrevenida, no inherente al *Cantar*. La *función* de la obra artística (su para qué) no debe confundirse con el *uso* (con qué objetivo la utiliza alguien), aunque no siempre resulte fácil distinguir ambos aspectos. La *función* está íntimamente relacionada con la concepción de la obra literaria y atiende a los fines generales del arte; el *uso*, con su difusión y sirve a los intereses concretos de quienes intervienen en ella o la mediatizan. Una se relaciona con fines; otra, con objetivos. La *función* es un primitivo teórico de carácter abstracto, pero no por ello ausente de la creación; el *uso*, un hecho histórico concreto, concorde o no con la *función*, que puede incluso documentarse. Entendemos que la llamada *función propagandística* de los cantares está ligada a la ocasión del canto, es decir, a su difusión, a su *uso*. Nada impide la compatibilidad entre ambas nociones; el cantar de gesta, sea cual sea su *función*, puede servir simultáneamente para *usos* muy distintos: para el monasterio, estimularía la llegada de peregrinos y las donaciones; para el rey, difundiría “un modelo de vasallo obediente a ultranza”, según Victorio (2002, p. 22); y el juglar (¿por qué no tener en cuenta este otro *uso*?) hallaría un medio de ganarse la vida. Ahora bien, la cuestión es decidir sobre la jerarquía entre *función* y *uso* en la génesis del *Cantar*. A nuestro juicio, no basta el *uso* para explicarla.

Amigos, si quissiéssedes un poco atender,
un precioso miraclo vos querría leer;
quando fuere leído avredes grand placer,
preciarlo edes más que mediano comer. (Estr. 625)

Y también en el *Libro de Alexandre* se alude a la lectura como modo de ejecución (*Quiero leer un livro d'un rey noble, pagano*). Podemos convenir que, en el doscientos, “leer” es el verbo que designa la acción comunicativa en que se transmite un “romanz”. Pero en esa centuria, “romanz” y “cantar” son nombres que se refieren a cosas distintas, como se evidencia en la *Primera crónica general*, donde leemos: “Et algunos dizen en sus romances et en sus cantares que el Rey quando lo sopo; que mando quel fiziessen bannos”. El cronista distingue romances de cantares, que valen tanto como narración leída, recitada, y narración cantada, como modos de difusión coexistentes³⁵.

¿Qué ha sucedido para que el canto de la gesta del Cid, atestiguado con carácter general en la *Primera crónica* y, de manera particular, en el *Poema de Almería*, haya pasado a ser un “romanz”? La respuesta a este interrogante es tan sencilla como obvia: sencillamente, ha dejado de cantarse. Menéndez Pidal (1951, pp. LXIII-LXXIV) constata que en las refundiciones y ampliaciones cronísticas del siglo XIV, como la *Crónica de veinte reyes* y la *Tercera crónica general*, continúa mencionándose el canto de las gestas por los juglares, con frecuencia progresivamente decreciente hasta desaparecer con el siglo. Y, sin embargo, en las crónicas de la centuria, particularmente en las de su primera mitad, las gestas se reflejan en las crónicas con más intensidad y extensión que en la historiografía alfonsina. Este detalle viene a confirmar la apreciación del colofón del código de Vivar: al dejar de difundirse cantado, el *CMC* ha dejado de ser un *cantar de gesta* para ser otra cosa. Las alusiones cronísticas confirman que la épica se percibía cada vez más como texto narrativo y cada vez menos como cantar de gesta.

D. Catalán interpreta la intensa presencia de la épica en las crónicas y el consiguiente silencio sobre su procedencia como signo de otra importante transformación de las gestas en el siglo XIV: su registro escrito³⁶. La fijación escrita del texto y la pérdida de la melodía del *CMC* son correlativas. En cierta manera, aquella es consecuencia de esta. Desprovista de la cantilación, la obra —en realidad el género épico al completo— ha perdido también su identidad. La melodía daba cuerpo a un ritmo de recepción ya extinguido y la adaptación a un ritmo nuevo, la lectura recitada, complica la labor del juglar-lector, que ya no puede encajar el fluir de las palabras en el molde melódico, que, fuera de otras consideraciones de alcance estético y social, constituye un apoyo mnemotécnico. No menos problemática resulta la recepción, pues el oyente percibiría en la lectura una especie de discurso similar a la prosa rítmica con asonancias. La aparición de los manuscritos es índice de esa transformación que lleva las gestas de la difusión cantada a la lectura, como asegura Riquer (1959). Distingue este autor dos tipos de manuscritos, según su factura: el manuscrito de biblioteca y el manuscrito de juglar, cuyas diferencias ilustra con los manuscritos de Oxford y Venecia 4, dos piezas que contienen sendas versiones de la *Chanson de Roland* (1959, pp. 77-78). El manuscrito V4 es un manuscrito de biblioteca; posee un amplio formato, el texto, dispuesto en columnas, está cuidadosamente caligrafiado, contiene miniaturas y mayúsculas ornadas; el atildado aspecto visual revela que su destino era la lectura. El manuscrito de Oxford, por el contrario, es manuscrito de juglar; su menor formato, la falta de esmero en

³⁵ D. Boutet, por su parte, constata que, con frecuencia creciente a medida que avanza el tiempo, también aparece la palabra *roman* en el *explicit* de los manuscritos épicos franceses. Según este autor se trata de una fórmula de copista, externa a la obra épica. Es rara su presencia en el texto mismo de la obra, aunque aporta un ejemplo, a propósito del cual comenta: “le *roman* c'est donc le texte écrit, celui que l'on peut lire, se mettre sous les yeux, tandis que le mot *chanson* désigne la même oeuvre, mais sous sa forme déclamée, psalmodiée” (1993, p. 15).

³⁶ Sobre los numerosos testimonios épicos presentes en las crónicas de mediados del siglo XIV dice: “No sabemos si atribuirlos a la difusión manuscrita de las gestas, para la que indudablemente se contaba en esos tiempos con muchos más recursos, o a la continuidad de la práctica del canto juglaresco por los profesionales del entretenimiento público. Posiblemente, por entonces ya las dos formas de difusión no solo convivían, sino que se interrelacionaban, según muestra la adición al manuscrito cidiano de Vivar de una fórmula petitoria que indica el uso de la copia por ‘lectores’ públicos que se hacían pagar por su trabajo” (2000, p. 336). Boutet, por otra parte, advierte que en el siglo XIV, cuando las *chansons de geste* francesas dejan de cantarse regularmente, los términos *roman* y *chanson* se hacen intercambiables para designar los textos épicos (1993, p. 16), lo que revela que la lectura era una nueva manera de difusión que iba en aumento.

la transcripción y la falta de elementos ornamentales evidencian un aspecto externo poco cuidado que indica su destino profesional, con la probable función de servir de ayuda para que el juglar aprendiera o rememorara las piezas de su repertorio. Ese mismo destino de manuscritos de juglar atribuye Riquer a los del *CMC* y *Roncesvalles* (1959, p. 77), y señala la carencia de ejemplares destinados a formar parte de bibliotecas nobiliarias o regias en España.

El *CMC* del manuscrito de Vivar *ya* no es, como antes lo había sido, un cantar de gesta. Con él podría resolverse el problema de la lectura, pero no el de la supervivencia del género épico. La épica oral, como advierte Reichl (2000) es una forma poético-musical, incompleta cuando se la desliga de la melodía. Esta es un auténtico elemento constitutivo y no un mero apoyo más o menos ornamental. El acto de comunicación que se lleva a cabo al leer es muy distinto del que se realiza al cantar. La comparación de la cantilación oral con la lectura modifica sustancialmente la función social de la transmisión. La lectura recitada exige un texto materialmente fijado —un objeto autónomo hasta cierto punto—, físicamente perceptible, del que el lector es instrumento transmisor; la poca o mucha autoridad del mensaje se identifica en el escrito. No menos instrumento transmisor resulta el juglar cuando canta, pero al no haber más evidencia material del mensaje que la que surge de su propia voz —modificada, según hemos visto, es decir preparada para asumir esta significación—, es en el canto donde se produce la identificación de la autoridad (Zumthor, 1984, pp. 35-36). Sin la concurrencia de la música, el cantar de gesta no puede ser otra cosa, en efecto, que un *romanz*. Y un *romanz* en el siglo XIV, cuando ya han pasado a plano muy secundario las viejas narraciones didácticas y hagiográficas del siglo anterior, es ante todo un género en auge: el romancero. Di Stefano (1983, pp. 59-60) recoge en su antología varios romances noticieros datables en esa centuria, cuya función consiste en dar noticia de un hecho que se presenta como verdadero. El valor de verdad que, para un hombre de esa época, poseen el *Cantar del Cid* y un romance noticiero es el que corresponde a la reproducción más o menos fiel de unos acontecimientos; el viejo valor de la verdad moral de la gesta cidiana ha sido desplazado por el valor meramente descriptivo. El *CMC* empieza a dejar de ser un cantar de gesta en el momento en que se produce esa sustitución de valores y deja de serlo definitivamente cuando la melodía cantilada, preñada de rancias connotaciones para a constituir un estorbo, a impulsos del nuevo valor adquirido por la obra³⁷.

El cambio de valores también repercute en la consideración de los cantares de gesta, y en particular del que nos venimos ocupando, en la historiografía del siglo XIV. El creciente empleo de los cantares como fuentes cronísticas revela una transformación del hacer historiográfico perfectamente acorde con el nuevo valor que, como romances, han adquirido. Mientras que en la versión de 1270 de la *Primera crónica general* la autoridad del testimonio épico se consideraba inferior a la de la historiografía precedente³⁸, ya la versión amplificada, fechada en 1289, elevó su credibilidad por encima de la que otorgaba a Lucas de Tuy y a Rodrigo Jiménez de Rada, según D. Catalán (1992, pp. 144-146), quien constata que las posteriores refundiciones del trescientos intensifican la tendencia que ya se había iniciado en tiempos de Sancho IV incorporando “las fábulas juglarescas más novelescas” (2000, p. 284), ausentes en las anteriores prosificaciones de las gestas. Las fabulaciones y tergiversaciones llegan a producir mixtificaciones como la llamada *Estoria caradignense del Cid*, la cual “es un ejemplo precioso —dice— de un género historiográfico de creación monacal, propenso a la libre manipulación de los

³⁷ Es probable que también para Nebrija el *CMC* se identificara como un romance en 1492, cuando, en su *Gramática de la lengua castellana*, ejemplifica el pleonasma:

Pleonasma es cuando en la oracion se añade alguna palabra del todo superflua como en aquel romance delos sus ojos llorando, e dela su boca diziendo, porque ninguno llora sino con los ojos, ni habla sino con la boca.

Los ejemplos citados por Nebrija recuerdan la forma de los versos 1 y 19 del *Cantar*.

³⁸ Véase como ejemplo las siguientes palabras del capítulo 622: “Algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta que conquirio Carlos en Espanna muchas çipdades et muchos castiellos, et que ouo y muchas lides con moros, et que desenbargo et abrio el camino desde Alemannia fasta Sanctiago. Mas en verdat esto non podria ser. [...] Mas deue omne creer a lo que semeia con guisa et con razon de que falla escritos et recabdos, que non a las fablas de los que cuentanlo que non saben. Ca çierta cosa es que si quier de moros, si quier de cristianos, Carlos con su hueste fue vençido en Ronçasualles, et luego se torno dende con grant danno et grant perdida de su hueste”.

datos históricos y carente del científico respeto a las fuentes habitual en la historiografía regia" (1992, p. 146). Décadas después de que Alfonso X cuestionara su valor testimonial, los historiadores del XIV lo aceptaban y hasta lo "incrementaban" rellenando los huecos que la simple elipsis temporal de los relatos épicos habían dejado vacíos. Sea como fuere, al historiador y al hombre del siglo XIV las gestas le interesaban por su valor de constancia documental, por muy manipulado que pudiera llegar a reflejarse en la literatura historiográfica (Catalán, 2000, p. 255).

Esta distinta consideración del valor histórico de las gestas concuerda con lo que arriba apuntábamos sobre el valor noticiero de los romances. Pero se ha de advertir que transforma por completo la función de los viejos textos épicos. En su período de plena vigencia, los cantares de gesta servían de modelo de identidad moral; su difusión propugnaba la vigencia moral del pasado en el presente. Transformadas en romances, las gestas garantizan la legitimidad del presente con el pasado³⁹. En este sentido, resulta indiferente que se manipule o no su contenido al prosificarse en el relato histórico. La inversión del sentido en el caso de los cantares de gesta es un hecho que no debe pasar inadvertido, pues son objetos que no se reducen a la sola materialidad del texto; son también un acto de comunicación y, además de por su materialidad, se definen también por su función. Mientras el texto épico había sido un cantar de gesta ponía en relación a un ejecutante y a unos oyentes que en la comunicación justificaban su presente por su pasado; cuando pasó a ser un romance, y sobre todo cuando llegó a refundirse en una crónica, ponía en contacto a unos interlocutores que sentían su presente justificado por la fuerza de los hechos y necesitaban el valor "documental" del texto para acomodar el pasado al presente.

Diego Catalán atribuye el cambio del valor histórico que se otorga a las gestas a la irrupción de los puntos de vista de la nobleza en la configuración del relato histórico. A juicio de Gómez Redondo esa influencia perturbadora de la nobleza fue lo que imposibilitó la realización del proyecto alfonsino; según este investigador, la validez de la épica como fuente para la historia "comporta una cerrada defensa de una ideología aristocrática que busca, en el enfrentamiento con la monarquía, su mejor principio de identidad" (1998, p. 671). Hemos de subrayar, además, que en la segunda mitad del siglo XIV se gesta una profunda renovación de las capas nobiliarias como resultado de la entronización de la dinastía Trastámara en Castilla que dio lugar a un periodo especialmente borrascoso en la historia peninsular. Las consecuencias mentales discurrieron paralelas al ascenso de la nobleza nueva y tuvieron su correlato en profundos cambios literarios que granaron en la centuria siguiente. Fernández Rodríguez-Escalona (1992) ha estudiado la repercusión del ascenso de la nobleza nueva en el tema literario de la Fortuna, que arranca de esos mismos tiempos, y llega a unas conclusiones que nos parecen válidas para explicar la transformación de la épica en el otoño de la Edad Media.

Los cambios históricos lo son porque descansan sobre la base de renovación de las estructuras mentales, donde se generan los cambios artísticos. En el tramo final de la Edad Media, forzado por la violencia de los acontecimientos políticos anejos a la renovación de la nobleza, el hombre se instala de manera traumática en su aquí y su ahora; el sentido de la vida, edificado en el pleno medievo sobre el providencialismo y la noción de autoridad, se desvanece; mal ubicado en una realidad que no puede concebir como resultado de la acción providencial, dirige sus esfuerzos a acomodarse a la situación dada, aun cuando no le descubra sentido. Gradualmente se va imponiendo una moral de acomodación a las circunstancias, cuyo fin es la supervivencia, en pugna con la moral del deber orientada a la salvación. La concepción del mundo y de la vida privilegian lo inmanente sobre lo trascendente, lo inmediato sobre lo lejano, el interés sobre el deber y, al mismo tiempo se quiebra la creencia en el orden providencial y el prestigio de la autoridad. La transformación de los pilares de la mentalidad se concreta en todos los aspectos de la vida, desde el arte a las costumbres, desde la sentimentalidad a la especulación filosófica y a la ciencia. En este proceso se imbrica el paso del sentido histórico-moral

³⁹ La imagen del personaje, consecuentemente, se modifica como señala Pattison. La *Crónica de veinte reyes*, según él, "tiende a reducir los rasgos más heroicos de la figura del Cid, y sobre todo reduce la importancia de los asuntos familiares" (2002, p. 26). El mismo Pattison (p. 23) señala la responsabilidad como uno de los rasgos caracterizadores del Cid del *Cantar*; en efecto, para la crónica la imagen del hombre responsable en todos los terrenos (personal, social y político) no tiene el mismo interés que en la ficción épica: la crónica centra su interés en la faceta pública del personaje, mientras que en el cantar lo público y lo privado conforman la imagen del héroe.

de los cantares de gesta al sentido histórico-documental de los romances: perdida en la obsolescencia la idea de perfeccionamiento moral con la que los asociaba Grouchy, los textos adquieren el valor de prueba de un evento. Los cantares de gesta no solo dejaron de cantarse; no sobrevivieron al cambio de mentalidad. El cambio de mentalidad provocó una auténtica reacción en cadena sobre los cantares de gesta; sobrevivieron, sucesivamente, la transformación de la función con que fueron concebidos, la pérdida de la melodía, su “conversión” en un género distinto y, por último, la reinterpretación de su fisonomía métrica: desligada esta de esos otros factores y relacionada con una distinta manera de versificar (el cómputo de las “sílabas contadas”) dejó de tener sentido la configuración del verso épico y pasó a ser “irregular”. En definitiva, el cambio de mentalidad provocó un efecto dominó que desembocó en la extinción del género. Perdido el sentido de su incardinación en la vida social, los cantares de gesta no hallaron acomodo apropiado en los nuevos tiempos.

10. MÚSICA Y MÉTRICA. CONCLUSIÓN

El curso del razonamiento nos lleva a reafirmar nuestra concepción de partida, que puede sintetizarse en unas pocas ideas. El *CMC* fue una gesta cantada hasta entrado en siglo XIV, en el que, por efecto de la pérdida de la melodía, dejó de percibirse como *cantar* y se reinterpretó como *romanz*. Su música se ajustaba, con toda probabilidad, a la descripción que Grouchy hace del *cantus gestualis*, que puede identificarse con la técnica de la cantilación. Esta constituyó un modelo común en la ejecución de la épica, tanto en España como en Francia; la uniformidad del modelo, no exento de probables variaciones que no la desdican, estaba fundamentada en la coherente unidad de la música monódica medieval y asegurada por la condición ambulante de músico y juglares en la Edad Media.

Estructura melódica y forma métrica son el haz y el envés de una sola y la misma cosa: la forma literaria del *CMC*. Una y otra se condicionan mutuamente y se funden en el ritmo de recepción de la obra. La estructura del modelo musical de las gestas no es distinta de la estructura general de la cantilación. En lo sustancial, puede darse por bueno el modelo de que se sirve Rossell, aunque depurado de toda pretensión de reconstrucción histórica y de su dependencia del modelo gregoriano de cantilación, pues no nos constan ni la utilización de los modos gregorianos, ni la utilización de los mismos timbres, ni el ritmo de ejecución, ni el tratamiento de la acentuación y del ornato melismático en los cantares de gesta. Podemos representar la estructura musical del verso épico en el siguiente gráfico, en el que se omite la clave adrede, pues su objeto no es tanto especificar una melodía histórica cuanto la estructura musical del verso:

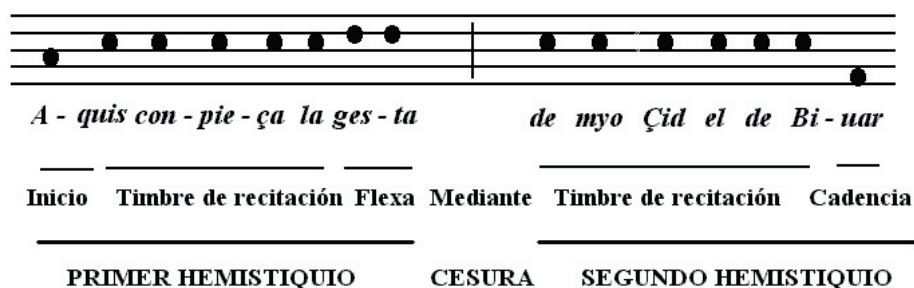


El hemistiquio es la unidad melódica básica. Comprende dos unidades constitutivas: el timbre de recitación, sostenido sobre la misma nota repetida⁴⁰, y la inflexión (denominada *flexa* en el primer hemistiquio y *cadencia* en el segundo); en la inflexión el tono se hace más agudo o más grave (o incluso

⁴⁰ Podría admitirse, como algo accidental, que alguna de las notas fuera más alta o más baja; pero difícilmente podría desarrollarse el tenor sobre una secuencia regular compuesta por notas de altura variable.

se mantiene) que en el tenor, en función de lo que marque la entonación lingüística. El recorrido de esas elevaciones o descensos nos es desconocido; la amplitud representada en el esquema debe leerse como una posibilidad razonable de cantar un enunciado aseverativo y no como la descripción de un hecho constatado. En el primer hemistiquio podría haber un elemento facultativo: unas notas de inicio en escala ascendente, de amplitud desconocida también; esas notas de inicio se incluyen en el hemistiquio inicial cuando este comienza el enunciado. En su aplicación al verso épico, la delimitación entre el timbre de recitación y la inflexión puede situarse, conforme a lo que la fonología nos enseña, en la última sílaba tónica de cada hemistiquio; de acuerdo con el criterio fonológico, la delimitación entre el *inicio* y el timbre de recitación en el primer hemistiquio se situaría en la primera sílaba tónica. Cada sílaba del verso se realizaría en una nota; el paréntesis incluido en el timbre de recitación corresponde al variable número de sílabas y, por tanto, notas de los versos. Las dos unidades constitutivas del hemistiquio (tenor-inflexión) contrastan entre sí.

El verso es unidad autónoma, nacida del contraste de sus dos unidades constitutivas que se requieren mutuamente: un hemistiquio de dibujo ascendente y otro de dibujo descendente. La delimitación entre ambos viene dada por una pausa (*mediante*). Como en el caso del hemistiquio, en el caso del verso el ritmo descansa sobre la discriminación de dos elementos que contrastan en el decurso. Se produce así en el verso una secuencia rítmica binaria fundada sobre la sucesión de dos unidades, los hemistiquios, dentro de las cuales se da también otra distinción binaria entre tenor e inflexión. Lo peculiar del sistema rítmico del verso épico es la confluencia del aspecto melódico y del aspecto lingüístico en la delimitación de sus unidades: las fronteras del verso no desbordan las del enunciado ni las del hemistiquio el límite de las unidades sintagmáticas incluidas en el enunciado. La rítmica del verso épico se fundamenta en el acoplamiento musical, fonético, sintáctico y semántico de sus elementos, y es el sistema melódico de la cantilación el que posibilita la integración sin estridencia de todos esos aspectos. Aplicado al primer verso del cantar segundo del *CMC*, tendríamos:



Medida en sílabas, la extensión de los hemistiquios puede ser muy desigual, sin que por eso se altere la estructura melódica. Dado que lo distintivo, fonológica y musicalmente, es la inflexión que precede a la pausa (interna o final), esta debe quedar claramente marcada; mientras que, realizado sobre la misma nota, el mayor o menor número de tiempos queda subsumido sin distorsión en el tenor de recitación. Así, en la cantilación litúrgica, en la lectura del *Evangelio de San Juan*, por ejemplo, pueden cantarse sobre la misma melodía tres grupos fónicos sucesivos que contienen tan desigual número de sílabas como los siguientes: *Domine* [tres sílabas] / *si fuisses hic* [cinco sílabas] / *frater meus non fuisset mortuus* [once sílabas]⁴¹. De la misma manera, el número de sílabas del tenor resulta indiferente para la estructura musical del verso épico. Los versos 855-865 muestran esta estructura concorde con el gráfico que proponemos como modelo:

⁴¹ Puede escucharse en la grabación del *Officium defunctorum* de Tomás Luis de Victoria, por Gabrieli Consort, dirigido por Paul McCreesh, Hamburgo, Deutsche Grammophon GmbH, 1995, donde *fuisses*, *meus*, *fuisset* y *mortuus* se realizan con hiato.

PRIMER HEMISTIQUEO		SEGUNDO HEMISTIQUEO		
	Quando quito a Alco-	çer	myo Çid el de Bi-	uar,
	moros e	moras	compeçaron de lo-	rar.
Al-	ço su	seña,	el Campeador se	va.
Pa-	so Salon a-	yuso,	aguijo caba de-	lant,
	al exir de Sa-	lón	mucho ouo buenas	aues.
	Plogo a los de Te-	rer	e a los de Calatayut	mas,
Pe-	so a los de Alco-	çer,	ca pro les fazie	grant.
Agui-	jo myo	Çid	yuas caba de-	lant,
	y finco en un	poyo	que es sobre Mon Re-	al;
	alto es el	poyo,	marauilloso e	grant;
	non teme	guerra,	sabet, a nulla	part.
Inicio	Tenor	Flexa	Tenor	Flexa

El número de sílabas y notas del tenor de recitación oscila entre las dos del hemistiquio más corto y las diez del más largo. Eso resulta indiferente para la rítmica de la cantilación. Dentro del hemistiquio, el contraste se produce entre dos conjuntos unitarios: el tenor y la inflexión. Precisamente mantener el tenor de recitación sobre una sola nota repetida es lo que posibilita el anisosilabismo del verso cantilado. Si se desarrollara sobre una sucesión regular de varias notas distintas, como hemos visto que sucede en el caso del romance, el número sílabas que requeriría cada unidad sería fijo: mayor o menor número constituiría una irregularidad. En cambio, el anisosilabismo del verso épico no es irregular; es, sencillamente, muestra de un sistema rítmico distinto, en el cual el número de las sílabas no es pertinente.

¿Qué nos revela el ritmo de recepción del verso cantilado sobre el ritmo de creación del verso épico? El creador del *CMC* no habría de permanecer ajeno al modo de difusión del género épico. El papel del ritmo de creación es el dotar al texto de unas características versátiles que lo habiliten para la difusión, considerando que en el ritmo de recepción se culminan las potencialidades de la obra. En cierto modo, el ritmo de creación viene a contener, anticipadas, las propiedades del de recepción, con la excepción lógica del aspecto sonoro puramente material⁴². Por eso, la organización del verso épico no se limita al recuento de las sílabas, sino que responde a un sistema propio del género, fundado sobre la base de la confluencia en el verso de criterios fónicos, sintácticos y semánticos. En este momento solo cabe enumerar sus principios fundamentales: la identificación del verso con el enunciado y de los hemistiquios con unidades suboracionales. Su pertinencia se demuestra con la ausencia de encabalgamientos en el texto del *CMC*. Este principio de identidad entre unidades de versificación y unidades semánticas revela la primacía de los criterios semánticos y sintácticos sobre los fónicos, a la inversa de lo que sucede en la métrica fundada en el cómputo de sílabas. Los principios de esta son ajenos al verso épico, lo cual da lugar al error de considerarlo irregular. No menos “irregular” sería una décima octosílaba considerada desde la perspectiva opuesta. La identidad entre unidades versificatorias y semánticas no deja de plantear algunos problemas en el texto, pues no siempre los límites de verso y de frase son coincidentes, pero no por eso se contraviene el principio fundamental. Por otro parte es importante examinar las constricciones fónicas del verso en su relación con el significado, dilucidar cuáles son los límites de esos hemistiquios de dimensión variable, etc. Pero estos asuntos requieren más elaborada explicación, para la que remitimos a nuestros próximos trabajos.

⁴² Es revelador a este propósito el ejemplo de la *Vulgata*. S. Corbin (1961, p. 12) piensa que san Jerónimo dispuso el texto de su traducción de la Biblia *per cola et commata* pensando en la difusión oral de la celebración del culto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS EN EL TEXTO

- ALARCOS, Emilio (1976): *Fonología española*, Madrid, Gredos, 4ª reimpresión de la 4ª ed.
- ÁLVAREZ TEJEDOR, Antonio (2000): "La música en la época del *Poema de Mio Cid*", en César Hernández Alonso (coord.), *Actas del congreso internacional El Cid, poema e historia*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, pp. 283-289.
- ARMIJO, Carmen Elena (2000): "Poesía y música en el *Cantar de Mio Cid*: los sonidos de la épica", *Acta Poetica*, 21, pp. 109-119.
- ASENSIO, Juan Carlos (1998): "Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico", *Études Grégoriennes*, 26, pp. 75-94.
- (2003): *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Madrid, Alianza Editorial.
- AUBRY, Pièrre (1910): *Trouvères et trouvadours*, París, Félix Alcan Éditeur.
- BEISSINGER, Margaret H. (2000): "Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic", en Karl Reichl (ed.), *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlín, Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 95-113.
- BOUTET, Dominique (1993): *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France.
- CATALÁN, Diego (2000): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Gredos.
- CHAILLEY, Jacques (1948): "Études musicales sur la chanson de geste et ses origines", *Revue de Musicologie*, XXVII, pp. 1-27.
- (1950): *Histoire musicale du Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France; reedición de 1969
- (1955): "Autour de la chanson de geste", *Acta Musicologica*, XXVII/1-2, pp. 1-12.
- CLAIRE, Jean (1963): "L'évolution modale dans les récitatifs liturgiques", *Revue Grégorienne*, 41, pp. 127-151.
- COLETTE, Marie-Noël (1990): "L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge: ponctuation et transposition", *Analyse Musicale*, 18, pp. 7-17.
- CORBIN, Solange (1961): "La cantillation des rituels chrétiens", *Revue de Musicologie*, 47, 3-36.
- DE CHASCA (1972): *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, Gredos.
- DERIVE, Jean (2002): "À quoi sert l'épopée?", en Jean Derive (ed.), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, París, Karthala, pp. 171-188.
- DEYERMOND, A. D. (1978): *Historia de la literatura española. 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 4ª ed.
- DI STEFANO, Giuseppe (1983): *El romancero*, Madrid, Narcea.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1983): *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el ars nova*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo (1992): *Fortuna y sociedad en la literatura del siglo XV*, Madrid, UNED.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo y Clara DEL BRÍO CARRETERO (2003): "Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos", *Lemir*, 7, dirección electrónica: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/CANTAR_DE_MIO_CID.htm
- GENNRICH, M. (1923): *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste*, Halle.
- GÉROLD, Théodore (1932): *La musique au Moyen Âge*, París, Champion; citamos por la reedición de 1983.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- (2002): "Recitación y recepción del *Cantar*: la transmisión de los modelos ideológicos", en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 181-210.
- HOPPIN, Richard (1991): *La música medieval*, Madrid, Akal; edición original inglesa de 1978.

- LE VOT, Gérard (1986): "A propos des jongleurs de geste. Conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales", *Revue de Musicologie*, 72/2, pp. 171-200.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982): *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia.
- LOTE, Georges (1940): *Les origines du vers français*, Aix-en-Provence; reimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- (1949-1951): *Histoire du vers français*, I (1949) y II (1951), París, Boivin.
- MARCOS MARÍN, Francisco (1997): *Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1908-1911): *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa Calpe, 4ª ed. 1964.
- (1951): *Reliquias de la poesía épica española*, acompañadas de *Epopéya y romancero*, con una introducción de Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, 2ª edición.
- (1992): *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, editada por Diego Catalán y María del Mar Bustos, Madrid, Espasa Calpe; tomo XIII de las *Obras completas de R. Menéndez Pidal*.
- PATTISON, David G. (2002): "El Mio Cid del *Poema* y el de las crónicas: evolución de un héroe", en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 23-27.
- PERROT, Jean-Pierre (2002): "L'écriture épique au Moyen Âge. Imaginaire et création dans la chanson de geste (L'exemple de la *Chanson de Roland*)", en Jean Derive (ed.), *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, París, Karthala, pp. 31-56.
- QUILIS, Antonio y Joseph A. FERNÁNDEZ (1985): *Curso de fonética y fonología españolas*, Madrid, CSIC, 11ª edición.
- REESE, Gustave (1988): *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial; edición original inglesa de 1940.
- REICHL, Karl (2000): "The Music and Performance of Oral Epics", en Karl Reichl (ed.), *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlín, Verlag für Wissenschaft und Bildung, pp. 1-40.
- RIQUER, Martín de (1959): "Epopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire", en *La technique littéraire des chansons de geste*, Université de Liège, Lieja, 1959.
- ROSSELL, Antoni (1992a): "Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane", XIIIe. Congrès de la Société Rencesvals, Edimburgo, 4-11 Agosto de 1991. *Charlemagne in the Nord. Proceedings of the XII International Conference Société Rencesvals*, Edimburgo, pp. 345-357.
- (1992b): "Le 'pregón': survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole", *Cahiers de Littérature Orale*, París, vol. 32, pp. 159-177.
- (1993): "Anisosilabismo: regularidad, irregularidad o punto de vista?", en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso de la Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, vol. II. pp. 131-137.
- (1998): "La reconstrucción musical de la épica románica. Historia de una investigación con un objetivo práctico", en *La teatralidad medieval y su supervivencia*, Elche, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, pp. 49-57.
- RYCHNER, Jean (1955): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz; reedición de 1999.
- SALAZAR, Adolfo (1953): *La música en España*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1989): *La música en la sociedad europea. I. Desde los primitivos tiempos cristianos*, Madrid, Alianza Editorial, 1ª reimpression.
- SAULNIER, Daniel (2001): *El canto gregoriano*, Solesmes.
- SMITH, Colin (1982): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.
- (1985): *La creación del Poema del Cid*, Barcelona, Crítica.
- SOMVILLE, Marilyn F. (1974): "L'art du chanteur au Moyen Âge", en *VI Congrès de la Société Rencesvals. Actes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 287-302.
- VAN DER VEEN, J. (1957): "Les aspects musicaux des chansons de geste", *Neophilologus*, 41, pp. 82-100
- VICTORIO, Juan (2002): *El Cantar de Mio Cid. Estudio y edición crítica*, Madrid, UNED.

- WALSH, John K. (1990): "Performance in the *Poema de Mio Cid*", *Romance Philology*, XLIV/1, pp. 1-25.
ZUMTHOR, Paul (1972): *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil.
— (1983): *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil.
— (1984): *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, Presses Universitaires de France.
— (1989): *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

REFERENCIA DE LOS TRATADOS MUSICALES MENCIONADOS

(De todos ellos hay ediciones electrónicas, por las que citamos, en la colección de la Universidad de Indiana. Pueden consultarse en las respectivas direcciones electrónicas que se indican)

- Anónimo: *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784; facsímil: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1963, vol. 1, pp. 213-29. http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/ANOCOMB_TEXT.html
- Guido D'AREZZO: *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, *Corpus scriptorum de musica*, vol. 4, Roma, American Institute of Musicology, 1955, pp. 79-234. http://www.music.indiana.edu/tml/14th/GUIMICR_TEXT.html
- Juan GIL DE ZAMORA (Johannes Aegidius Zamorensis): *Ars musica*, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ed. Martin Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784; facsímil: Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1963, vol. 2, pp. 370-93. http://www.music.indiana.edu/tml/14th/ZAMLAM_TEXT.html
- Jean de GROUCHY (Johannes de Grocheo): *De musica*, en Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, *Media latinitas musica*, vol. 2, Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1943, pp. 41-67. http://www.music.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html