



## La *mise en voix* del *Cantar de Mio Cid* y el Códice de Vivar

---

**Alejandro Higashi**  
**Universidad Autónoma Metropolitana**  
**(Iztapalapa, México)**

### Resumen

En los últimos años, en el estudio de la *mise en voix* del *Cantar de Mio Cid* se ha privilegiado el plano musical de la interpretación. Sin descuidar esta dimensión, propongo volver sobre el plano textual y codicológico, ante la pobre evidencia preservada sobre aspectos rigurosamente musicales: las condiciones de su conservación en un códice de interés historiográfico, el conocimiento indirecto de la interpretación musical de la épica medieval, lagunas en el conocimiento de las técnicas de cantilación medieval clericales o laicas, la influencia que pudieron tener (o no) variantes locales como el canto mozárabe o el canto eugeniano, etc.

*Palabras clave: música medieval - cantilación - cantar de gesta - Cantar de Mio Cid.*

### Abstract

In the last years, the musical performance has taken an important place in the study of the *mise en voix* of the *Cantar de Mio Cid*. Although this perspective is laudable in many ways, I propose to take care on the textual and codicological plane, because many of the musical traces are lost for distinct reasons: the condition of the copy, finished according to the historiographical patterns of the medieval *scriptorium*; the indirect knowledge of the medieval epic music; the gaps in the understanding of

*Olivar* N° 10 (2007), 17-35.



how medieval cantillation was performed during public workshop, in the laic or clerical life; the influence (or not) of the medieval chant dialects (especiallly, mozarabic and eugenian chants), etc.

*Keywords: medieval music - cantillation - epic poetry - Cantar de Mio Cid.*

## **Un tema conflictivo: la *mise en voix* del Códice de Vivar**

Creo que las soluciones hasta hoy ofrecidas para entender mejor el complejo sistema de interpretación de un texto épico resultan poco satisfactorias, a pesar de los notabilísimos esfuerzos conjuntos de filólogos y etnomusicólogos de primera línea. La culpa, por supuesto, hay que atribuirle a la poca información conservada por las fuentes. Ofrecer conclusiones sobre la *performance* de un texto épico, apoyados en lo que Le Vot llama fuentes periféricas (1986: 171-176; también Rossell, 1991: 209), fácilmente puede conducirnos a callejones sin salida, como sucede con el estudio de Álvarez Tejedor (2000: 285), cuyas aportaciones sobre la interpretación del *Cantar de mio Cid* se reducen a dos párrafos breves, de carácter general, respaldadas por los estudios previos de Salazar y Reese, información a todas luces insuficiente si la comparamos con lo que sabemos de otros géneros y que el mismo Álvarez Tejedor expone con profusión. Fundamentar nuestros estudios más enfáticamente en la teoría musical tampoco ofrece garantías: el detallado estudio de Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero presenta un amplio estado de la cuestión sobre las técnicas de cantilación medievales (más de una decena de páginas), aunque el análisis del *Cantar* resultante no supera las tres páginas (2004: 32-34). Una perspectiva métrica, centrada en la imagen fónico-rítmica del verso y en el concepto de hemistiquio biacentual, como las ensayadas por López Estrada (1982: 217-222), Pellen (1985-1986), Orduna (1987 y 1997: 41-44) y Montaner (1993: 34-39 y 1994: 686-688), entre otros, resulta más convincente por estar cimentada sobre un riguroso estudio textual, aunque últimamente ha sido desaprovechada como base para explicar el componente musical, pues se encuentra tanto en los textos en verso como en textos en prosa (véase, por ejemplo, Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, 2003: 3-4). Los estudios de etnomusicología comparada de Antoni Rossell ofrecen, sin

duda, resultados más completos por lo que toca a la interacción entre las dos caras de la interpretación épica: el sistema salmódico propuesto por Rossell parece el idóneo para vincular la forma métrica-textual y la melódica-salmódica (1991:214-215), aunque necesariamente hay que seguir enriqueciendo esta perspectiva, como ha mostrado el mismo Rossell con su estudio sobre el pregón (1992) y, en la práctica, con sus propias interpretaciones musicales del *Cantar* de 1999 (mejor colocadas del lado de los *performance studies*; véase Barret, 2005).

En todo caso, los obstáculos que se presentan en cada una de estas perspectivas están abonados por el componente textual del *Cantar*. Parece obvio que la *mise en voix* u oralización de los cantares de gesta, en sentido amplio<sup>1</sup>, sólo puede plantearse sobre las coordenadas de su transmisión escrita, donde todas las huellas de la *mise en voix* u oralización se borran, justamente por resultar superfluas. De ahí que, paradójicamente, todo estudio de la oralización del *Cantar* que pretenda un grado mínimo de rigor, deba estudiar la disolución de la *mise en voix* en paralelo con la construcción de la *mise en texte*.

En la actualidad, con muy pocas excepciones, los críticos suelen coincidir en la hipótesis de la *cantilación* de la épica, fuertemente influenciada por el modelo del canto gregoriano (Rossell, 1991 y 1992; Álvarez Tejedor, 2000: 285; Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, 2004), lo que suma un conjunto variopinto de factores contextuales relacionados con la interpretación musical del canto gregoriano. A menudo, el conocimiento técnico de la transcripción musical dentro del mundo eclesiástico, de naturaleza más bien especulativa, se concierta poco y mal con la música profana, subordinando la realidad de la *mise en voix* a la lógica de la representación escrita<sup>2</sup>. Tampoco son bien conocidos los

<sup>1</sup>El concepto de *mise en voix*, derivado principalmente de los estudios de dramaturgia y de pedagogía, se emplea para definir el proceso de interpretación oral de un texto escrito (por ejemplo, Goffard, 2005), pero también ilustra las técnicas de interpretación para la música coral (por ejemplo, de Maet, 1989); el concepto de oralización, procedente de la lingüística, apunta al proceso de recitación de un texto escrito (por ejemplo, Santiago Alcoba, 1999). Para la literatura medieval, es necesario considerar con cierta amplitud el concepto instrumental de “texto escrito”, pues podría aludir tanto a un *texto escrito* como a un *texto oral* (problema expuesto por Barret, 2005: 127).

<sup>2</sup>Las iluminaciones de juglares en los salterios son un valioso testimonio de esta subordinación: la presencia de histriones y juglares en numerosas iluminaciones me-

intercambios concretos que pudieron existir entre la música religiosa y la música laica, considerando que una buena parte del desarrollo musical eclesiástico se dio en un ámbito restringido al potencial público laico, quien sólo contó con una participación ritualista y limitada durante la misa y otras celebraciones puntuales (Jeffery, 1992:70-74). Respecto a la transcripción musical, sus métodos se uniforman hacia el XI, aunque la interpretación continúa estrechamente ligada a un componente de tradición oral no contemplado en los códices; desde Pothier sabemos que la notación musical antigua no hacía sino ofrecer “des indications abrégées, suffisantes pour rappeler les mélodies à la mémoire, mais ne pouvant suppléer par elles-mêmes à la tradition” (1980: 53; también Levy, 1990 y Jeffery, 1992). Por otro lado, ignoramos cuál pudo ser el destinatario idóneo de los repertorios manuscritos; si como piensa Jeffery, “many of the earliest ones were not intended to be used by singers during the musical liturgies, but rather by higher clergy during liturgies that lacked music” (1992: 67), es obvio que se reduce su valor como auxilio para comprender la interpretación coetánea (67-68); así, muchos de los códices con notación musical podrían muy bien ser libros de texto, propios para el estudio individual, y no testimonios de interpretación (68-69). Por último, habría que considerar la importancia y extensión de las variedades locales previas a la reforma gregoriana (Reese, 1989: 125-145; Cattin, 1999: 27-50) y su impacto en la interpretación del repertorio (Jeffery, 1992: 74-76). No hay que perder de vista que, aunque la situación comunicativa ritualizada (la liturgia o la festividad religiosa) crea el espejismo de una cierta unidad entre las diversas interpretaciones (por ejemplo, véase Jeffery, 1992: 58), es cierto que el análisis cuidadoso de varias versiones musicalizadas de un texto, como hace Levy con el *Elegerunt apostoli*, demuestra que las formas de interpretación fijadas por la memoria de los cantores convivían con una serie de licencias que facultaban la improvisación de las iglesias locales, especialmente en los siglos previos a su fijación por escrito (Levy, 1990: 208-216) y, consecuentemente, dificultan la identificación de principios universales (Dyer, 1989: 541-542).

---

dievales sirve sólo para mostrar una asimilación, de corte agustiniano, entre la música irracional (la de los animales) y la música profana (Marchesin, 2000: 98). En general, las representaciones iconográficas ligadas al salterio poseen un valor simbólico subordinante, de naturaleza propedéutica, donde los planos sensorial, racional y espiritual quedan unidos indefectiblemente (2000: 49-137).

Los misterios insalvables en el contexto del canto gregoriano se multiplican cuando analizamos el de la música laica. La falta de fuentes musicales directas para la épica y de una notación musical consistente (Le Vot, 1986) ha fomentado construcciones teóricas que no en todos los casos tienen un respaldo empírico. Esto puede ilustrarse bien con nuestro propio Códice de Vivar. La temprana conceptualización pidalina del Códice de Vivar como “manuscrito de juglar” (1991: 121-122 y 384-385) ha cobrado nueva vitalidad en los estudios de Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, quienes proponen que el código de Per Abad “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 facilitara el trabajo al juglar que lo difundiera, sin excluir otras posibilidades” (2003: 6-7), aunque “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” (7). Esta idea permitiría aventurar el rescate en la copia conservada, al menos en cierto grado, de algunos rasgos de una oralización primitiva. El problema es que hoy por hoy no contamos con evidencias que nos permitan saber qué era o qué características tenía un “manuscrito de juglar”. Como muestra Andrew Taylor, con el concienzudo análisis de un buen elenco de manuscritos, rollos de pergamino y hasta hojas sueltas, a menudo los códigos que tradicionalmente se han clasificado como “manuscritos de juglar” representan en realidad una categoría muy distinta: la de modestos manuscritos comerciales (que no por su pobre factura deberían pertenecer necesariamente a un juglar); como concluye Taylor, “the hypothetical codicological category ‘minstrel text’ has been formed around a particular stereotype of the minstrel, a romantic vision of the minstrel as penniless wanderer” (1991: 73) y no por evidencia directa. En la misma dirección apuntan los resultados del grupo de trabajo que preparó el *Album de manuscrits français du XIIIe siècle, Mise an page et mise en texte*: “la diversité des textes invite donc à reconsidérer l’idée selon laquelle les manuscrits épiques de petites dimensions seraient des manuscrits de jongleurs, écrits sinon par eux, du moins pour eux. Il semble qu’il s’agisse là plutôt de caractéristiques matérielles liées à une production de type monastique ou ecclésiastique, et héritées du XIIe siècle” (Hasenhor, Lefèvre y Gasparri, 2001: xvi).

Las condiciones de transmisión de la épica hispánica en particular tampoco facilitan las cosas. Como han recordado también Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero, escasean las correspondencias entre el texto oral y el texto escrito, toda vez que el contexto de recitación aparece desvirtuado; en caso de ser el Códice de Vivar producto del dictado de un juglar a un copista, la falta de sintonía entre el tiempo de la recitación y el de la escritura termina por deformar la experiencia (2003: 8). El poco apego de los copistas del Códice de Vivar al contexto de recitación se confirma cuando consideramos las atinadas observaciones de Germán Orduna respecto a su factura como documento histórico (y no como testimonio de un texto cantable) dentro de un taller historiográfico (1989), la tradición manuscrita previa (Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, 2003: 6-7) y las condiciones generales de conservación manuscrita de la épica castellana, donde a menudo se muestra un desinterés por cualquier auxilio gráfico que mejore la experiencia de la recitación de los propios manuscritos (Higashi, 2005 y 2007). Estas particularidades nos previenen sobre lo que hemos de buscar en los códices: no se trata de rasgos explícitos e intencionales que auxilien en la oralización del texto, como hace ingenuamente Rodrigo de Zayas al quejarse de la falta de una notación musical en el Códice de Vivar (1998: 58), sino de rasgos involuntarios o automáticos que han quedado como remanentes en el proceso de transmisión manuscrita y que, inadvertidos por los copistas, han permanecido como una oralización residual. El movimiento es inverso al realizado por Pedro Cátedra hace pocos años con el *Cancionero musical de Astudillo*: en vez de señalar la función de los rasgos codicológicos presentes en textos destinados a la lectura colectiva, como hace Cátedra espléndidamente (por ejemplo, 2005: 143-159 y 196-210), la tarea que exige el Códice de Vivar tiene un temperamento más bien esotérico, pues esos rasgos de oralización han sido borrados; lo que esperamos encontrar serían aquellos aspectos que, sin ser explícitos (y por ello, poco visibles por naturaleza), apuntan a la oralización y, en un sentido más amplio, a la interpretación musical.

## La *mise en texte* del Códice de Vivar: *diuisio textus* y *dispositio esticográfica*

Desde esta perspectiva, el análisis codicológico del Códice de Vivar sólo aporta una nómina amplia de supresiones de rasgos de oralización. Por lo que toca a la *diuisio textus*, he tenido la oportunidad de escribir al respecto en otra parte (Higashi 2005), de modo que aquí sólo recogeré las conclusiones principales: el texto aparece a renglón tirado, con una correspondencia general entre verso y renglón, sin marcas de separación entre tiradas (rúbricas, mayúsculas ornamentales, etc.) como sí era frecuente en los manuscritos franceses con textos épicos a renglón tirado (por ejemplo, Maria Careri *et al.*, 2001: núms. 11, 12 y 15). La ausencia de distinciones gráficas entre tiradas me permitía deducir que la *diuisio textus* no transmitía las herramientas gráficas que tienden a facilitar la oralización pública: distinción de tiradas y, consecuentemente, variaciones en la rima, en los temas y, muy probablemente, en los ritmos o inflexiones que acompañarían la oralización.

El análisis de la *mise en page* del Códice de Vivar ofrece los mismos resultados cuando lo comparamos con otros códices de contenidos y formatos semejantes. Contra los hábitos de la *mise en page* de los códices épicos más modestos (los ya mencionados en Careri *et al.*, 2001: núms. 11, 12 y 15), el copista del Códice de Vivar sigue un pautado que recuerda más bien las convenciones de los documentos en prosa del XIII, a renglón tirado (por ejemplo, núms. 25, 26, 42, 43, 44 y 50): cuatro líneas sencillas forman el cuadro de la justificación, sin marcas laterales para las columnas de remate (véase, por ejemplo, Ruiz Asencio, 2000: 248-250). Se trata, en ambos casos, de un esquema de pautado elemental, reducido prácticamente a lo indispensable. Esto borra, en el Códice de Vivar, la impresión de tener un pequeño espacio en blanco entre la inicial en módulo mayor y el verso (producto del trazado de una columna inicial), que sí se mantiene en los manuscritos épicos analizados (y ampliable a otros más, como puede verse en el ms. Digby 23 de la *Chanson de Roland*, ahora en Cooper *et al.*, 2001). Resulta evidente que el copista no estaba familiarizado con las técnicas de pautado que involucraba una obra épica en tiradas monorrimas.

En esta particular *mise en texte*, las pautas de recitación más explícitas y notorias para el género han quedado borradas en el proceso... o

mal entendidas, como puede deducirse de las mayúsculas ornamentales accidentalmente distribuidas (Higashi, 2005: 74-77). Por lo que toca a la distribución en verso, único rasgo visual de oralización conservado, los cortes de línea ofrecen por sí mismos una cierta pauta de oralización al nivel de la microestructura prosódica del texto, significativos para el proceso de recitado o salmodiado. Como señalan con acierto Hasenohr, Lefèvre y Gasparri, en la sección dedicada a la puntuación de los códices de su *Album des manuscrits*, la mera disposición esticográfica en los manuscritos en verso podría considerarse por sí misma un tipo de puntuación: “En effet, le vers porte en lui-même sa ponctuation, dans la récurrence régulière de la rime et la disposition matérielle sur la page –retour à la ligne et initiale majuscule–, que souligne parfois, à droite de la rime, une série continue de points rythmiques” (2001: xxxvi). De hecho, así sucede en los ejemplos poéticos de su álbum: más de dos terceras partes no presentan marcas de puntuación y, cuando lo hacen, estas marcas están realizadas según los hábitos de puntuación de la prosa (2001: xxxvi). Quizá no sea mucho, pero la disposición esticográfica favoreció la conservación de algunos pocos rasgos inconscientes en un plano de microsecuencias prosódicas que valdría la pena analizar en su especificidad y su detalle.

### **Microsecuencias prosódicas en la oralización del *Cantar***

Estas claves prosódicas, con resultar pobres, son muy relevantes en un género donde el énfasis estaría puesto sobre el texto conservado y el papel de la música consistiría, como sucede con otros ejemplos de cantilación, como el canto gregoriano, “en ayudar a la enunciación del texto por los medios de una elocuencia y un énfasis sonoro” (Cullin, 2005: 78). La cercanía entre el canto gregoriano y la cantilación de la épica (Dyer, 1989: 539; Rossell, 1991 y 1992; Álvarez Tejedor, 2000: 285; Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, 2004) nos permite conjeturar posibles normas generales que debieron seguirse en ambos casos, si la meta era lograr una comprensión óptima del texto por parte del público. Aunque estas correspondencias no pasan de ser generalidades, ofrecen principios muy atendibles.



Así, contra el papel preponderante que algunos críticos atribuyen a la música, el texto mismo es quien ofrece elementos sustentables para el análisis de los procesos a los que pudo estar sujeta la cantilación. Aunque Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero (2003: 3-4) renuncian últimamente al concepto de hemistiquio biacentual por tratarse de una estructura frecuente tanto en el verso como en la prosa, no hay que olvidar que los textos sujetos a una isometría rigurosa dentro de la cantilación del canto gregoriano son escasos y lo que abunda son salmos con versos anisosilábicos divididos en antecedente y consecuente, composiciones comáticas donde la inflexión musical depende de la acentuación de las palabras principales y distintos tipos de formas dialogadas (Reese, 1989: 203-227); en otras estructuras musicales, como la del himno, el anisosilabismo representa un problema para la interpretación repetitiva estrofa tras estrofa (Eloísa parece referirse a esta dificultad en los himnos del siglo XII cuando señala que “tanta est frequenter inequalitas sillabarum, ut uix cantici melodiam recipiant, sine qua nullatenus ymnus consistere potest”; véase Boynton, 2003: 154), pero no para monóstrofos. En realidad, una estructura prosaica anisosilábica parece más una regla que una excepción dentro de la cantilación, lo que obliga a insistir en la unidad versal y la estructura biacentual de los hemistiquios cidianos. Creo que el verdadero problema no reside en saber si la estructura biacentual, bien estudiada por López Estrada (1982: 217-222), Pellen (1985-1986), Orduna (1987 y 1997: 41-44) y Montaner (1993: 34-39 y 1994: 686-688), reproduce valores literarios o no, porque al tratarse de una pauta identificable en la lengua natural (más cercana a la prosa) permitiría establecer un contacto más espontáneo con el público de la épica, pues la interpretación de su registro por el público no necesitaría de un entrenamiento previo (como, por ejemplo, en nuestros días exige la ópera). Si, como pensaba ya Pothier en el siglo XIX, la primer condición del canto gregoriano era “de se servir de la mélodie pour faire valoir les paroles” (1980: 131), la intelección de la frase dependería de la conservación de los rasgos naturales de la lengua; las reglas básicas que formulaba el mismo Pothier para mantener la claridad expresiva del canto gregoriano conservan su validez para la oralización épica: a) mantener la articulación natural de la lengua (134); b) mantener el acento natural de la palabra, subordinando el resto de los componentes

a este acento para darle una identidad a cada palabra en la oralización y así lograr una mejor intelección del enunciado (135-154 y 155-169); c) y mantener una división perceptible entre los miembros del enunciado y entre enunciados por medio de la observación de pausas reguladas dentro de la interpretación (171-189). El verdadero meollo está en los posibles valores de oralización o cantilación que pudieron tener estos elementos estructurales generales dentro de la situación comunicativa de la épica en particular.

A partir de aquí, más generalizaciones resultan difíciles. Aunque 1085 es la fecha oficial para la adopción del rito galicano, el canto mozárabe prevaleció más allá de ese año fuera del ámbito de la liturgia más oficializada; el estilo melismático, que identificó la música del rito mozárabe, se mantuvo en algunos ritos no centrales, como el bautismo, el matrimonio y la exequias (Ismael Fernández de la Cuesta, 1995) y también en algunas iglesias bien localizadas, como sucede con el canto eugeniano en la catedral de Toledo o con los cantos de la representación del Misterio de Elche (Jeffery, 1992: 111). Estos sedimentos del canto mozárabe demuestran que hubo un público familiarizado con este estilo de interpretación (después de todo, se trató de una liturgia popular; Cattin, 1999: 46). En este clima de aceptación popular / rechazo oficial, valdría la pena preguntarse si las formas de interpretación de la épica, no sujetas al oficialismo eclesiástico, pudieron haber continuado con las pautas que eran mejor conocidas por el público, en rivalidad con las prácticas oficiales. La idea es seductora, pero probablemente poco productiva. En la ejecución, por ejemplo, uno de los rasgos característicos de la cantilación hispana (tanto en el canto mozárabe como en el canto eugeniano) fue el uso de melismas; un buen ejemplo es el *alleluia prolixa*, donde la última sílaba podía cantarse con melismas de 50 a 200 notas (Cattin, 1999: 46) y hasta 300 o más (Prado, 1928: 238); incluso, el concepto de canto eugeniano o canto melódico puede hacerse coincidir puntualmente con el de un canto con “melismatización melódica, o bien, agrandamientos ornamentales” (Gümpel, 1988:33). Poco de esta ornamentación pudo pasar al canto épico. En el terreno de una narrativa oral, el abuso del estilo melismático terminaría por provocar un fuerte distanciamiento del público; no es casualidad que en la liturgia, el estilo melismático haya tenido mayor auge en palabras no latinas ritualizadas por el uso, de bre-

ve extensión y provenientes de otras lenguas, al estilo del *Alleluia* o del *Kyrie eleison*, o que, en los responsorios, la utilería vocal brillase justamente en los estribillos después del texto del responsorio (Steiner, 1973: 108-110; Kelly, 1974: 461). La épica, por su extensión, debió ofrecer textos escasamente embellecidos por esta razón o sólo en palabras clave, aunque resulta difícil determinar cuáles pudieron ser éstas. No las fórmulas, por su condición reiterativa y su profusión; no los asonantes del verso, por su abundancia; no en los acentos principales de los hemistiquios (uno o dos por hemistiquio, como señala Montaner, 1993: 38-39), por su copiosidad; quizá sí en los cambios de tirada, para enfatizar la transición, pero no queda evidencia que nos permita comprobarlo.

En todo caso, de haberse ensayado un estilo melismático, su uso debió haberse restringido a secciones breves del *Cantar*, sin repetirse verso a verso. Al privilegiar porciones de poco valor noticioso, pero con una mayor carga expresiva, la ornamentación vocal supliría la estrechez formal, a semejanza de lo que pasó con los cantos aleluyáticos o los estribillos al final de los responsorios. De haberse empleado, éste pudo tener un mejor uso en las tiradas más breves, no sólo para indicar cambio de tirada, sino para insistir en la carga emocional de ciertas series. La presencia de un estilo melismático al final de aquellas tiradas que no superan los cinco versos<sup>3</sup> explicaría la irregularidad entre tiradas muy extensas y tiradas muy cortas; mientras las tiradas más amplias tendrían un estilo sobrio, el juglar podría detenerse más y adornar mejor en las tiradas más breves. Esta explicación resulta especialmente pertinente en el caso de las series gemelas (Montaner, 1993: 42), donde la tirada menor repite los contenidos del cierre de la tirada previa, de extensión normal: el adorno vocal de la tirada sería posible justamente porque el público ha escuchado previamente los contenidos en un estilo menos elaborado y más claro, lo que le permite adornar la tirada gemela (las tiradas 72-73). Otras tiradas cortas suelen continuar el mismo tema, acumulando grupos de tiradas, con distintos matices que le dan un tono amplificatorio al conjunto (por ejemplo, las tiradas 49-50-51: la 49 cierra con la alegría

<sup>3</sup> Tiradas 2, 8, 20, 21, 30, 42, 42bis, 45, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 61, 65, 70, 71, 73 y 73bis, 89, 97, 98, 99bis, 109, 113, 119bis, 129, 133bis, 133ter, 142, 147, 148; sigo la edición de Montaner.

del Cid por la vuelta de Álvar Fáñez; en la 50, se narra la alegría de toda la hueste cidiana; en la 51, la alegría del Cid nuevamente por las tareas cumplidas de Álvar Fáñez; véanse también 52-53, 59-60-61, 69-70-71, 96-97-98). En otros casos, se trata de tiradas cortas en las que se despliegan pequeñas unidades narrativas, a menudo conclusiones sintéticas de otras más amplias; aunque no hay un criterio de selección definido, es muy probable que se haya tratado de las secciones que más llamarían la atención del público al momento de la oralización: la interpretación de los augurios contradictorios a la salida de Burgos (tirada 2), el inicio de la treta de las arcas (tirada 8), la salida de Burgos luego del sueño del arcángel Gabriel (tirada 20 y 21), la conclusión de la toma de Alcocer (tirada 30), la prosperidad de sus vasallos a la salida de Alcocer (tirada 45), un resumen de la toma de Murviedo y comienzo de la toma de Valencia (tirada 65), la llegada de Yúcef (89), el recibimiento de Ximena y sus hijas al Cid ante el aviso de sus matrimonios (109), la llegada de Bucar (113), la triste conclusión de la afrenta de Corpes (129), etc. En todos los casos, estas tiradas-síntesis funcionan bien por la carga emotiva que tienen al interior del *Cantar* y por repetir contenidos que, o ya se han presentado, o que se presentarán muy pronto. Sin duda, es aquí donde mejor pudo aprovecharse un estilo melismático, aunque, al final, sin evidencia concreta resulta difícil afirmar cualquier cosa al respecto.

En las tiradas de extensión media y amplia, se debió aprovechar para la oralización de la épica hispánica una ornamentación sobria, basada en el uso de neumas compuestos (dos o más notas por sílaba), cuyas huellas al final de cuentas vienen a explicar el anisosilabismo métrico, como han conjeturado desde distintas perspectivas Rossell (1991: 214-215), Montaner (1993: 36-37), Orduna (1997: 42-43) y Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero (2004: 34), entre otros. En una microsecuencia prosódica, las sílabas más susceptibles de adorno fueron las tónicas finales de cada hemistiquio, aunque la determinación respecto a los límites del hemistiquio no es un fenómeno que haya sido rescatado por la disposición esticográfica. Es indudable que, como ya señalaba Montaner, “el hemistiquio es la unidad prosódica mínima del poema” (1993: 37), pero también es cierto lo que apunta Orduna al respecto: “la cesura está determinada en el nivel fónico-rítmico, ligada íntimamente a la función expresiva del verso y de tal manera que la cesura se realiza como tal sólo

en la expresión oral del verso; por tanto, cada verso expresa en su ritmo prosódico, su propia cesura” (1997:43). La fórmula musical que presentan Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero describe con claridad el fenómeno: el verso épico se define por “dos unidades constitutivas que se requieren mutuamente: un hemistiquio de dibujo ascendente y otro de dibujo descendente” (2004: 33). De ahí que, en los casos de irregularidad en la colocación de la cesura, los heterostiquios se dividan según una suerte de ley de compensación (Montaner, 1993: 36), lo que nos lleva a dudar sobre cuáles serían las tónicas principales de un verso. La cantilación del verso, única microsecuencia prosódica distinguida en el curso de la copia, parece no haber estado ceñida rigurosamente al ritmo del “hemistiquio”, lo que significa que el intérprete pudo haber aprovechado los neumas compuestos para insertar una pausa y recuperar la curva de descenso del verso. El final de la curva de descenso estaría señalado por el cierre del verso y, muy significativamente, por el asonante, lo que permitiría empezar de nuevo la oralización del siguiente verso. Evidentemente, la tónica del asonante parece un buen lugar para adornar con un neuma compuesto. Esta hipótesis se ve reforzada por la preeminencia de la tónica en posición de rima y el relajamiento de la postónica, lo que permite la alternancia en las rimas en á /á-e, ó/ó-e, á/á-o, como ha propuesto Gómez Bravo (1998) entre otros. Estas alternancias en las asonancias permiten vislumbrar una oralización en la que el énfasis en la curva descendente permitiría ornamentar sobriamente (y, al mismo tiempo, resaltar) la tónica de la rima. Este protagonismo de la curva de descenso explica también la tendencia, en el caso de hemistiquios de diversa medida, a alargar el segundo hemistiquio y acortar el primero: el alargamiento de la curva de descenso permite subrayar las secciones de cierre del verso, que a su vez suelen ofrecer información más prominente para la comprensión del texto (aunque no habría que perder de vista una sencilla regla que toca al cuerpo de la frase del segundo hemistiquio: a mayor número de unidades sintácticas, mayor velocidad en el fraseo musical; a menor número, más posibilidades de ornamentación y dilatación. Muy probablemente, la ornamentación del asonante significaría también un fraseo más rápido de las palabras previas para no desequilibrar tanto el verso). Por ejemplo, en la primera tirada conservada:

1	↑Delos sos oios	↓ tan fuerte mientras lorando	5+8
	↑Tornaua la cabeça	↓ & estaua los catando	7+7
	↑Vio puertas abiertas	↓ & uços sin cañados	7+7
	↑Alcandaras uazias	↓ sin pieles & sin mantos	7+7
5	↑ E sin falcones	↓ & sin adtores mudados	5+8
	↑ Sospiro myo çid	↓ ca mucho auie grandes cuydados	7+10
	↑ Ffablo myo çid	↓ bien & tan mesurado	6+7
	↑ Grado ati señor	↓ padre <i>que</i> estas en alto	6+7
	↑ Esto me an buelto	↓ myos enemigos malos	5+8

La información de la curva de descenso suele ser más relevante: “llorar de los ojos” es una fórmula épica intensiva, pero también es cierto que librar “lorando” a la posición del asonante con un neuma compuesto en la tónica confiere más patetismo a la acción. El equilibrio 7+7 en los versos 2-4 se complementa por una suerte de paralelismo en el que al segundo hemistiquio le corresponde la variación sinonímica del primero (volver la cabeza y mirar; puertas abiertas y puertas sin candados; perchas vacías y sin ropa); el verso 5 funciona como cierre de la serie y alarga y adorna el segundo heterostiquio atendiendo la amplificación. En los versos 6-9, el mayor peso informativo está en los segundos heterostiquios (en 6-7 se califican las acciones del Cid, en el 8 se califica a Dios y en el 9 se alude a los “malos mestureros”, tópico importante para esta primera parte del *Cantar*).

## Tareas pendientes

Todas estas hipótesis son atractivas, pero al final resulta difícil saber a qué normas se opondría o se subordinaría la cantilación de la épica. El único índice con que contamos para imaginar los límites de esta oralización es la intelección del público. Las diferencias entre la cantilación eclesiástica y la juglaresca no estaban impuestas por el ambiente del aprendizaje, culto o popular (como piensan Fernández Rodríguez-Escalona y del Brío Carretero, 2004: 18-20), sino por el ámbito de recepción: el público decidiría el tipo de cantilación que estaba dispuesta a escuchar durante la oralización del texto épico. Por supuesto, varias de las categorías se acordarían en el terreno de la propia ejecución, por lo que

las generalizaciones resultan difíciles. En el caso del canto gregoriano, la ornamentación en mucho dependía de la destreza de los cantores (Reese, 1989: 205); en el de la épica, mucho tendría que decir la paciencia y entrenamiento de los oyentes. Resulta muy probable que oyentes más exigentes y formados hayan requerido de una oralización más adornada.

Por otro lado, son muchas las vertientes que quedan todavía por explorar. Aunque el modelo principal de la cantilación es el canto gregoriano, creo que deben ponerse en juego otros géneros, de mayor filiación con un público popular y menos ceñidos a la situación ritual en el medio eclesiástico (como ha hecho Rossell, 1992, con el pregón), para entender mejor el sistema que podría haber utilizado un juglar, sujeto a un público y no a las estrictas normas del canto gregoriano y de una *schola cantorum*, de estilo más oficial. Si aprovechamos la asociación que hace de Grocheo hacia 1180, por ejemplo, entre el *cantus gestualis* y las vidas de santos (véase Mullally, 1998: 4-6), podríamos apreciar puntos de vista que enriquecen la discusión: a la cantilación monótona verso a verso, tendríamos que agregar las inflexiones de voz características del estilo directo. El juego de inflexiones de acuerdo al retrato moral de cada personaje enriquece la narración y hace olvidar que se trata de pareados decasílabos cantilados sobre el mismo tema musical verso a verso, como puede escucharse en la versión del *ludus* de San Nicolás conservado en el código de Fleury-sur-Loire, con notación sobrelineada (Deschamps, 1995: tracks 16-20). A pesar del rigor métrico del pareado decasílabo y de la aparente monotonía melódica, el texto cantilado está lleno de sorpresas: una cesura aparente (sugerida por la propia melodía) después de la cuarta o la quinta sílabas enriquece el decasílabo; los juegos de inflexiones, permiten dar un tono ligeramente más ágil o más lenta a la melodía, según se requiera. En ambos casos, la cantilación de los finales de verso, en posición de rima, tiende al alargamiento y produce una pronunciación más afectada y, simultáneamente, más clara para el oyente.

Parece evidente que la investigación musical de la épica es un *work in progress* que se nutre de la interdisciplinariedad y de los adelantos en la investigación en otros campos y en otros *corpora*. Por desgracia, todavía quedan muchos enigmas. Varios de los tópicos críticos revisados tempranamente para la épica hispana apenas se están discutiendo en el campo de los estudios sobre el canto gregoriano: el tema de la transmisión oral en los cantos gregorianos se inicia en 1974 con los trabajos de

Leo Treitler y Helmut Hucke, fuertemente respaldados en los estudios de Parry y Lord (Levy, 1990: 188; Jeffery, 1992:11-21); el artículo de Menéndez Pidal que trata sobre las coincidencias entre la épica yugoeslava y la épica medieval hispánica es de 1966 y el estudio de las fórmulas de Ruth House Webber, de 1951. En este mismo sentido, los trabajos sistemáticos de comprensión-ejecución dentro de los *performance studies* se inauguran sobre una discusión informada y académica sólo hasta la década de 1980 (Barret, 2005: 120). Se trata de un camino que difícilmente podemos recorrer solos, pero en el que sin duda podemos seguir contribuyendo con lo que mejor sabemos hacer, desde el lado de la filología.

## Bibliografía

- ALCOBA, SANTIAGO (COORD.), 1999. *La oralización*. Barcelona: Ariel.
- 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, 283-289.
- BARRET, SAM, 2005. "Performing Medieval Music." *Journal of the Royal Music Association* 130,119-135.
- BOYNTON, SUSAN, 2003. "Orality, Literacy and the Early Notation of the Office Hymns." *Journal of the American Musicological Society* 56, 99-168.
- MONTANER, ALBERTO (ed.), 1993. *Cantar de mio Cid*, estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona: Crítica.
- CARERI, MARIA *et al.*, 2001. *Album de manuscrits français du XIIIe siècle, Mise an page et mise en texte*, Roma: Viella.
- CÁTEDRA, PEDRO, 2005. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- CATTIN, GIULIO, 1999. *Historia de la música. El medioevo, primera parte*, trad. de Carlos Alonso. Madrid: Turner - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- COOPER, DAVID, COLIN DUNN, GRETCHEN HUCKLESBY *et al.*, 2001. *Imaging Project, Early Manuscripts at Oxford University* [en línea] <<http://image.ox.ac.uk>> [30.8.2007].
- CULLIN, OLIVIER, 2005. *Breve historia de la música en la Edad Media*. Trad. de Jordi Terré. Barcelona: Paidós.



- DESCHAMPS, ANNE-MARIE (dir.), 1995. *Les miracles de Saint Nicolas*. Audio-CD. Harmonia Mundi.
- DYER, JOSEPH, 1989. "The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office." *Speculum* 64, 535-578.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL, 1995. "El canto mozárabe". En Marcel Pèrès, *Chant Mozarabe. Cathédrale de Tolède (XVe siècle)*. Audio-CD. Arles: Harmonia Mundi.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, GUILLERMO y CLARA DEL BRÍO CARRETERO, 2004. "Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Música y épica: la cantilación de las gestas", *Lemir* 8, 1-37.
- \_\_\_\_\_, 2003. "Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos" *Lemir* 7: 1-19.
- GOFFARD, SERGE (ed.), 2005. *Argos, La mise en voix des textes* 38 [en línea] <<http://www.ac-creteil.fr/crdp/argos/catalogue/welcome.html?rev038.htm>> [Consulta: 28.8.2007].
- GÓMEZ BRAVO, ANA M., 1998. "La naturaleza de las asonancias del *Cantar de mio Cid*. Notas sobre la -e paragógica." *Hispania* 81, 501-508
- GÜMPEL, KARL-WERNER, 1988. "El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo", *Recerca Musicologica*, 8, 25-45.
- HASENHOR, GENEVIÈVE, SILVIE LEFÈVRE y FRANÇOISE GASPARRI, 2001. "Introduction", en *Album de manuscrits français du XIIIe siècle, Mise an page et mise en texte*, Roma: Viella, ix-xxxix.
- HIGASHI, ALEJANDRO, 2007. "Hacia una revaloración ecdótica de la *diuisio textus* en testimonios medievales." Beatriz Mariscal (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, "Las dos orillas", Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, T. I: Hispanismo*. México: Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas - Tecnológico de Monterrey - El Colegio de México, 363-378.
- \_\_\_\_\_, 2005. "La *diuisio textus* y la disposición esticomítica en el *Poema de mio Cid*", *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcua*, María José Rodilla y Alma Mejía (eds.), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 67-85.
- JEFFERY, PETER, 1992. *Re-envisioning Past Musical Cultures, Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago - London: University of Chicago Press.

- KELLY, THOMAS FORREST, 1974. "Melodic Elaboration in Responsory Melismas." *Journal of the American Musicological Society* 27, 461-474.
- 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, 171-200.
- LEVY, KENNETH, 1990. "On Gregorian Orality." *Journal of the American Musicological Society*, 43, 185-227.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, 1982. *Panorama crítico sobre el Poema de mio Cid*. Madrid: Castalia.
- MAET, BERNARD DE, 1989. *Mise en voix : éléments de culture vocale à l'usage des chefs de chœur et des choristes*. Louvain-la-Neuve: Academia.
- MARCHESIN, ISABELLE, 2000. *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*. Turnhout: Brepols.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1991. *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Pról. de Rafael Lapesa. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_, 1965-1966. "Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El Mio Cid y dos refundidores primitivos." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 31, 195-225.
- MONTANER, ALBERTO, 1994. "Emendatio, buena forma y entropía: reflexiones sobre la restauración de textos épicos medievales." En María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, t. 2, 669-700.
- \_\_\_\_\_, 1993. "Prólogo." En *Cantar de mio Cid*. Edición, prólogo y notas de Alberto Montaner. Estudio preliminar de Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- MULLALLY, ROBERT, 1998. "Johannes de Grocheo's *Musica Vulgaris*." *Music & Letters* 79:1-26.
- ORDUNA, GERMÁN, 1997. "La edición crítica y el *codex unicus*: el texto del *Poema de mio Cid*", *Incipit* 17, 1-46.
- \_\_\_\_\_, 1989. "El testimonio del código de Vivar." *Incipit* 9, 1-12.
- \_\_\_\_\_, 1987. "Función expresiva de la tirada y estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de mio Cid*", *Incipit* 7, 7-34.
- 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* 10-11, 5-37 y 5-132.
- POTHIER, DOM JOSEPH, 1980. *Les mélodies grégoriennes*. Paris: Stock [ed. or. 1880].
- PRADO, GERMÁN, 1928. "Mozarabic Melodics." *Speculum* 3, 218-238.
- REESE, GUSTAVE, 1989. *La música en la Edad Media*. Trad. de José María Martín Triana. Madrid: Alianza.
- ROSSELL, ANTONI, 1996. "La épica románica era cantada: reconsideraciones sobre el género épico a partir de su realidad oral-musical (palimpsesto de una investigación)". En Antonio Rubio Flores (ed.), *Retórica medieval ¿Continuidad o ruptura...? Actas del Simposio Internacional (Granada, enero de 1995)*. Granada: Universidad de Granada, 61-70.
- \_\_\_\_\_, 1992. "Le 'pregón': survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole", *Cahiers de Littérature Orale* 32, 159-177.
- \_\_\_\_\_, 1991. "Canción de gesta y música. Hipótesis para una interpretación práctica: cantar épica románica hoy." *Cultura Neolatina* 51, 207-221.
- \_\_\_\_\_, 1999. *El Cantar de mio Cid*. Audio-CD. Vols. 1-4. Tecnosaga.
- RUIZ ASENCIO, JOSÉ MANUEL, 2000. "Dos notas sobre el código del Poema." En César Hernández Alonso (coord.), *Actas del Congreso Internacional El Cid, poema e historia*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 283-289.
- STEINER, RUTH, 1973. "Some Melismas for Office Responsories." *Journal of the American Musicological Society* 26, 108-131.
- TAYLOR, ANDREW, 1991. "The Myth of the Minstrel Manuscript." *Speculum* 91: 43-73.
- WEBBER, RUTH HOUSE, 1951. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley: University of California.
- ZAYAS, RODRIGO DE, 1998. "La jarcha y su melodía." En Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional, Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*. Madrid: Universidad de Sevilla - Fundación Machado, 55-72.