

---

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

Título Artículo: **Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos.**

Fecha de envío: **30/06/2003**

---

#### **RESUMEN:**

En este artículo se plantean las relaciones entre la realización oral y la transmisión manuscrita del *Cantar de Mio Çid* y su repercusión en la estructura del verso. En el trabajo se abordan cuestiones que creemos decisivas para el estudio de la métrica. Por una parte, la de determinar si se llegó a la forma escrita desde la oral o a la inversa; por otra, cuál pudo ser el modo de difusión oral (recitado, cantado, salmodiado) de los cantares de gesta. Considerando influencias muy distintas, como la del ritmo evidenciado por los recitadores vivos de romances de tradición oral y la del influjo que ciertas prácticas litúrgicas salmodiadas pudieron tener en la difusión oral de la literatura, puede llegarse a muy distintas hipótesis sobre el verso épico, desde las que postulan su regularidad silábica hasta las que defienden que la regularidad de la difusión es de muy distinta naturaleza en la concepción de los cantares.

#### **SUMMARY:**

In this article we state the connections between the oral and the written carrying out of *Cantar de Mio Çid* and its impact in the verse structure. In the research we tackle some questions that we think are very important on studying the metrics. On the one hand, to determine if the written form preceded the oral one or vice versa; on the other hand, in what way could have happened the oral transmission of *cantares de gesta*, whether recited, sung or even sung like a psalm. Considering very different factors like both the rhythm shown by living reciters of oral tradition ballads and the influence that several liturgical practices with the form of psalms could have had in the oral transmission of the literature, we can get to very different hypothesis about the epic verse, from those which state its syllabic regularity to the ones which defend that the regularity of the transmission is very different in the *cantares* conception

---

## **Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos**

### **1. Planteamiento del problema.**

La reciente edición del *Cantar de Mio Cid* por J. Victorio<sup>1</sup> ha vuelto a plantear el problema del metro de los cantares de gesta, y, en particular el de la obra editada por este medievalista. Postula Victorio la regularidad octosilábica del *Mio Cid* y a la medida del octosílabo acomoda su reconstrucción del texto. No es el de J. Victorio el primer

---

<sup>1</sup> *El Cantar de Mio Cid. Estudio y edición crítica*, por Juan Victorio, Madrid, UNED, 2002.

intento de justificar la regularidad métrica, isosilábica o no, del *Cantar de Mio Cid*; antes bien, este editor se nos muestra heredero y sistematizador de las sospechas de regularidad octosilábica expuestas por J. Cornu<sup>2</sup>; Victorio, además, propone la regularidad métrica como un universal de la épica, y fija la del *Mio Cid* en el verso octosílabo, propio de los romances, en los cuales ya estaba presente la materia cidiana, pues se trataría de un género coetáneo del cantar, también según Victorio.

A los partidarios de la regularidad silábica del verso épico se les presenta, a nuestro modo de ver, un problema crucial que no han abordado acertadamente ni, por tanto, resuelto satisfactoriamente: el de explicar cómo se llega a la evidente irregularidad del manuscrito partiendo de un riguroso isosilabismo supuestamente existente en la concepción y la creación de la obra. No nos parece que los explicables defectos de copia, fehacientes en otros textos isosilábicos, puedan dar satisfactoria cuenta de los más que frecuentes "errores" del supuesto cómputo silábico regular en el códice cidiano, por muy azarosa que haya podido ser la historia de la transmisión del texto. Tampoco parece demasiado convincente la explicación de que el copista fuera un prosificador poco atento al ritmo versal. ¿Qué sentido podría tener -nos preguntamos- que respetara la rima y no hiciera lo mismo con la medida del verso? ¿Por qué unas veces se concentrarían los errores de copia en las palabras utensilio, como supone J. Victorio, y otras no? Si se acepta que el manuscrito de Vivar es una copia degradada de un original regular, la degradación llega a tal extremo que la regularidad primigenia queda irreconocible y el texto, desvirtuado por completo. En tal caso, el códice, más que una copia de otro texto, sería una auténtica recreación, y no tendría sentido como tal copia, con lo que la reconstrucción del *Cantar de Mio Cid* en verso regular que tome como base este escrito no parece más legítima que la reconstrucción de un cantar de gesta a partir de textos cronísticos.

Es sobradamente sabido que la mayor parte de los estudiosos y editores del *Cantar del Cid* aceptan la irregularidad métrica, el anisosilabismo de la obra, aunque, en mayor o menor medida, no han dejado de preguntarse por su posible regularidad rítmica, como sucede con Menéndez Pidal, I. Michael, C. Smith y F. Marcos Marín, entre otros. Estos autores aceptan, explícita o implícitamente, que la difusión oral salvaba las supuestas irregularidades, pero no aciertan a dar cuenta del patrón rítmico que el autor del poema habría manejado para elaborar la obra.

A los partidarios del anisosilabismo del verso épico se les presentan no menos problemas que a los partidarios de la regularidad silábica, y tales problemas no están mejor planteados ni, por supuesto, resueltos. En primer lugar, queda sin explicar la concepción rítmica que, es de suponer, subyace al *Cantar de Mio Cid*; el anisosilabismo es un hecho avalado por la existencia misma del manuscrito de Vivar, pero si aceptamos que el texto está escrito en verso, hemos de aceptar también que ha de seguir una pauta rítmica, por desconocida que nos resulte. En segundo lugar, queda sin explicación satisfactoria la cuestión de saber si ese ritmo, por muy desconocido que sea para nosotros, procede de la difusión oral de los cantares -de entrada no cabe pensar en otro modo de difusión que no sea oral; las prosificaciones cronísticas ya no son cantares- o bien procede de la concepción misma de cada obra, solución por la que parecen decantarse Menéndez Pidal, T. Navarro Tomás<sup>3</sup> y R. Baehr<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> J. Cornu, "Études sur le Poème du Cid", *Études dédiées a Gaston Paris*, París, Émile Bouillon, 1891, pp. 419-458.

<sup>3</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1956, pp. 31-35.

Un intento notable de conciliar el anisosilabismo y la pauta rítmica de los cantares de gesta es el emprendido por Ch. V. Aubrun. Este autor expone un concepto de regularidad<sup>5</sup> bien diferente del de regularidad isosilábica y trata de conciliarlo con la aparente irregularidad silábica del texto que se nos ha conservado escrito. Según Aubrun, la base rítmica de los cantares está conformada por una cláusula elemental compuesta por una sílaba fuerte y una sílaba débil que no tienen por qué coincidir con tónica y átona, de modo que la última sílaba fuerte de cada hemistiquio sí coincide con la última tónica; los hemistiquios, por su parte, pueden comenzar con una anacrusis. En consecuencia, "la régularité du vers réside dans la régularité de son schéma rythmique et non dans l'égalité du nombre des syllabes", afirma en su artículo de 1947 (p. 366). La combinación de cláusulas da lugar a tres patrones básicos en el esquema rítmico de los versos del *Cantar de Mio Cid*:

2 + 3 cláusulas<sup>6</sup>: *Qual lidia bien / sobre exorado arzon.*

o — o — / o — o — o —

3 + 3 cláusulas: *Minaya Albar Fañez / que Çorita mando.*

(o) — o — o — (o) / o — o — o —

3 + 4 cláusulas: *Acorren la seña / e a mio Cid el Campeador.*

(o) — o — o — (o) / o — o — o — o —

Basándose en la propuesta de Aubrun, R. Pellen<sup>7</sup> propone en 1985 un modelo rítmico para el verso del *Cantar*, aceptado en el ámbito hispánico por G. Orduna<sup>8</sup>. Este modelo rítmico está formado por un esquema acentual que consta de dos acentos principales en cada hemistiquio separados por un número indeterminado (que no debe pasar de 5 o 6, según Orduna) de sílabas inacentuadas; el primer acento puede ir precedido por alguna sílaba inacentuada y el segundo por una o ninguna. Siguiendo a Orduna, podemos esquematizarlo de la siguiente manera:

o o ... — o o o ... — (o) / o o ... — o o o ... — (o),

donde "o" representa una sílaba inacentuada y "—" una acentuada.

Aubrun, Pellen y Orduna han intentado llenar la laguna de nuestro desconocimiento de la pauta rítmica de los cantares, pero queda en pie la dificultad de dilucidar si esa pauta era la que el autor dio a sus versos o la pauta en que los encajaba el juglar que los difundía. Además, estos modelos rítmicos no están exentos de problemas. Por un lado, el modelo acentual de Pellen y Orduna es impreciso y puede aplicarse a cualquier secuencia discursiva -sea verso o prosa- de entre cuatro y nueve o diez sílabas. Si tomamos uno de los ejemplos del propio Orduna -*E vos mugier ondrada*

<sup>4</sup> R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, 1ª ed., 2ª reimpresión, pp. 178-182.

<sup>5</sup> Ch. V. Aubrun, "La métrique du *Mio Cid* est régulière", *Bulletin Hispanique*, XLIX (1947), pp. 332-372; y "De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux. Le *Cantar de Roncesvalles*", *Bulletin Hispanique*, LIII (1951), pp. 351-374.

<sup>6</sup> Representamos con "o" la sílaba débil y con "—", la fuerte; "(o)" representa la anacrusis inicial y la sílaba átona en final de hemistiquio. Los ejemplos proceden de Aubrun (1947), p. 356.

<sup>7</sup> R. Pellen, "Le modèle de vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [*El que en buen ora...*] (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles)", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), pp. 5-37, y 11 (1986), pp. 5-132.

<sup>8</sup> G. Orduna, "Tirada y estructura fónico-rítmica en el *Poema de Mio Cid*", *Incipit*, VII (1987), pp. 7-34.

de *my seades seruida-*, nos vemos forzados a admitir, como hace este medievalista, la existencia de un acento secundario en el interior de cada uno de los hemistiquios (marcamos con **negrita** las sílabas que llevan los acentos principales y subrayamos las sílabas en que se sitúan los acentos secundarios):

*E vos mugier ondrada / de my seades seruida.*

Estas observaciones sobre la secuencia de tónicas y átonas resultan inoperantes para distinguir el verso de la prosa. Como mucho nos ayudan a conocer la estructura rítmica de los grupos fónicos del castellano, ya se apliquen al verso (como en el ejemplo que hemos tomado a Orduna), ya se apliquen a cualquier fragmento en prosa.

Por otro lado, el modelo de Aubrun, aun cuando permite salvar esta indistinción entre verso y prosa, parece ajustarse más bien a la ejecución musical de la obra, y, sin embargo, este es un extremo que no queda claro en los escritos de este autor. Además, si nos centramos en los ejemplos que hemos tomado del propio Aubrun, tampoco queda claro si debemos considerar la existencia de tres o de cuatro sílabas en palabras como *campeador*, y, por último, como ya señalara T. Navarro Tomás, su eliminación a conveniencia de la *e* inacentuada fuerza la medida de bastantes versos.

En el estado actual de los estudios cidianos, el conocimiento de la métrica no nos ha dado ninguna hipótesis convincente que sea capaz de explicar satisfactoriamente el obvio anisosilabismo del código de Vivar por parte de quienes postulan la regularidad silábica. Ni los partidarios de la irregularidad silábica han avanzado gran cosa, por otra parte, en el conocimiento de la secuencia rítmica del poema, pese a los intentos de Aubrun y de la hipótesis acentual de Pellen y Orduna, quienes tampoco han llegado a explicar si la secuencia rítmica se debe a la oralización o a la creación misma de los textos.

Este estado de cosas revela que el estudio del verso épico ha llegado a una especie de callejón sin salida para el que creemos necesario un planteamiento distinto de los que han informado los estudios del metro cidiano hasta este momento. No se trata de una visión enteramente nueva sino más bien de una reordenación de la información ya sabida que pueda dar cierta validez a nuevas hipótesis sobre la métrica de los cantares de gesta, y, en particular, de la del *Cantar de Mio Cid*.

Dando por hecho que los cantares se difundían oralmente, cabe dar por sentado que al menos la difusión, para ser percibida como verso, es decir, como algo diferente del discurso en prosa, debía de ajustarse a un patrón rítmico que podría ser, en todo o en parte, el mismo que el autor hubiera concebido para su obra. No obstante, no tendría por qué ser forzosamente idéntico, lo que nos lleva a plantearnos una previa distinción entre ritmo de creación y ritmo de recepción. A esta distinción ha de añadirse el hecho de que, para cualquier consideración sobre la métrica, resulta imprescindible desentrañar qué papel desempeñan en la transmisión de los cantares los escasos vestigios escritos que de los textos épicos restan, y más concretamente, dilucidar si los manuscritos están más cerca de reproducir el ritmo de la creación o el ritmo de la recepción de estas obras. El examen de los factores que pudieron condicionar tanto el ritmo de creación como el de recepción en el medievo, junto con la aportación de los ya clásicos estudios de los oralistas, a los que añadiremos nuestra propia experiencia de recolectores de romances de tradición oral, pueden aportar alguna luz al conocimiento de la métrica del *Cantar de Mio Cid*. A tal examen se dedican las páginas que siguen. Somos conscientes de que el estudio del verso épico requiere, de una u otra forma, revisar otras cuestiones que se plantean en el análisis del *Cantar*, como la autoría -¿un solo autor culto?, ¿origen tradicional de la obra?-, las relaciones con otros entornos culturales -¿latino, francés, autóctono, árabe, etc.?-, e incluso el género mismo de esta obra. En este trabajo daremos

por buena la hipótesis de que el autor fue uno solo, y no de extracción popular, sino bien instruido, y la de que el texto se difundía de modo oral. También somos conscientes de que cuanto se asegure sobre la cuestión que aquí examinamos no tendrá más fundamento que el de la propia consistencia interna de lo que aquí se plantea, pues toda disertación sobre literatura oral medieval parece condenada de antemano, por la propia naturaleza del objeto que se estudia, a no poder comprobarse empíricamente, a menos que -cosa poco probable- se descubriera un nuevo elemento, como por ejemplo un códice que contuviera el texto, que proyectara nueva luz sobre el *Cantar del Cid*. Y tampoco son de esperar -no nos engañemos- avances espectaculares en el conocimiento de esta materia; ya nos daríamos por contentos si fuéramos capaces de fundamentar de manera sensata lo que entre todos sabemos, si es que algo sabemos, sobre el verso épico.

## 2. Cuestiones previas.

### 2.1. Ritmo de creación y ritmo de recepción.

Una primera cuestión capital para el entendimiento del metro épico consiste en aclarar hasta qué punto los escritos que nos han conservado los cantares de gesta son fieles al esquema rítmico con que pudieron concebirlos sus respectivos autores, o bien reflejan en mayor medida el esquema rítmico con que eran divulgados oralmente. Eso nos lleva a distinguir entre ritmo de creación y ritmo de recepción. Por ritmo de creación entendemos el patrón rítmico con que el autor concibe su obra; por ritmo de recepción, el patrón rítmico que percibe el receptor, oyente en el caso que ahora nos interesa. Uno y otro vendrían a corresponder a las variedades épicas que C. M. Bowra distingue en la conclusión del capítulo sexto de *Heroic Poetry*<sup>9</sup>: épica oral improvisada, en la que dominaría el ritmo de recepción, y épica literaria, en la que el ritmo dominante es el de creación.

Entre uno y otro no hay diferencia -o las diferencias son muy leves- en la difusión escrita de las obras en verso, como sucede en algunas obras versificadas en cuaderna vía, en las cuales el cómputo del número de sílabas -ritmo de creación- permanece sustancialmente inalterado, aunque no sin algunos puntos problemáticos, en los distintos manuscritos que nos han transmitido, por ejemplo, el *Libro de buen amor*.

Sin embargo, en la difusión oral puede haber diferencias apreciables entre uno y otro ritmo, aunque no necesariamente haya de ser así. La difusión oral no puede pasar sin dejar alguna huella en los textos difundidos. Esas alteraciones pueden estar motivadas por fallos de memoria -omisiones-, errores de canto o recitado -modificaciones de un texto previo-, o improvisaciones -adiciones- de quien difunde oralmente la obra, de lo cual nos ofrece probada constancia la recopilación escrita de romances orales. A las previsibles alteraciones de la literalidad del texto se añaden alteraciones del ritmo, propiciadas por la oralidad, que distancian la ejecución de la pieza del esquema rítmico original.

No obstante, como afirma C. M. Bowra, las diferencias entre la épica oral y la literaria no son sino diferencias de grado. Ello quiere decir que entre el ritmo de difusión y el de creación no tiene por qué haber una separación tajante, especialmente si

---

<sup>9</sup> Manejamos la traducción italiana: C. M. Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979; p. 423.

tenemos en cuenta que la difusión oral de los cantares de gesta habría de estar mediatizada por un texto que suponemos elaborado sobre patrones escritos. Sin embargo, otros autores -entre los que se cuenta P. Zumthor- piensan que la ejecución oral de los cantares de gesta seguiría un esquema rítmico consistente en la repetición de un patrón basado, predominantemente, en rasgos prosódicos; es más, según Zumthor, cada ejecución puede tener su propio esquema rítmico, distinto de otras ejecuciones que incluso pudieran mantener inalterados los aspectos verbales del mismo texto, y sería precisamente en la realización oral en la que se percibiría -y hasta cierto punto se crearía- el ritmo de la composición<sup>10</sup>.

Con todo, conviene tener clara conciencia de la diferencia, por lo cual creemos pertinente tener muy en cuenta esta distinción en toda consideración que haya de hacerse sobre la métrica de los cantares de gesta<sup>11</sup>, pues oral fue su difusión, y los escasos testimonios escritos que restan de ellos tal vez no sean sino mera casualidad, una excepción para la que acaso no fueron concebidos.

## 2.2. Escritura y oralidad en la transmisión del texto del Cantar de Mio Cid.

No es asunto de poca importancia preguntarse el *para qué* -la auténtica función- de la fijación escrita de los cantares de gesta y cuál es el papel -no tiene por qué ser el mismo en todos los casos- que cada manuscrito desempeña en la difusión particular de cada uno de los cantares.

Si centramos nuestro interés en el manuscrito del *Cantar de Mio Cid*, sabemos de él que su texto nos ha sido transmitido en un códice realizado en el siglo XIV, copia, a su vez de otro, ejecutado por Pedro Abad y fechado en 1207, como consta en el *explicit*. G. Orduna piensa que la copia del siglo XIV, la única conservada, pudo efectuarse en un taller historiográfico y que debió de utilizarse en la prosificación de la *Crónica de Veinte Reyes*<sup>12</sup>.

Ahora bien, si el códice de Vivar nos ofrece bastante información sobre su fuente, apenas sabemos nada de la copia de Pedro Abad, hoy perdida. Podríamos pensar que se ejecutó para un destinatario más o menos institucional, como la biblioteca de algún monasterio o un taller historiográfico; o bien podría tratarse de un documento que

<sup>10</sup> Aislado de ese contexto de la ejecución oral -pongamos por caso una copia manuscrita-, el cantar de gesta perdería su identidad rítmica: "Apparaît prosodiquement presque informe: la voix de l'exécutant le formalisera selon les exigences concrètes et immédiates de telle musique, telle danse, telles exclamations ou mouvements de l'auditoire", dice Zumthor (*Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 170-171).

<sup>11</sup> Es un hecho histórico que pueden coexistir sistemas de versificación distintos e incluso contradictorios. No olvidemos que en época medieval junto al sistema romance pervivía el latino. Por eso, también cabría la posibilidad -al menos en teoría, aunque lo creemos sumamente improbable- de que una misma pieza admitiera distintos sistemas de versificación, dependiendo de factores como el tiempo (creación-difusión) o el canal de transmisión (escritura-oralidad): en su génesis -escrita- podría haber sido ideada sobre un patrón isosilábico y en su recepción -oral- adaptada a un patrón distinto.

<sup>12</sup> G. Orduna, "El testimonio del códice de Vivar", *Incipit*, IX (1989). Dice, literalmente, Orduna: "La seguridad de que una versión muy próxima a la del códice de Vivar fue usada para la composición de la *Crónica de Veinte Reyes* y las observaciones de Diego Catalán sobre el particular modo de labor crítica de los redactores de la misma pueden llevarnos a la conjetura de que el códice de Vivar pudo haber sido una de las copias manejadas en esta tarea" (p. 10).

facilitara el trabajo al juglar que lo difundiera, sin excluir otras posibilidades. Si, como cree Deyermond, el *Cantar* estuviera relacionado "con el culto a la tumba del Cid en San Pedro de Cardeña"<sup>13</sup>, el monasterio no carecería de razones para guardar el códice en su biblioteca. Si, como pretende J. Victorio, el *Cantar de Mio Cid* difunde valores como la fidelidad al rey y un modelo de comportamiento social que ensalza la figura regia, también tenían buenos motivos los círculos de poder para tener a su disposición una copia del cantar. En caso de tener un destinatario institucional, el manuscrito evidenciaría algo más que mera curiosidad o interés intelectual: dejaría patente una decidida voluntad de intervenir en la difusión de la obra con la finalidad de propagar valores tendentes a legitimar intereses de parte. Si el manuscrito fuera cuaderno de juglar, vendría a ser, en cambio, una herramienta de trabajo. De todos modos, el destino institucional de la copia no tendría por qué estar reñido con el meramente instrumental, pues del ejemplar institucional bien podrían seguirse la voluntad de facilitar la tarea difusora del juglar, convirtiéndose así, al menos en parte, en instrumento.

Más íntimamente relacionado con la métrica está el *cómo* pudo llegar a ejecutarse la copia de Pedro Abad. Los estudios más difundidos, dando por hecho que no se trata del manuscrito de autor, parecen dar por sentado que la copia de Abad es copia de otro texto anterior, también escrito. Podríamos suponer un esquema parecido a este:

1º. ORIGINAL PERDIDO

2º. COPIA DE PEDRO ABAD, TAMBIÉN PERDIDA

3º. CÓDICE DE VIVAR, MANUSCRITO CONSERVADO.

Podríamos también pensar en otro modo de llegar al manuscrito que nos ha legado el *Cantar*, tuviera este un destino institucional o instrumental. A partir de un escrito original, el cantar pasaría a la tradición y se difundiría oralmente; perdido o deteriorado el escrito original, bien pudo volver a reescribirse, pero, en lugar de hacerse tomando como fuente un escrito anterior, bien podría haberse hecho tomando como fuente la tradición oral, de modo que el copista realizaría su copia al dictado -en el sentido actual de la palabra- de un juglar<sup>14</sup>. De ser así, estaríamos ante un original escrito, luego oralizado y, más tarde, fijado por escrito nuevamente, con lo que tendríamos este otro esquema de transmisión del texto:

1º. ORIGINAL PERDIDO

2º. DIFUSIÓN ORAL

3º. COPIA DE PEDRO ABAD, TAMBIÉN PERDIDA

4º. CÓDICE DE VIVAR, MANUSCRITO CONSERVADO.

---

<sup>13</sup> A. D. Deyermond, *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987; p. 44.

<sup>14</sup> Expone las distintas posibilidades F. López Estrada en *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 26-29.

No es indiferente para el aspecto métrico del *Cantar* por qué camino se haya llegado a fijar por escrito. El copista de un texto escrito puede escribir pacientemente, cotejar y comprobar su copia con la fuente escrita y, si, fuera el caso, corregir los inevitables errores. En este caso, es decir, copiando de una fuente escrita, es legítimo suponer que, con todas las salvedades que se quiera, la reproducción del copista sería básicamente fiel a su original, y reflejaría, en sus líneas esenciales al menos, el ritmo de creación, es decir, la configuración rítmica que el autor habría dado a los versos del *Cantar de Mio Cid*.

Pero si se hubiera llegado a la copia escrita tomando como fuente una versión oral del original escrito perdido, las cosas se nos presentan más problemáticas. En primer lugar, porque cada realización oral es un auténtico original más que una copia de un texto previo. Entre el escrito previo y la realización oral viene a darse una relación análoga a la que existe entre una partitura musical y la ejecución instrumental o cantada de esta. A la ejecución subyace la concepción creadora del autor, y no es posible tal ejecución sin la previa concepción subyacente. Sin embargo, la partitura no es el destino final de la melodía concebida por el creador. No parece descabellado suponer que la oralización del juglar sea, en líneas generales, similar a la ejecución musical y que el original del autor pueda ser considerado como una partitura relativamente abierta para el ejecutante.

En segundo lugar, no hay estricta correspondencia entre un texto oral y su copia escrita, pues el contexto de oralización estaría esencialmente desvirtuado. El juglar, como el ejecutante de una partitura, recita, salmodia o canta para el público. Si tuviera que hacerlo para un amanuense, ausente el público, se habrían modificado las condiciones de difusión, como necesariamente se habrían de modificar otros aspectos, importantísimos, de la realización oral. Es evidente que entre el ritmo de la ejecución oral y el de la copia escrita no hay sintonía; la escritura es mucho más lenta que la recitación, la salmodia o el canto, de modo que la copia manuscrita no puede considerarse como una "grabación" del texto oral. Las necesidades del copista impondrían a su informante unas restricciones del ritmo oral que podrían llegar a deformar el texto mismo. Ya reparó en ello A. B. Lord, aprovechando su propia experiencia y las aportaciones de M. Parry en *The Singer of Tales*<sup>15</sup>. Si algo se puede añadir a las observaciones de Lord y a esta cuestión la experiencia de recoger por escrito romances de tradición oral<sup>16</sup>, hemos de decir que cuando el recitador dice su versión de un romance de modo espontáneo, tal versión es perfectamente regular, octosílabo; en cambio, al pedirle después que la dicte para recogerla por escrito es inevitable que se produzcan lagunas en el relato y alargamientos o acortamientos en buen número de versos, precisamente porque al dictar el texto se modifican las condiciones contextuales del recitado. Es posible que no de otro modo sucedieran las cosas si Pedro Abad hubiera copiado una versión oral del *Cantar de Mio Cid*.

---

<sup>15</sup> A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Studies in Comparative Literature, 1960.

<sup>16</sup> Uno de los autores de este trabajo, Guillermo Fernández, llevó a cabo entre 1983 y 1986 una recopilación de romances orales en la isla de La Palma, en la cual participaron -adestrados por este profesor- los estudiantes del Instituto de Bachillerato *Cándido Marante*, de San Andrés y Sauces. La recopilación dio como resultado un archivo romancístico (inédito) compuesto por más de setecientas versiones de unos cien romances distintos.

Frente a la copia de un texto escrito, la de un texto oral es menos fiel a su original, por una parte, y, por otra, reflejaría, aproximadamente, en el caso del *Cantar de Mio Cid*, la configuración rítmica que el juglar habría dado a su versión del texto; una configuración que estaría condicionada no solamente por la del autor -el ritmo de creación, la partitura-, sino también -y acaso en mayor medida- por la necesidad de satisfacer a sus oyentes, quienes esperarían percibir el texto como producto rítmico. De todos modos, ese reflejo no dejaría de ser una relativa aproximación, pues en esa copia podrían recogerse perturbaciones del texto original correspondientes a varios estadios distintos, y es fácil suponer que el resultado final reflejaría una serie de modificaciones en cadena. Entre esos estadios de modificación del original estarían, al menos, los tres siguientes: 1) el estadio de oralización, que ya ofrecería variantes respecto del original; 2) el correspondiente al acto de dictar, que modificaría el propio texto oral, y 3) el correspondiente a la copia escrita al dictado por Abad.

Si se considera pertinente nuestra distinción entre ritmo de creación y ritmo de recepción, cualquier estudio sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*, y de los cantares de gesta en general, debería fundarse en la certeza de cuál de ellos es el que queda recogido en el manuscrito y en qué medida se refleja en él.

### 3. La difusión del *Cantar*: el ritmo de recepción.

Poca certeza tenemos, verdaderamente, de cómo se difundían los cantares de gesta. Se supone, con bastante fundamento, que se difundían públicamente, esto es, que no estaban destinados a una lectura individual. Pero no sabemos a ciencia cierta si esa difusión pública correspondía a la lectura del texto escrito ante un auditorio, o bien a una estricta realización oral -lo que parece más probable-, fuera esta cantada, recitada o salmodiada. Los estudios más solventes parecen excluir la lectura pública, aunque no se aportan pruebas convincentes de qué variedad de la realización oral -canto, recitación o salmodia, u otras, como rudimentarias dramatizaciones, por ejemplo- se empleaba en la difusión. Ninguna de ellas es descartable por completo, ni lo es tampoco que pudieran concurrir, adecuadamente combinadas, dos o más de ellas en una misma versión oral de un cantar de gesta. Tampoco se ha estudiado con detenimiento esta cuestión, a pesar de que repercute de manera decisiva en la métrica. Teniendo en cuenta que el patrón rítmico de cada una de esas variedades de difusión es muy diferente del de las demás, averiguar si el manuscrito refleja una u otra puede tener importantes consecuencias en nuestro conocimiento del verso épico. En lo que sigue se expondrán algunas reflexiones sobre este problema, que creemos crucial.

Aunque no pueda excluirse por completo, la difusión cantada parece modalidad poco propicia para textos tan extensos como los cantares de gesta, aunque nada impide pensar que bien pudiera cantarse algún pasaje. Por otro lado, suponemos que la ejecución del texto completo al son de una melodía vendría a representar un auténtico obstáculo para el entendimiento del texto como lo que es: una narración en la que el contenido (la historia relatada) domina sobre el continente (la melodía)<sup>17</sup>. De modo que

---

<sup>17</sup> Ya Bowra mantenía esta misma opinión, argumentando que la melodía habría entorpecido la esencia misma de la historia que difunde el poema; en la épica -al contrario que en la lírica- domina la palabra sobre la música. A esta opinión se suma también P. Zumthor cuando habla de "une diction discrètement rythmée et faiblement mélodique laissant le texte imposer sa force et son poids, comme fait l'épopée" (*Introduction à la poésie orale*, p. 182).

la recitación o la salmodia nos parecen modos más adecuados de difundir los cantares de gesta, y de ellos nos ocuparemos con mayor detenimiento.

### 3.1. La difusión recitada.

El recitado, entendiendo por recitado la realización meramente dicha del texto, desprovista de entonación melódica, es un modo de difusión generalizado en la literatura oral. Los cuentos tradicionales y la mayor parte de los romances ha pervivido recitados en la tradición oral. El recitado parece requerir un ritmo fónico más rígidamente marcado que las otras variedades de difusión oral y parece razonable que esa secuencia fónica rítmica exija una secuencia silábica regular para percibirse como verso. La regularidad del cómputo silábico, por otra parte, funciona eficazmente como recurso mnemotécnico, lo que podría facilitar al juglar la tarea de memorizar el texto<sup>18</sup>. La existencia de asonancias se nos antoja recurso insuficiente para ello. En nuestra recogida de romances orales en la isla de La Palma, hemos podido comprobar que, cuando el recitador perdía la regularidad silábica en algún pasaje del correspondiente romance, perdía también la rima y se producía una laguna en el texto que los informantes salvaban reproduciendo el contenido del romance de manera torpe, muy insegura, sin la soltura y seguridad del recitado ajustado a la forma octosilábica. A. B. Lord, por su parte, ya lo había constatado y así lo anota en *The Singer of Tales*<sup>19</sup>. Gran parte de nuestros informantes no sabían leer ni escribir, de modo que no se daba en la transmisión ninguna interferencia de la escritura que fuera apreciable en los textos. El aprendizaje de los romances se había producido de modo exclusivamente auditivo, vinculado tan estrechamente a su conformación métrica que, si ocasionalmente se perdía tal conciencia formal, también se perdía como tal el texto del romance.

No debemos olvidar, sin embargo, que nuestros informantes no eran recitadores profesionales, como sí podría serlo un juglar. Los informantes de la recopilación de romances tendían a "cantar" la recitación, a darle un sonsonete que lo aproxima, en cierto modo a la salmodia; ignoramos si también el juglar recitaría con esa característica musiquilla o, más bien, su recitado tendría que ver con el del actor dramático, que distingue y matiza modulando la voz en los pasajes que considera de mayor interés. Lo cierto es que el recitado nos parece, en principio, un modo más bien espontáneo, poco caracterizado, de difusión oral muy presente en la tradición de todos los tiempos.

Si nuestras observaciones directas de la recolección romancística fueran aplicables a la posible difusión recitada de los cantares de gesta, no sería insensato postular la regularidad silábica del verso épico. El juglar aprendería un texto elaborado en versos regulares y regular sería también su recitado, y tal regularidad, por lo demás, le facilitaría tanto el aprendizaje como la realización oral del texto aprendido. En favor

---

<sup>18</sup> Aunque concede gran importancia a las ventajas mnemotécnica del verso regular, P. Zumthor considera el aspecto rítmico el más relevante. Aun cuando lleve aparejado el facilitar la memorización (toda secuencia seriada, rítmica, favorece la memoria), la generalización del isosilabismo se debe a factores rítmicos.

<sup>19</sup> "From the recited texts from Novi Pazar we can obtain some idea of the singer's difficulties in making normal verses when he is privied of singing. [...] A mixture of prose and verse, parts of verses interspersed with prose sentences and vice versa are result. It is not wondered at that when a singer is asked to dictate, stopping at the end of each verse, he is uncertain where to stop, and hesitates also as to the number of syllabes in a line", dice A. B. Lord en *The Singer of Tales* (p. 127).

de esta hipótesis de la difusión recitada de textos isosilábicos parece actuar la extensión de los cantares, demasiado largos para una recitación formal irregular.

### 3.2. Difusión salmodiada.

La salmodia es un "canto monótono", según reza en el DRAE, que consta de muy escasa variación melódica. Según Bowra, la épica se difundía salmodiada, de modo que su realizador podía sostener prácticamente todo un texto sobre una sola nota, con el acompañamiento de un instrumento de cuerda. Parece razonable no limitar la salmodia a una nota, pero su gama de variación no debe de pasar, razonablemente, de dos o tres, como suena en la actualidad una "misa cantada" por el celebrante. Mayor variación melódica daría paso a la difusión cantada; la total ausencia melódica, a la recitada. Ya Menéndez Pidal había pensado en la difusión salmodiada del *Cantar de Mio Cid*<sup>20</sup>, opinión a la que se suma F. Marcos Marín<sup>21</sup> apuntando la letanía como modelo posible.

La difusión salmodiada o la cantada responden a un patrón rítmico muy distinto del patrón que requiere el recitado. Salmodia y canto toman como base rítmica el tiempo, y al tiempo se ajusta un número de sílabas que puede ser variable. En cambio, la base rítmica del recitado viene dada por el número de las sílabas del verso. La salmodia, y más el canto, encaja en tiempos equivalentes -no iguales- secuencias de discurso también equivalentes en su duración, alargando o acortando las sílabas para acomodarlas al compás<sup>22</sup>, aunque bien es verdad que ni una ni otro excluyen que versos de los textos cantados o salmodiados estén dotados de regularidad silábica.

Por otra parte, la salmodia es una variedad de difusión oral que no es ajena a la literatura ni a la tradición cultural, como atestiguan desde fecha muy temprana los ciegos difusores de romances, la práctica monacal de entonar salmos e himnos en diversos actos de la liturgia, el rezo comunitario en voz alta e incluso el pregón. Pregones, rezos, salmos e himnos y romances de ciego siguen una secuencia rítmica flexible, lo suficientemente flexible como para admitir cualquier texto sin imponer un rígido patrón formal en su realización oral. Los textos salmodiados no eran nada ajeno a los hábitos auditivos del público medieval y permitían, además, variantes textuales casi vedadas al recitado por la propia naturaleza de esta otra forma de difusión oral.

A favor de la difusión salmodiada del *Cantar de Mio Cid* parece estar el texto configurado en el manuscrito. La irregularidad silábica de hemistiquios y versos puede

<sup>20</sup> "A pesar del nombre de cantares -escribe Menéndez Pidal-, aún cabría otra suposición tratándose de unos versos tan extremadamente irregulares como los del *Mio Cid*: que no se cantasen propiamente, sino que se acompañasen de un simple tonillo de recitado, el cual llevaría una modulación más saliente para el acento de la cesura y para las sílabas finales de verso" (*Cantar de Mio Cid*, p. 103).

<sup>21</sup> Marcos Marín se refiere a la salmodia pero no emplea este nombre. Él se refiere, sin mayores especificaciones, a la "música" del cantar, aunque la idea de la difusión salmodiada es clara y aduce en apoyo de esa opinión una cita latina de Jean de Grocheo: *Idem cantus omnibus versibus reiterari* (*Cantar de Mio Cid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 15). Más adelante alude de manera clara al ritmo de recepción: "Suponemos, con bastante fundamento, que el ajuste de texto y música es el que daría regularidad a la expresión poética en su ritmo" (p. 109).

<sup>22</sup> Piénsese, como ejemplo -y salvando las distancias, que no son pocas-, en los números del sorteo navideño de la lotería: en tiempos equivalentes los niños "cantan" números como *mil ciento veinte* (cinco sílabas) y *treinta y cuatro mil setecientos noventa y cinco* (catorce sílabas), sin que se altere el ritmo general de la tabla.

corresponder, sin forzar las cosas, a ese concepto de regularidad flexible a que nos hemos referido en el párrafo anterior. Por otra parte, la salmodia rítmica, reforzada por la asonancia, nos da idea de un texto cuya difusión queda facilitada por el hecho de permitir sin estridencias la variación y la improvisación del juglar, así como el empleo de expresiones formularias como elementos de relleno.

Frente a la difusión recitada, que plantea problemas pendientes de solución, la hipótesis de la difusión salmodiada -sea o no regular el ritmo de creación- se nos aparece como más plausible por su sencillez y su verosimilitud. Es más sencilla esta hipótesis porque con ella se explica la asistematicidad del número de sílabas de los hemistiquios y los versos del *Cantar de Mio Cid*. Verdad es que dentro de esa asistematicidad encontramos tendencias más frecuentes en la medida de los versos (7 + 7, 7 + 8, 7 + 6 sílabas), pero no es menos verdad que la salmodia no está reñida con ello, ni siquiera lo está con el cómputo silábico sistemático del verso, sino que no lo requiere necesariamente, como sí parece requerirlo la hipótesis de la difusión recitada.

Y nos parece también más verosímil porque la realización oral salmodiada de textos escritos está presente en múltiples aspectos de la vida corriente, cotidiana podríamos decir, de la época. De la vida corriente podría haberse tomado este modelo salmodiado, modelo de probada eficacia -no lo olvidemos- que forma parte de los hábitos de recepción del auditorio en no menor medida que el recitado del texto. Nada, pues, pone serios reparos a que el juglar difundiera los cantares de modo similar a como lo haría el ciego con los romances algún tiempo después. En este sentido, podemos afirmar que el ciego no ha hecho sino continuar sin ruptura un modelo de difusión que ya habría sido propio de los juglares medievales.

#### 4. El ritmo de creación.

Aceptado que el posible autor del *Cantar de Mio Cid* sea un autor *clérigo*, en el sentido particular que en la Edad Media tenía la *clerezía*, y que la difusión oral de la obra vendría a alterar de una manera que no podemos precisar cabalmente el patrón rítmico de la creación, cabría preguntarse cuál pudo ser ese patrón. Ciertamente, el autor medieval no es un creador de la misma manera que lo es el artista moderno ni se ve a sí mismo como un individuo tocado por el dedo de Dios o de las musas. Pero no parece fácilmente aceptable la idea de un autor que creara por encargo, que concibiera su obra -como el artesano- a la medida de quien hubiera solicitado de antemano sus servicios. Pensamos que la creación artística, por el hecho de serlo, consiste en informar la materia de la creación de una manera inexcusablemente individual y propia. Pero sabemos también que el creador no parte de la nada, sino que, además de su propia personalidad creadora, dispone de unos modelos previamente elaborados en los que puede verse colmada su propia individualidad. Es innegable que un hombre culto que en el siglo XII se propusiera crear una narración como la recogida en el *Cantar del Cid* tenía a mano unos modos de hacer ya ensayados por otros, ya fuera en géneros literarios similares, ya fuera en géneros bien diferentes. De esos distintos modos de hacer tomaremos en consideración aquellos que tienen alguna repercusión en el aspecto métrico de la obra, aunque no tenemos garantía de que el autor se haya decantado por ninguno específico.

No sería, en principio, enteramente impertinente preguntarse si el texto está escrito en verso o no, ya que nuestros actuales conceptos de verso y prosa poco tienen que ver con las ideas medievales. Dado que no conservamos más evidencias manuscritas directas de los cantares de gesta que las del *Mio Cid*, las *Mocedades de Rodrigo* y un breve fragmento de *Roncesvalles*, y que en ellas la escansión y la

existencia de rima es un hecho incontestable, no parecería razonable dudar de que los cantares de gesta son textos en verso. A primera vista, los cantares y los fragmentos manuscritos dan testimonio de unos supuestos versos sin regularidad silábica ni acentual, y decimos *supuestos* porque la rima por sí sola no es requisito suficiente para que podamos reconocer como verso en el medievo una secuencia de discurso. De hecho, también es posible encontrar asonancias más o menos ocasionales en la prosa. Por otro lado, algunos medievalistas como P. Zumthor<sup>23</sup> y F. Gómez Redondo<sup>24</sup> piensan que entre la prosa y el verso medievales no existen diferencias esenciales, ya que representan, en realidad, polos idealmente opuestos, mientras que las realizaciones literarias concretas vendrían a situarse en un punto intermedio de esta escala, y es también innegable que la diferencia entre prosa y verso se neutraliza en manifestaciones como el *cursus* o la prosa *ad sequentias*. Gómez Redondo señala que la presencia de figuras como Pedro de Blois en el *studium* de Palencia vendría a asegurar en Castilla la difusión de esta concepción rítmica del discurso literario. A ello podemos añadir que ese mismo modelo rítmico se plasma en los salmos y la poesía bíblica, en general, lo cual no resultaría desconocido para nuestro autor.

Si el anónimo autor del *Cantar de Mio Cid* hubiese creado su obra con esta concepción rítmica, no queda más remedio que admitir, de una u otra manera, que la obra vendría a estar creada en una modalidad intermedia entre la prosa rítmica y el verso, si bien es verdad que la escansión y la explotación sistemática de la rima lo acercan decididamente al verso mucho más que a la prosa. La repercusión de esta concepción del ritmo sobre la medida del verso se manifestaría en la distribución de períodos rítmicamente equivalentes -desde los puntos de vista fónico, sintáctico y semántico- en cada verso. La equivalencia no implica necesariamente regularidad silábica ni sintáctica, sino que remite a ese concepto de regularidad flexible<sup>25</sup> a que nos referíamos en el apartado anterior, en la que se integran tanto esa "métrica relativamente estricta" a que se refiere I. Michael<sup>26</sup> como el ajuste entre unidades sintácticas y versos, que, a juicio de Bowra, permite una mayor libertad y un mayor margen de variedad en la exposición del contenido de la obras.

Pero, por otra parte, para la mentalidad creadora de un hombre bien formado del siglo XII tampoco resultaba ajena la creación en verso perfectamente regular, medido y rimado. Es también pertinente, por tanto, preguntarse por los distintos géneros, vigentes en el entorno literario y cultural del autor del *Cantar de Mio Cid*, que utilizaron los versos isosilábicos como molde expresivo. Y aquí encontramos que la regularidad -sílabas contadas- del verso es norma general y la irregularidad, excepción poco frecuente, por lo demás. De ese entorno cultural y literario del autor del *Cantar* forman parte, entre otros géneros de raigambre culta, la poesía latina medieval, la lírica cortés de Provenza, los cantares franceses y, según J. Victorio, los romances. En todas estas

<sup>23</sup> P. Zumthor, *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 208-219.

<sup>24</sup> F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, I, *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 37-56.

<sup>25</sup> "El poeta del *Cid* cuenta las sílabas no de manera aritmética, sino rítmica, como conjuntos de materia fónica de duración aproximada aunque divididos por pausas acentuales recurrentes", afirma Zumthor, p. 222.

<sup>26</sup> I. Michael, *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 1991, 5ª ed. p. 20.

corrientes y géneros la regularidad del cómputo de sílabas es un hecho constatable. La poesía latina del siglo XII se va acomodando a las exigencias de la métrica romance y abandona rápidamente las distinciones de cantidad, pertinentes en latín pero ajenas ya a las lenguas románicas<sup>27</sup>. Es un hecho que gran parte de los poemas medievales compuestos en latín siguen ya en esta época un molde estrictamente isosilábico.

Los poetas provenzales no se plantean otro modo rítmico que no considere como su base el cómputo de las sílabas. La lírica provenzal, sin embargo, parece género muy ajeno al espíritu de los cantares, tanto por su contenido como por su difusión<sup>28</sup>. Las composiciones provenzales son poemas líricos con una organización estrófica más apta para el canto que para la salmodia o la recitación. La estrofa viene a ser la unidad rítmica y en sus límites se produce de manera regular el acoplamiento entre la secuencia fónica y la sintáctica; en cambio, el poema épico tiende a acoplar lo fónico y lo sintáctico dentro de los límites del verso, que se constituye en su auténtica unidad rítmica. A la canción trovadoresca puede agregársele o quitársele una estrofa completa sin que el ritmo general de la composición se resienta, de la misma manera que puede añadirse o suprimirse un verso a la tirada épica.

Al igual que la lírica provenzal, los cantares de gesta franceses, con los que tan a menudo se ha relacionado la épica hispana medieval, están elaborados sobre una base isosilábica. Si bien las homologías de género entre los cantares franceses y el *Cantar del Cid* parecen obvias, no faltan las diferencias de concepción<sup>29</sup>. Existen similitudes entre el verso épico francés y el castellano, como la agrupación en *laissez*, la división en hemistiquios y la desigual duración de ambos. La agrupación en tiradas responde a la necesidad de estructurar el contenido narrativo y no a un criterio estrófico, como sucede en la lírica. La desigual duración de los hemistiquios está constatada en el *Cantar del Cid* por los recuentos de Menéndez Pidal y de I. Michael, quienes advierten que en una buena proporción de versos el segundo hemistiquio es más extenso que el primero<sup>30</sup>, como sucede en la épica francesa. Sabido es también que los cantares franceses son conocidos tempranamente en Castilla, particularmente la *Chanson de Roland*, de modo que, en el momento de la creación, el anónimo autor del de *Mio Cid* bien pudo tener a su disposición este modelo francés para seguirlo de cerca. Si se acepta la hipótesis de la influencia francesa en la métrica de los cantares españoles se explicaría la distinta longitud del verso hispano por la distinta estructura fónica de las lenguas castellana y francesa, pero habría que aceptar también la desigual extensión de los hemistiquios del

<sup>27</sup> M. A. Marcos Casquero y J. Oroz Reta, *Lírica latina medieval (edición bilingüe)*, I, Madrid, BAC, 1995, pp. 3-14 de la "Introducción general". Hay autores, como Bowra, que piensan en las narraciones latinas de vidas de santos como precedentes de los cantares de gesta, dado que ofrecían un modelo narrativo inexistente en las literaturas romances.

<sup>28</sup> No menos extraño a los cantares resultaría la poesía de los salmos, aunque, a diferencia de la lírica provenzal, su cercanía cultural a los autores resultaría más patente.

<sup>29</sup> Ya señaló Menéndez Pidal la que creemos más importante: mientras que la épica francesa mitifica al héroe y lo desrealiza -lo que sí está presente a nuestro juicio en las *Moçedades*-, el *Cantar* está lejos de mitificar al Cid.

<sup>30</sup> Concretamente nos referimos a los versos contados como la suma de hemistiquios de 6 + 7, 7 + 8 y 6 + 8 sílabas, aunque uno y otro no dejan de llamar la atención sobre el hecho de que el tipo de verso más frecuente es el que consta de dos hemistiquios heptasílabos

verso, a menos que en la épica castellana se equilibraran por influjo de otras manifestaciones literarias.

Tal sería el caso de los romances, como afirma J. Victorio, que constituirían un género coexistente con los cantares e independiente de ellos. Entre romances y cantares no habría, pues, relación genética, sino que se trataría más bien de un influjo sobreimpuesto: el romance constituiría un molde métrico aceptado por el autor del cantar con la finalidad de adaptar su texto a las peculiaridades rítmicas de un género apto para una difusión oral más eficaz en el contexto cultural español.

Fuera cual fuera el modelo concreto, lo cierto es que la regularidad silábica era un factor muy digno de consideración en la creación poética del siglo XII, y que no parece presentar ninguna desventaja en lo referido a la difusión de las obras. En efecto, el poema regular puede difundirse recitado y puede también difundirse salmodiado e incluso de otros modos. Siguiera un modelo basado en la regularidad silábica estricta o un modelo de regularidad flexible, no podemos descartar que el autor del *Cantar de Mio Cid* tuviera en cuenta, desde la concepción misma, que su obra iba a difundirse oralmente ni que el ritmo de su creación estuviera condicionado por el de la difusión. A fin de cuentas, los distintos modelos literarios no se imponen mecánicamente como un todo, sino que sus rasgos se entrecruzan hasta llegar a la elaboración de nuevos modelos, parcialmente diferentes, en los que se integran obras concretas e individuales concebidas ya desde esos nuevos supuestos técnicos y estéticos.

## 5. Conclusiones.

De las consideraciones vertidas en lo que precede, llegamos a varias posibilidades plausibles. Si entrecruzamos los conceptos que hemos venido manejando (fuente escrita y fuente oral del manuscrito de Pedro Abad, ritmo de creación y ritmo de recepción, difusión recitada y difusión salmodiada), estas son las opciones que menos descabelladas resultan:

1. Que la fuente del manuscrito sea oral y que la obra se difundiera recitada.
2. Que la fuente del manuscrito sea oral y que la obra se difundiera salmodiada.
3. Que la fuente del manuscrito sea escrita, caso en el que resulta indiferente que la difusión sea recitada o salmodiada.

La primera de estas posibilidades (fuente oral del manuscrito y difusión recitada) supone que el código refleja inexcusablemente el ritmo de recepción. Anteriormente se ha visto cómo la difusión recitada requiere inexcusablemente el isosilabismo del texto oralizado y esto plantea el grave problema de explicar la irregularidad del texto conservado. Ciertamente, la difusión recitada puede desfigurar esporádicamente la regularidad original, aunque, como antes se vio, difícilmente se puede llegar a un recitado irregular por completo, como en gran medida lo sería el del *Cantar* manuscrito, sin desvirtuar totalmente el texto, de tal modo que en la versión recitada apenas sería reconocible el texto isosilábico original. Un segundo escalón en la desfiguración de la regularidad primigenia vendría dado por el hecho de trasvasar la realización oral a la escritura. Cuando el informante dicta no recita, pierde el ritmo y los errores se multiplican, como hemos comprobado repetidamente cuando nuestros alumnos o nosotros mismos hemos tomado al dictado la versión de algún romance<sup>31</sup>. Con todo,

---

<sup>31</sup> Recuérdense las palabras de Lord citadas en la n. 19.

aun tomando al dictado un texto oral, los errores de transcripción no alcanzan el número y la frecuencia que parece reflejar el código de Pedro Abad, hoy perdido, donde encontramos tiradas enteras con "errores" -a veces muy pronunciados- en todos los versos. Teniendo en cuenta lo anterior, la hipótesis de la difusión recitada plasmada por escrito no parece poco convincente.

La segunda posibilidad (fuente oral del manuscrito y difusión salmodiada) deja a salvo los "errores" de la copia manuscrita y no está en contradicción con la posibilidad de un cómputo silábico regular en la creación de la obra. Si el recitador se equivoca al dictar, cierto es que no se equivoca menos el salmodiador, pero esos fallos no impiden reconocer el texto como algo idéntico a sí mismo, pues su identidad no queda reducida exclusivamente a la presencia de rígidos rasgos formales.

La tercera posibilidad (fuente escrita del código de Pedro Abad) exige que el original hubiera sido creado por el autor siguiendo un modelo rítmico anisilábico consciente de la difusión salmodiada que habría de recibir el texto.

Por lo general, la crítica -al menos los estudios más difundidos- no ha llegado a plantearse decididamente la posibilidad de que la fuente de la copia de Pedro Abad -no la del código de Vivar- fuera una realización oral del *Cantar*. Ya Lord lo sospechaba y piensa en este modo de copiar como el posible origen de la irregularidad del verso; por su parte, L. P. Harvey<sup>32</sup> y S. Gilman<sup>33</sup> se decantan decididamente por el manejo de fuentes orales en la copia del siglo XIII. Por nuestra parte, pensamos que esta es hipótesis muy verosímil, sobre todo si tenemos en cuenta la frecuencia de elementos apelativos y de expresiones formularias, cuya particular conformación tanto confundía a Bowra, acaso porque él pensaba en fuentes escritas<sup>34</sup>. A estas huellas de oralidad podríamos añadir tal vez la confusión en el empleo de tiempos verbales en algunos pasajes, la falta de rima de algunos versos y el desigual desarrollo estructural de algunos episodios. No obstante, no se puede descartar que las apelaciones, las fórmulas o los otros datos en que apoyamos nuestro parecer pudieran, de algún modo, estar "previstos" por el autor del *Cantar*, consciente de la divulgación oral que habría de tener su creación. Es necesario reemprender el examen de estas cuestiones teniendo en cuenta su posible origen meramente oral. En este sentido, F. Marcos Marín, al estudiar la lengua del *Cantar*, considera que al texto se han incorporado elementos tradicionales que revelan diversas fases en su elaboración; entre esos elementos tradicionales, la presencia de rasgos lingüísticos parecería confirmar hasta cierto punto la validez de la hipótesis de una fuente oral para el manuscrito. Por ella nos decantamos, sin que eso suponga que creamos en la creación enteramente oral ni colectiva de la obra.

---

<sup>32</sup> L. P. Harvey, "The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 137-143.

<sup>33</sup> S. Gilman, "The Poetry of the 'Poema' and the Music of the 'Cantar'", *Philological Quarterly*, 51 (1972), pp. 1-11.

<sup>34</sup> Bowra constata la mayor frecuencia de expresiones formularias en el *Cantar* que en la *Chanson de Roland*. Por nuestra parte, observamos que tal frecuencia es también muy superior a la del otro cantar que se nos ha conservado escrito, las *Mocedades de Rodrigo*, cuya fuente manuscrita es afirmada por J. Victorio (p. LV de la "Introducción" a su edición de las *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, colección Clásicos Castellanos) frente a la opinión de Deyermond, quien supone que la fuente del manuscrito es oral. Tanto Navarro Tomás como R. Baehr coinciden en señalar que los hemistiquios de las *Mocedades* muestran una mayor regularidad -octosílaba- que los del *Cantar*.

Si se acepta la hipótesis del manuscrito de fuente oral y se tiene en cuenta la distinción entre ritmo de creación y ritmo de recepción, se entenderá la inadecuada -por distintos motivos- perspectiva desde la que se han abordado los estudios sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Los partidarios del isosilabismo -Cornu, J. Victorio- tienen clara conciencia de la diferencia existente entre la configuración rítmica de la creación y la de la recepción, pero su convicción de que el código de Pedro Abad procede de otro manuscrito resulta insuficiente para explicar cómo se habría llegado de la regularidad original a la fehaciente irregularidad del texto manuscrito. Además, sería necesario establecer fundadamente cuál habría sido la base métrica regular de ese original, y si tal base era o no isosilábica. No ha sido propósito de este trabajo entrar en mayores detalles sobre tan interesante cuestión, pero no queremos pasar adelante sin apuntar que para argumentar en favor de esta hipótesis resultaría imprescindible un recuento meticuloso de las medidas de todos y cada uno de los hemistiquios y versos del manuscrito. Si el recuento de Menéndez Pidal es fiable -y no tenemos por qué dudar de que así sea-, tenemos como versos más frecuentes los conformados por hemistiquios de 7 + 7, 7 + 8 y 7 + 6 sílabas, lo cual parece dar un papel capital al heptasílabo en la posible base métrica regular del *Cantar*.

Los partidarios de la irregularidad silábica, en cambio, no son conscientes -o no lo son plenamente- de que exista diferencia entre la creación y la recepción. Unos se limitan a constatar la irregularidad, otros tratan de explicar el metro de la difusión pensando que con ello dan cuenta de la concepción de la obra. Entre los primeros se encuentran Menéndez Pidal y sus seguidores; entre los segundos, Aubrun, Pellen, Orduna y los tratadistas de métrica. Llevada a su extremo, la aceptación acrítica de la irregularidad podría también llevarnos a aceptar que los cantares de gesta están escritos en prosa, lo cual no resulta enteramente descabellado si se tienen en cuenta los estudios de Zumthor, y la escasa diferenciación entre prosa y verso en la Edad Media. Acaso las deficiencias de este planteamiento procedan de pretender aplicar a la cultura medieval los modernos conceptos de verso y de prosa.

Vistas las posturas de la crítica, parece que sumarse a la idea de la difusión salmodiada presenta indudables ventajas; en primer lugar, porque no está en contradicción con el curso razonable de los hechos y, en segundo lugar, porque como modo de difusión admite tanto la creación regular como la irregular, y por esta manera de difusión puede explicarse la configuración del texto del *Cantar de Mio Cid* en el código que nos lo ha conservado. No obstante, con la aceptación de esta propuesta no quedan resueltos los problemas que plantea el verso épico. Establecidas las premisas de la copia de fuente oral y del ritmo de recepción reflejado en ella, procede retomar la investigación métrica del *Cantar* siguiendo un programa secuenciado en varias etapas. Creemos necesario, en primer lugar, perfilar cómo se configura el ritmo de recepción; para ello, resueltos los inconvenientes que plantea la aplicación concreta que el propio autor ha llevado a cabo, nos parece un buen punto de partida el punto de vista de Aubrun, matizado por las objeciones de Navarro Tomás. En segundo lugar habría que plantearse la reconstrucción del ritmo de creación del poema, empezando por la importante cuestión de si es posible llegar hasta él. Para fundamentar cualquier hipótesis, creemos imprescindible un concienzudo estudio lingüístico orientado en este sentido, un estudio lingüístico que tenga en cuenta el cómputo riguroso de todos y cada uno de los versos y hemistiquios, como apuntábamos arriba, y que examine las relaciones entre las unidades sintácticas y el verso, pues nos parece que el autor debió de tener muy presente que la unidad rítmica de su obra descansaba sobre unas bases sintácticas a las que estaría constreñido el ritmo fónico. Y, por último, restaría

establecer las pertinentes relaciones entre el metro del *Cantar de Mio Cid* y los de las *Mocedades* y el fragmento de *Roncesvalles*, así como los restos que de ese metro hayan podido quedar en las prosificaciones. Esperamos que la realización de este programa no se retrase demasiado, pero, por ahora, "en este lugar se acaba esta razón".

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- AUBRUN, Charles V. (1947): "La métrique du *Mio Cid* est régulière", *Bulletin Hispanique*, XLIX, pp. 332-372.
- (1951): "De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux. Le *Cantar de Roncesvalles*", *Bulletin Hispanique*, LIII, pp. 351-374.
- BAEHR, Rudolf (1981): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1ª ed., 2ª reimpresión.
- BOWRA, Cecil M. (1979): *La poesía eroica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979; 1ª ed. inglesa de 1952.
- CORNU, J. (1891): "Études sur le *Poème du Cid*", *Études dédiées a Gaston Paris*, París, Émile Bouillon, pp. 419-458.
- DEYERMOND, A. D. (1987): *El "Cantar de Mio Cid" y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio.
- GILMAN, Stephen (1972): "The Poetry of the 'Poema' and the Music of the 'Cantar'", *Philological Quarterly*, 51, pp. 1-11.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana*, I, *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- HARVEY, L. P. (1963): "The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, pp. 137-143.
- F. LÓPEZ ESTRADA (1982): *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia.
- LORD, Albert B. (1960): *The Singer of Tales*, Cambridge (Massachusetts), Harvard Studies in Comparative Literature.
- MARCOS CASQUERO, Manuel A. y José OROZ RETA (1995): *Lírica latina medieval (edición bilingüe)*, I, Madrid, BAC.
- 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.
- MICHAEL, Ian (1991): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 5ª ed.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- ORDUNA, Germán (1987): "Tirada y estructura fónico-rítmica en el *Poema de Mio Cid*", *Incipit*, VII, pp. 7-34.
- (1989): "El testimonio del código de Vivar", *Incipit*, IX, pp. 1-12.
- PELLEN, René (1985, 1986): "Le modèle de vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [*El que en buen ora...*] (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles)", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), pp. 5-37, y 11 (1986), pp. 5-132.
- SMITH, Colin (1982): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.
- VICTORIO, Juan (1982): *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa Calpe, colección Clásicos Castellanos.

----- (2002): *El Cantar de Mio Cid. Estudio y edición crítica*, Madrid,  
UNED.

ZUMTHOR, Paul (1983): *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

----- (1989): *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, Madrid,  
Cátedra.