

## LA MÉTRICA DEL *POEMA DE MIO CID*: NUEVAS POSIBILIDADES

Algunos trabajos recientes sobre el *Poema* casi han provocado una revolución en lo que respecta a su naturaleza, autor y fecha, historicidad y uso de fuentes. Es una revolución que hace necesario y también posible repensar sus estructuras métricas. No hace falta pasar revista a los estudios sobre la métrica del *Poema*, muchos de ellos de excelente calidad; el lector podrá consultar la clásica exposición de Menéndez Pidal<sup>1</sup>, la breve pero valiosa reseña de S. G. Morley en 1933<sup>2</sup>, y el catálogo razonado de 1976 de M. Magnotta<sup>3</sup>. Varios de estos estudios siguen siendo imprescindibles en lo que yo llamo el nuevo enfoque, aunque éste no entraba en las intenciones de sus autores.

Los trabajos recientes sobre el *Poema* adoptan en diversos grados un sistema positivista con relación a la autoría individual, a los métodos de composición, al uso de fuentes, etc. De acuerdo con ellos propongo esta posibilidad: Per Abad (o, si se prefiere, el autor desconocido de la única versión existente) inventó las estructuras métricas de la épica castellana en 1207 o pocos años antes de esta fecha. Quieren los tradicionalistas y oralistas que aceptemos la noción de una proyección retroactiva casi infinita de la épica en lengua vernácula romance —asunto al que volveré—; pero el hecho es que no nos queda ningún testimonio directo o textual acerca de lo que las estructuras métricas castellanas pudieran haber sido (de haber existido) antes de 1207.

La *Crónica Najerense* (ca. 1160) adapta, sí, materiales heroicos sobre temas de Fernán González y Sancho II, siguiendo, probablemente, composiciones latinas en versos del tipo que reconstru-

<sup>1</sup> *Cantar de mio Cid*, t. 1, Madrid, 1908 (y ediciones posteriores), pp. 76-124; y en el tomo 3 de las ediciones posteriores, *Adiciones*, 1173-1185.

<sup>2</sup> "Recent theories about the meter of the *Cid*", *PMLA*, 48 (1933), 965-980.

<sup>3</sup> *Historia y bibliografía de la crítica sobre el "Poema de mio Cid"*, Chapel Hill, 1976, cap. 7.

yó Entwistle hace muchos años sobre Sancho II<sup>4</sup>. Aun si, como suponen los tradicionalistas, la *Najerense* seguía fuentes vernáculas en verso, quizá orales, la prosa latina de la crónica no nos indica nada acerca del carácter de esos versos, y tampoco deja indicio de fórmulas o clichés vernáculos que nos pongan sobre la pista. En el caso del otro género de poesía vernácula narrativa del siglo xiii, la cuaderna vía, a nadie parece habersele ocurrido dudar de que fue invención de Berceo y/o del autor del *Alexandre*. Según las últimas investigaciones de Brian Dutton, parece ahora casi seguro que esta invención tuvo lugar hacia 1220 en las escuelas de Palencia, de acuerdo con modelos latinos y franceses, quizá con la directa ayuda de maestros franceses<sup>5</sup>. Proponer, pues, a Per Abad como inventor de la métrica épica alrededor de 1207 no es tan descabellado como pudiera parecer a primera vista. Todos hemos razonado demasiado, en los estudios hispánicos medievales, a base de una brumosa tradición colectiva y sin fechas; debemos ahora postular una inventiva individual en un momento y en un lugar si no conocidos, a lo menos conocibles. Un individuo, después de todo, escribió la primera prosa literaria en castellano al traducir o adaptar un texto árabe. Un individuo empleó primero el navarro al redactar el *Linaje de Rodrigo Díaz el Campeador*. Dante empleó primero la *terza rima*, Bocacio la *ottava rima*, y Santillana inició el ensayo del soneto en español, adelantándose a Boscán y Garcilaso que escribieron las demás formas y metros italianos en circunstancias bien documentadas para nosotros. Sostener que Per Abad tuvo bastante inventiva para componer su magnífico poema, pero que fue incapaz de inventar algunas formas métricas, es tan injurioso como sostener lo mismo de Dante. Así como los grandes italianos se inspiraron en la tradición de Provenza, Per Abad no tuvo que inventar *ex nihilo*, pues pudo buscar sus guías en la fuerte tradición de la épica y *roman* franceses. Los estudios recientes han demostrado que Per Abad aprendió, para ciertos episodios, bastante en la literatura latina y en la francesa, que allí también aprendió técnicas narrativas y detalles estilísticos, y, seguramente, había leído mucho en los dos idiomas<sup>6</sup>. Ahora bien: apenas es revolucionario sugerir la posibilidad de que allí haya

<sup>4</sup> W. J. ENTWISTLE, "On the *Carmen de Morte Sanctii Regis*", *BHi*, 30 (1928), 204-219.

<sup>5</sup> BRIAN DUTTON, "French influences in the Spanish *mester de clerecia*", en *Medieval studies in honor of R. W. Linker* (Madrid, 1973), pp. 73-93; sobre la métrica en particular, véanse las páginas 83-85. Para Dutton —creo que con entera razón— el verso de la cuaderna vía es adaptación del alejandrino francés, con influencia también de la poesía rítmica latina, por ejemplo, "Antequám Judicii díe métuénda..."

<sup>6</sup> Véase COLIN SMITH, *Estudios cidianos*, Madrid, 1977, capítulos 4, 5 y 6.

aprendido también algo de métrica. Si le impresionaron bastante los poemas franceses para inducirle a imitar su contenido y estilo, es probable, quizás casi inevitable, que las estructuras métricas francesas hayan influido en el momento de ponerse a escribir su poema épico.

Antes de ir más lejos conviene definir la base textual del argumento. Esto, considerando la unicidad y fecha tardía del manuscrito del *Poema*, nos plantea problemas de un tipo que no nos molesta cuando tenemos que ver con el verso de cuaderna vía o con el de la épica francesa. Se dice por lo general que el ms. existente ha sufrido graves trastornos, debido o a copistas ignorantes (opinión del siglo XIX) o a la escritura defectuosa hecha al dictado; tal dictado pudo ser el de un juglar que hubiera aprendido el poema de memoria o lo hubiera improvisado, o el dictado de alguien que leyera en alta voz otro ms.<sup>7</sup> Sea cual fuere el razonamiento acerca de los procedimientos en cuestión, por lo menos ya no nos encontramos con esas tentativas decimonónicas —ejecutadas con enorme trabajo y con una fe majestuosa en el sistema elegido— de reformar y regularizar totalmente el metro del *Poema*<sup>8</sup>. Esto representa seguramente un avance.

Los investigadores actuales, y los que hemos hecho ediciones del texto —Ian Michael y yo— estamos mejor dispuestos a aceptar su esencial ametría o libertad métrica, para no decir irregularidad, o quizás mejor, una gama bastante amplia de tipos de versos posibles. Por consiguiente, en nuestras ediciones nos limitamos a corregir los rasgos menos satisfactorios de la asonancia y de la medida del verso. Basándome, sin embargo, en la posibilidad de que Per Abad inventara su metro épico en 1207, procedo a enunciar un corolario igualmente radical acerca del ms.: que él representa con bastante (no total) fidelidad el estado del *Poema* tal como lo dejó Per Abad. Siendo su obra experimental en el sentido más noble, no nos han de sorprender las rarezas ni los defectos. No es lógico suponer que mientras el sentido estético de Per Abad era tan agudo en algunos aspectos (palabra poética, ritmos, caracterización, selección del detalle, trama...), su sentido de la corrección y elegancia métricas era menos firme. Sus razones habrá tenido, y debemos tratar de indagarlas. Prefiero postular algún trastorno en su vida (la llegada —como a Coleridge— de alguna “persona venida de Porlock”) que hubiera impedido a Per Abad dar el último toque a su obra.

<sup>7</sup> Sobre el primer tipo de dictado y sus posibles efectos en el texto, véanse L. P. HARVEY, “The metrical irregularity of the *Cantar de mio Cid*”, *BHS*, 40 (1963), 137-143; y A. D. DEYERMOND, “The singer of tales and medieval Spanish epic”, *BHS*, 42 (1965), 1-8.

<sup>8</sup> Son, sobre todo, los trabajos de Cornu y Lang; véase *infra*, nota 26.

Es un hecho que ningún otro manuscrito épico castellano o francés muestra el mismo volumen y tipo de desarreglo métrico. En los centenares de manuscritos franceses no hay más que defectos de poca cuantía, que los estudiosos enmiendan con facilidad, siguiendo un claro consenso sobre la naturaleza de las tiradas, asonancias y medidas del verso. Al enfrentarnos, pues, con el ms. del *Poema de mio Cid*, tenemos que considerarlo como algo completamente excepcional, cuyas rarezas métricas le son en gran parte consustanciales y no el resultado de una copia, un dictado o una audición defectuosos. De no ser ello así, ¿cómo hemos de explicar el hecho de que ningún otro ms. épico francés o español (ni los pasajes reconstruidos a base de narraciones cronísticas) muestre señales parecidas causadas por las mismas razones, vistas las leyes de la probabilidad estadística? Hay, pues, razones para creer que el ms. del *Poema*, de mediados del siglo xiv, representa con cierta fidelidad el texto verdadero en una fase primitiva métricamente imperfecta y hasta experimental.

Sorprende bastante el hecho de que nadie, que yo sepa, haya estudiado —ni aun por vía especulativa— la tradición manuscrita del *Poema* a través de los siglos xiii y xiv, pues algo se puede averiguar investigando los versos, clichés y epítetos, etc., que se imitaron en otros poemas desde Berceo hasta las *Mocedades*; sería una cantidad de datos nada despreciable. Ya sabemos que, en general, de poco nos sirven las crónicas para conocer refundiciones o variedades del *Poema*, pues los cronistas hacen sus propios arreglos e introducen *motu proprio* sus variaciones<sup>9</sup>. Una innovación, sin embargo, me parece que sí tiene origen poético en alguna versión del *Poema* ahora desconocida para nosotros. Se trata del modo en que termina el episodio de Búcar, al que mata el Cid en la versión del manuscrito, pero que en la tradición posterior escapa, herido y escarmentado, en un barco. No parece que esta variante sea invención de cronista, sino de poeta, y es probable que su origen poético, épico, quede bien demostrado en el romance *Hélo, hélo...*, ampliamente difundido<sup>10</sup>. Únicamente la

<sup>9</sup> D. CATALÁN, en varios trabajos, especialmente "Crónicas generales y cantares de gesta. El *Mio Cid* de Alfonso X y el del pseudo Ben-Alfaray", *HR*, 31 (1963), 195-215 y 291-306; J. HORRENT, "Notes de critique textuelle sur le *Cantar de mio Cid*", *Mélanges... M. Delbouille* (Gembloux, 1964), II, pp. 282-289, reproducido en *Historia y poesía en torno al "Cantar de mio Cid"* (Barcelona, 1973), pp. 207-218. Sobre el hecho de que no es necesario suponer una refundición poética del *Poema de mio Cid* para dar razón de la versión de la *Primera crónica general* (versión prosaica debida a los monjes de Cardeña en su *\*Estoria del Cid*), véase mi trabajo "The Cid as Charlemagne in the *\*Leyenda de Cardeña*", *Ro*, 97 (1976), 509-531.

<sup>10</sup> Véase el tratamiento del tema en G. DI STEFANO, *Sincronia e diacronia nel Romanzero*, Pisa, 1967, pp. 28-36.

*Crónica de veinte reyes* adoptó la versión primitiva (muerte de Búcar); en todas las demás crónicas se adoptó la otra (huida). Así pues, algo circuló la versión primitiva del poema: compuesta en o cerca de Burgos, quedó allí para ser copiada en o para Vivar a mediados del siglo xiv, mientras otra copia pasó a manos del equipo de cronistas regios que preparaban el borrador sobre el que se hizo la *Crónica de veinte reyes*. Otra versión, ligeramente retocada (sin llegar a tener categoría de refundición en el sentido pidaliano) y con la variación de la huida de Búcar, formaba parte de la *\*Estoria del Cid* —compuesta en Cardaña— que pasó también a los cronistas regios, probablemente en 1276, y que luego fue la base de la narración de otras crónicas. Es probable que algunos cronistas posteriores tuviesen en sus manos un manuscrito del poema, pues hay a veces en sus obras rasgos poéticos, asonancias, etc., que parecen no haber figurado en los borradores alfonstés (así, por ejemplo, Menéndez Pidal reconstruye los doce versos del comienzo del *Poema* partiendo de la *Crónica de Castilla*, en este punto más fiel al poema que la *Crónica de veinte reyes*. Cualquiera de las dos versiones, u otra, se copió para que circulara en manos de Berceo y de otros poetas que usaban la cuaderna vía, para informar la tradición de las *Mocedades*, etc. No sabemos si en la segunda (o en otra) versión se llegó a regularizar algo la métrica del *Poema*, pero me parece seguro que como es la versión primitiva la que quedó en Burgos y se copió en (o para) Vivar en el siglo xiv, ésta es la única que se debe a Per Abad, pues de ser él el autor de una versión más regular habría suprimido la primera.

Algo más podemos indagar mediante un estudio de las lagunas de esta versión primitiva o burgalesa. Sabemos por la detallada descripción de Menéndez Pidal que al ms. le faltan tres folios, de unos cincuenta versos cada uno: el primer folio, uno entre los ahora numerados 47 y 48 (después del v. 2337; se prepara la batalla contra Búcar); y otro entre los numerados 69 y 70 (después del v. 3507: el Cid muestra Babieca a Alfonso). También falta el último folio del cuaderno final, que estaba en blanco. Según Menéndez Pidal, estos folios se cortaron con tijera, porque son visibles las señales de los cortes. Creo que nadie ha sugerido la causa de esta mutilación. El primer folio pudo quitarse por descuido, o porque alguien necesitaba la hoja para algún propósito (quizá para encuadernar otro ms., como ocurría a menudo). Los otros dos (tres) cortes son misteriosos. Creo que al hacerse el ms. en el siglo xiv, se dejaron en blanco dos folios, después del 47 y del 69, porque se notó en el ms. modelo algunas lagunas en la narración, y se esperaba encontrar un ms. más completo que sir-

viera para llenar estas lagunas; pero después de buscar y dejar pasar el tiempo, como no aparecía tal ms. perfecto, se cortaron los dos folios y el último, en blanco, para utilizarlos en otro menester. En fecha reciente, dos estudiosos opinan que las dos lagunas se habían creado en un momento temprano. E. von Richt-hofen dice (tras argumentar detenidamente acerca de las redaccio-nes en prosa del *Poema* en la *Crónica de veinte reyes* y en la *Primera crónica general*) que al ponerse Menéndez Pidal a llenar en su edición crítica las lagunas, tomando materiales de las cróni-cas, "La dificultad que se le presentó debe de haber sido la de no encontrar en los bastantes breves textos cronísticos el material su-ficiente para llenar el enorme espacio de unos cincuenta versos en cada una de las dos lagunas"... "Creo, pues, que en realidad no se trata de resúmenes de los textos de las páginas cortadas, sino de remiendos efectuados, ya en prosa, por los cronistas que no conocieron el texto original completo"<sup>11</sup>. Brian Powell apoya esta opinión. Con argumentos distintos de los empleados por von Richt-hofen, concluye Powell acerca de la laguna de Búcar que "It seems that the account [de la *CVR*] that fills the lacuna would not sit completely happily in the extant *Poema*. The features which the lacuna must have contained are those mentioned elsewhere in the *Poema* (3316-25), but the others may not have had a poetic origin. Given that fact, it seems possible that the lacuna existed in the ms. used for the prosification in the first place, and has been filled in by an imaginative mind with more than the poem justifies"<sup>12</sup>. Prosigue: "In all, therefore, the basic material visible in the extant *Poema* has been added to in the *CVR* in a number of ways (as well as being abbreviated in other ways). When the additions are examined in detail, it can be seen that very few of them need to be explained by reference to a more perfect ms. of the *Poema* than the existing one. Rather, the intervention of the chroniclers or prosifiers is sufficient explanation in most cases"<sup>13</sup>. Era también opinión de von Richt-hofen que los cronistas de los últimos decenios del siglo XIII utilizaron un texto del *Poema* que no solamente se parecía, sino que era idéntico al que compuso Per Abad en 1207, existiendo en él las lagunas que resultaron poco después de 1207<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> E. VON RICHTHOFEN, "Nuevas aportaciones críticas sobre la estructura del *Poema de mio Cid*", *Proh*, 5 (1974), 197-206.

<sup>12</sup> *The "Poema de mio Cid" from the 12th to the 14th century, with special reference to its prose redaction in the "Crónica de veinte reyes"*, tesis doctoral inédita, pp. 178 ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>14</sup> Véase la conclusión de von RICHTHOFEN, art. cit., *supra*, nota 11.

De ahí, pues, se concluye que la copia que conocemos, de mediados del siglo xiv, representa con bastante fidelidad la obra tal como la dejó Per Abad en 1207, con sus imperfecciones o libertades métricas, y de ahí se justifica también el respeto por el ms. que, en general, hemos mostrado los editores recientes del texto. Hay, sí, errores de copista, sobre todo al unir dos versos o al dividir mal otros, como se verá; pero los errores de copistas son menos numerosos de lo que creía Menéndez Pidal al ponerse a reformar el texto para su edición crítica, y, en muchos casos, ellos no afectan la métrica<sup>15</sup>. Además, quizás es más fácil y lógico suponer que estos errores de copia ocurrieron al hacerse el ms. sobre un modelo arcaico y difícil de 1207, unos 150 años antes, que suponer que haya habido toda una serie de copias regularmente actualizadas, con poco lapso de tiempo entre cada una (pues en tal caso sería de esperar una mayor exactitud).

Veamos ahora si es posible identificar algunos rasgos intencionales, estables, dentro de una obra definida como experimental. Sería posible empezar por cualquiera de los diversos aspectos, pero hay ventajas en considerar primero la asonancia. Sabemos que la asonancia existió en la lírica hispánica antes de 1207, tanto en la poesía mozárabe como en la gallega, y es de suponer que también en una lírica castellana de la que no tenemos documentos; y existía desde hacía tiempo la asonancia igualmente en las tradiciones latinomedieval y francesa. Pero la asonancia no se puede considerar como cosa aislada de la tirada o serie (*laisse*), y para esto Per Abad no tenía, dentro de lo hispánico, modelo alguno para su experimento. Es posible que su oído estuviera acostumbrado a la asonancia de la lírica gallega o castellana, pero en cuanto al agrupamiento de versos asonantados, aquellos versos líricos le habrán enseñado pautas estróficas, no tiradas de asonancia continua y de extensión libre. Es lógico que Per Abad haya aprendido estas estructuras de tiradas asonantadas siguiendo modelos franceses, como han pensado muchos de los que, en otros aspectos, han asociado estrechamente la épica española con la francesa, especialmente Andrés Bello<sup>16</sup>, Hinard, Restori, Bertoni y Kohler (para una exposición adecuada, aunque hostil, véase Mag-

<sup>15</sup> Para las correcciones véase la ed. cit. de MENÉNDEZ PIDAL, t. 1, pp. 104-113.

<sup>16</sup> Aristóbulo Pardo, en su reseña de mi edición del *Poema* (*BICC*, 28, 1973, p. 371), se lamenta de que "Es como si volviéramos a los tiempos de Sánchez, Floranes, Bello, etc." Pues sí, en lo que toca a Bello, por muchas razones, y me honro por ello. Los mejores argumentos a favor de lo autóctono de la métrica española, de alguien que no es precisamente tradicionalista, son los de J. Horrent en su reseña al libro de Kohler en *RLV*, 25 (1959), 449-450.

notta, *op. cit.*, 4a). Ya en tiempos de Per Abad, nacido quizás por los años de 1170 o 1175<sup>17</sup>, la épica francesa estaba en su máximo esplendor, era conocida en todos los países de occidente y en el norte de Europa, muy rica en textos, autorizada y con logros incontestables. No creo, sin embargo, que Per Abad imitase su sistema de tiradas y de asonancias servilmente. De haberlo hecho, las tiradas del poema español aparecerían con toda la perfección de asonancias que en francés suelen tener. Mientras en francés la extensión de la *laisse* era muy variable, y mientras está claro que a Per Abad le gustaba esta variación y libertad (aunque los versos se organizan en párrafos naturales de acuerdo con ciertos principios fácilmente aceptables), parece que al español le molestaba un tanto la casi total conformidad de las asonancias que observaba en francés. Menéndez Pidal creía que todas las asonancias "irregulares" del *Poema* eran errores de copia, y no encontraba problema en corregirlas reemplazando alguna fórmula o epíteto, arcaizando alguna palabra o forma verbal, etc. Se podría decir que Menéndez Pidal creó el poema "perfeccionado" que Per Abad hubiera podido componer con otro criterio artístico (o de no haberle visitado aquella "persona de Porlock"). Pero, a pesar de que Menéndez Pidal investigó los procedimientos del copista y los factores que podían llevarlo a cometer esos errores, es difícil imaginarse cómo tal copista, por falto que estuviera de sentido poético, haya hecho tantos cambios, al parecer, sin causa justificada. Es comprensible que el copista modernizara algo automáticamente, poniendo, por ejemplo, *señoras* (3450) en lugar del femenino arcaico *señores*; pero es difícil comprender cómo ese copista haya podido crear un dístico (vs. 967-968) dentro de una tirada, o cambiara una asonancia "perfecta" (v. 2155: *en buen recabdo*, según Menéndez Pidal, que corrige *en buen lugar* del ms.) por otra "imperfecta" en el punto donde termina una tirada y comienza otra. También es difícil comprender cómo pudieron surgir tales cambios por falta de atención o por una audición defectuosa durante un dictado, pues la casi totalidad de estos versos tiene un sentido lógico dentro de la línea narrativa. El copista del siglo xiv bien pudo no tener gran sensibilidad poética, pero tuvo bastante sentido común y cierta familiaridad con el verso —lírico o romancístico, si no épico— como para saber lo que era una tirada de asonancias. El mismo argumento se aplica a los cambios del orden de palabras, transposición de hemistiquios, etc., correcciones a menudo violentas hechas por Menéndez Pidal. En general, los copis-

<sup>17</sup> Ofrezco especulaciones sobre la vida de Per Abad en *Estudios cidianos*, cap. 3.

tas no son así, y, como he dicho arriba, las peculiaridades del ms. lo hacen único en España y en Francia.

Hemos, pues, de volver a respetar las lecciones del ms. en gran medida, y tratar de percibir qué razones habrá tenido Per Abad para no seguir en su totalidad la métrica de la épica francesa en su relativa "perfección". Quizás la asonancia única, no variada dentro de una tirada que podía llegar a tener más de cien versos, le parecía monótona. Por tanto el poeta incluyó de vez en cuando un dístico de asonancia distinta (por ejemplo vs. 124-125) con rimas *gañó, sacó*, en tirada asonantada en *á-o*. Hay en el *Poema* unos quince casos<sup>18</sup>, incluyendo alguno que es dudoso por razones de escritura (vs. 15-16) y alguno que es dudoso porque tal dístico no forma una buena unidad semántica (vs. 1071-1072). Menéndez Pidal es el único que ha procedido rigurosamente a suprimir todos estos dísticos; aceptaron algunos Bello, Restori y Lidfors, por ejemplo, vs. 1866-1867 y 3053-3054, mientras I. Michael y yo aceptamos la mayor parte de ellos<sup>19</sup>. Es posible que algunos de estos dísticos deban formar pequeñas tiradas independientes por su estructura y sentido, por ejemplo, vs. 820-821 y sobre todo 1195-1196, el cual marca una pausa importante. Per Abad escribió también muchos versos cuya asonancia aislada no se conforma en términos estrictos con la de la tirada, especialmente donde está terminando una tirada y empezando otra. Estos versos son de dos tipos. Los hay que continúan la asonancia de la tirada que termina, pero que por su sentido pertenecen a la nueva tirada, por ejemplo, v. 570, *grado*, que continúa la asonancia en *á-o* de la tirada 28, pero que gramatical y semánticamente pertenece a la tirada 29. Luego hay versos cuya asonancia no los asocia con ninguna de las dos tiradas, por ejemplo, v. 404, *fue cenado*, que no se conforma con la tirada 18 en *á-(e)* ni con la 19 en *ó*<sup>20</sup>. En cinco

<sup>18</sup> Vs. 15-16, 124-125, 127-128, 720-721, 820-821, 826-826b, 827-828, 967-968, 1071-1072, 1195-1196, 1644-1645, 1866-1867, 1910-1911, 2675-2676, 2753-2754, 2962-2963, 3053-3054. Es interesante el estudio de LAURA CÁZARES, "Dísticos en la épica castellana", *NRFH*, 22 (1973), 91-101, sobre aspectos estructurales y gramaticales de versos organizados por pares (no precisamente pareados en sentido técnico) en el *Poema de mio Cid* y otros poemas épicos; pero no tiene que ver con la asonancia.

<sup>19</sup> Se publicó mi edición en Oxford, 1972; la versión española es de Madrid, 1976; todas las citas del poema están tomadas de este texto. La edición de Ian Michael es de Manchester, 1975, y la versión aumentada, de Madrid, 1976.

<sup>20</sup> Hay once versos que continúan la asonancia de la tirada que termina, pero que pertenecen semánticamente a la nueva; 570, 890, 1220, 1286, 1527, 1610, 1699, 1885, 2278, 2862, 2967, 3258. Hay dieciséis versos de asonancia suelta al final de (o entre) tiradas: 174, 404, 412, 437 y 438, 1711, 2155, 2428, 2464, 2482, 2527, 2542, 3060, 3360 y 3361, 3372. También algunos dísticos

lugares hay dísticos (ya anotados arriba) que ocupan este lugar, por ejemplo, vs. 1195-1196. En total quedan afectados unos treinta cambios de tirada, proporción no pequeña en una obra de 152 tiradas. Ello nos hace pensar que en la composición experimental de Per Abad, esta práctica era intencional; los versos en cuestión no han sufrido por error del copista como creía Menéndez Pidal al corregirlos. (Observo que en su edición I. Michael imprime casi todas estas asonancias de ambas clases de acuerdo con el ms., como he hecho en la mía). Creo que el poeta ensayaba un sistema de asonancias transicionales y de versos semi-independientes, y que esto podía tener alguna significación estructural. En esto, Per Abad puede haberse dejado influir por el misterioso AOI de algunas *chansons de geste*, que marca el verso final de muchas tiradas, de función incierta. Pudo observar los breves versos independientes que terminan las tiradas de otras *chansons*<sup>21</sup>. Repito: casi todos estos versos y dísticos hacen excelente sentido tal como están en el ms., y no hay motivo para considerarlos defectuosos. Tampoco, en una lengua en la que tan fácil es encontrar asonancias, cabe explicar estas "irregularidades" como debidas a la poca inventiva del poeta. Las ha querido así el poeta.

Paso a discutir otra categoría de asonancias que Menéndez Pidal creía corrupciones o modernizaciones del copista, pero que yo llamo "aproximadas" y encuentro plenamente aceptables. A menudo éstas conservan la vocal acentuada propia de la tirada, pero a esta vocal sigue otra que no es la de la tirada. Son ejemplos *heredades*, v. 460 en tirada asonantada en *á-a*, *conseggar*, v. 1256 en tirada de *á-o*, así como todos los casos de *Alfonso*, *Jeronimo* como rimas en tiradas asonantadas en *ó-e*, que son muchos. Creo que estas asonancias se justifican como parte intencional del sistema experimental de Per Abad<sup>22</sup>. En otra categoría están los versos cuya asonancia no se conforma con ninguna de las dos vo-

ocupan esta posición y podrían corresponder a la misma técnica: 15-16, 820-821, 1195-1196, 1866-1867, 2753-2754.

<sup>21</sup> Ya dijo Pidal (*Cantar de mio Cid*, t. 1, 111): "Únicamente al fin de serie pudiera admitirse un verso libre, lo cual sería acaso moda imitada de Francia", pero luego niega que sea posible en el caso del *Poema*. Entre los poemas franceses que practican esta modalidad, y que conocía Per Abad, figuran *Amis et Amilie* (medio verso al final de cada tirada) y *Prise de Cordres* (al final del texto incompleto, dos tiradas de alejandrinos con medio verso que termina cada una).

<sup>22</sup> Véase la introducción de Michael a su edición de 1976, pp. 20-22. En su texto, Michael acepta como buenas estas rimas aproximadas, en parte citando la analogía de la práctica francesa, y en parte alegando opiniones de Bédier y de Whitehead.

cales propias de la tirada, por ejemplo, *daré*, vs. 1043 y 1045 en tirada asonantada en *á-o*, y *posada*, v. 2645, en tirada de *ó-e*. Tales versos resultan menos justificables como parte de sistema, aun siendo éste experimental, y es quizás mejor considerar estas rimas como imperfecciones que el poeta hubiera ajustado en una versión ulterior de su obra; pero estos versos tienen en general sentido en el ms. y no es necesario condenarlos como errores de copista ni proceder por tanto a corregirlos.

Entre las asonancias aproximadas figuran las rimas de *ué* con *ó*. Menéndez Pidal corrigió rigurosamente todas ellas, poniendo por ejemplo el arcaico *fo* en lugar de *fue* (v. 737) que trae el ms., o bien *mort* en lugar de *muert* (v. 2677). Justificó este cambio alegando que el ms. había modernizado muchas formas arcaicas del lenguaje de Medinaceli de hacia el año 1140 —hipótesis en cuanto a fecha y a región que I. Michael y yo no apoyamos, y que no somos los únicos en rechazar.

No sé si, en esta nueva aproximación radical, conviene seguir explicando la *e* paragógica de acuerdo con la opinión de Menéndez Pidal y de otros, opinión que yo adopté en mi edición de 1972 (pp. xl-xli = pp. 48-50 de la edición española), o si ahora conviene más considerar la mezcla de asonantes en *á* con otras en *á-e*, y en *ó* con otras en *ó-e*, como otro elemento de lo que venimos denominando el sistema experimental de Per Abad. Es seguro que esta *e* paragógica se empleó después como licencia, licencia necesaria para igualar las asonancias dentro de un sistema ya para entonces más estricto, especialmente en el canto de los romances.

Nos queda otro aspecto de la rima. Se negó a creer Menéndez Pidal que el autor del *Poema* pudiera crear intencionalmente versos leoninos, versos en los que rima el hemistiquio primero con el segundo, o con asonancia o con rima consonante. De ellos dice que "ora son yerros casuales, ora debidos a que el sonsonete final del primer hemistiquio despierta uno de los muchos resabios del copista" (*Cantar de mio Cid*, I, 111). De este modo, razonaba Pidal que, por una parte, los copistas habían destruido lo que eran rimas perfectas dentro de la unidad total de la tirada, mientras que, por otra, los copistas habían creado rimas perfectas donde antes no las había. ¿No es mejor respetar lo que hay en un texto poético completamente inteligible, y buscar razones estéticas y literarias por las que tal texto es como es? Creo que sí, especialmente cuando nos faltan otros manuscritos del *Poema* y tenemos tan poco material comparable. Un trabajo reciente de Edmund de

Chasca y otro *mío*<sup>23</sup> sobre las abundantes rimas internas, aliteraciones y otros efectos musicales de los versos del *Poema* me llevan a postular que el poeta tenía la intención de crear leoninos ocasionales. Veamos como muestra la tirada 31 (vs. 616-622):

¡Oid a mi, Albar Fañez e todos los cavalleros!  
 En este castiello grand aver avemos preso;  
 los moros yazen muertos, de bivos pocos veo.  
 Los moros e las moras vender non los podremos,  
 que los descabeçemos nada non ganaremos;  
 cojamos los de dentro, ca el señorío tenemos,  
 posaremos en sus casas e dellos nos serviremos.

Aquí se despliega con mucha fuerza la rima interna. La asonancia final es *é-o*, y vemos que de los siete primeros hemistiquios, cuatro nada menos terminan en *é-o*, contando con asonancias aproximadas *ié-o* y *ué-o*. En su texto crítico Pidal acepta estos numerosos leoninos, y en muy contados casos hace lo mismo en otros lugares, "admitiendo sólo aquellos leoninos que guardan la rima general". Pero si esto es posible, ¿por qué no aceptar los otros que figuran en el ms.? No sabemos exactamente lo que le habrá dicho el oído, el instinto, al poeta. Es el caso, por ejemplo, del tremendo verso 1220,

quando su seña cabdal sedie en somo del alcaçar,

con acento, poético, *alcaçar*, de acuerdo con Bello, que hace rima interna con *cabdál*; o con acento *alcáçar* pero sin corregir la segunda *a*, de acuerdo con Lidforss, que hace también rima interna aunque menos perfecta con *cabdál*. Aquí y en otros casos Menéndez Pidal corrige para dejar *alcáç[e]r*, que rima con la tirada que termina, asonantada en *á(e)*. Como este poeta era en tantos aspectos artista estimable, fiémosnos de él y hagámosle el mínimo honor de creer que él bien sabía lo que estaba haciendo.

<sup>23</sup> EDMUND DE CHASCA, *El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"*, 2ª ed., Madrid, 1972, cap. 11; COLIN SMITH, "On sound-patterning in the *Poema de mio Cid*", *HR*, 44 (1976), 23-237. Véase también la reseña de Ian Michael a la 1ª ed. del libro de Chasca, *BHS*, 45 (1968), 310-313. Para ser justo, debo decir que de Chasca, que utiliza el texto y sigue piadosamente las opiniones de Menéndez Pidal en sus trabajos, no estaría de acuerdo conmigo en lo que sigue. Es interesante el trabajo de MARY JO STRAUSSER, "Alliteration in the *Poema de mio Cid*", *RNo*, 11 (1969-70), 439-443, sin que sea necesariamente aceptable la relación que hace con las estructuras poéticas germánicas. Véase también, sobre la aliteración consonantal, M. GARCÍ-GÓMEZ, "*Mio Cid*": *Estudios de endocritica*, Barcelona, 1975, pp. 269-272.

Desde luego, el gran problema métrico del *Poema* es el de la estructura de su verso. Como siempre, no me incumbe determinar ninguna norma y hacer luego que todos los versos del *Poema* se conformen con ella, sino tratar de percibir las bases que pudo tener Per Abad al componer su obra experimental. De acuerdo con lo arriba expuesto, es necesario fiarnos en gran medida del ms. como representación de lo que escribió Per Abad.

¿Qué modelos de verso épico pudo tener Per Abad, o en su mesa de trabajo o en su memoria, alrededor de 1200? Hexámetros latinos, quizás, que podían ser o versos virgilianos estrictos o carolingios, o bien los versos más toscos de los poemas hispánicos del siglo xii, como son el *Carmen Campidoctoris*, el \**Carmen de morte Sanctii II* y el *Poema de Almería*. De hecho, una imitación de algunos tipos de hexámetro latino ha sido postulada por varios de los primeros estudiosos del *Poema* (véase Magnotta, cap. 7, p. 151). Pero no podemos identificar ninguna deuda textual del *Poema* con estos textos (si bien creo que Per Abad imitó ciertos rasgos de la prosa de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, de la que el *Poema de Almería* forma parte, y cree Salvador Martínez que tales poemas latinomedievales ejercieron una influencia importante en el nacimiento de la épica vernácula<sup>24</sup>. Además, estos textos latinos no eran lo que había concebido Per Abad para sí; tenían carácter heroico, pero no eran materia épica. Me parece obvio que un autor hispánico novel de hacia 1200 haya acudido a la épica francesa para aprender a construir sus versos, así como lo hizo para aprender el sistema de tiradas y asonancias; y para apoyar esto, ya sabemos que sus deudas textuales con lo francés son grandes e importantes<sup>25</sup>. Esta relación con lo francés en la medida de los versos hace tiempo que no se vuelve a plantear, y no voy a pretender que sea ni obvia ni fácilmente demostrable. Bello, quien creía que Per Abad simplemente imitó mal el sistema francés, afirmó por primera vez esta relación, pero se comprenderá en seguida que no entra en mi propósito actual razonar sobre fallos artísticos de autor que creo (en general) un gran artista. No se encuentra por esa vía la explicación de la medida tan variable de los versos de Per Abad.

<sup>24</sup> SALVADOR MARTÍNEZ, *El "Poema de Almería" y la épica románica* (Madrid, 1975); COLIN SMITH, "Latin histories and vernacular epic in 12th-century Spain", *BHS*, 48 (1971), 1-19, ahora capítulo 4 de *Estudios cidianos*.

<sup>25</sup> Véase M. HERSLUND, "Le *Cantar de mio Cid* et la *chanson de geste*", *RRo*, 9 (1974), 69-121; R. M. WALKER, "A possible source for the *Afrenta de Corpes* episode in the *Poema de mio Cid*", *MLR*, 72 (1977), 335-347; COLIN SMITH, *Estudios cidianos*, cap. 6, "Temas carolingios y franceses en el *Poema de mio Cid*".

Es difícil determinar si había algo en la tradición indígena hispánica que hubiera podido servirle a Per Abad de modelo. La lírica daba pautas muy diversas: las jarchas tienen versos de 5, 7, 8 y 10 sílabas, y en la poesía gallega hay una gran variedad de versos y formas estróficas; sin duda la lírica castellana de entonces tenía variedad parecida. No parece que en 1200 el octosílabo castellano, que después había de ser reconocido como el más natural y extendido de todos los versos, dominara tanto como para persuadir a Per Abad a usarlo en su poema. Aunque una proporción de los versos del *Poema* sí se conforma con la pauta del octosílabo doble, no es lo suficientemente alta como para justificar los esfuerzos de Cornu y Lang por ajustar a esta norma todos los versos de la épica<sup>26</sup>. En todo caso, los modelos que daban los versos líricos apenas podían enseñar gran cosa a Per Abad, pues la lírica es demasiado breve para representar la lentitud y dignidad de la épica; sus versos no tienen cesura, y aun cuando varían en extensión a lo largo de los poemas, lo hacen según una pauta estrófica fija, sin la libre variación que vemos en el *Poema*.

Entre las *chansons de geste* y *romans* que, según queda demostrado en estudios recientes, conocía Per Abad, los hay de diversos tipos métricos. Con verso decasílabo 4 + 6 hay la *Chanson de Roland* (en versión emparentada con 'O' o con 'V<sup>4</sup>'), *Raoul de Cambrai*, *La Prise de Cordres et de Seville*, *Amis et Amilie* y *La Chevalerie Ogier*. En decasílabos 6 + 4 figura *Girart de Roussillon*. En alejandrinos de 6 + 6 hay *Fierabras*, la versión perdida de *Berte aus grans piés* que conocemos en la refundición de Adenet le Roi (ca. 1272), *Florence de Rome* et *Parise la duchesse*. Son muchos los que han creído que, en alguna manera, los diversos tipos de metro que se observan en el *Poema de mio Cid* se deben a una imitación defectuosa de los metros franceses (véase *supra*, nota 16), en particular el alejandrino (6 + 6 según el cómputo francés, 7 + 7 según el cómputo español), quizás mezclado con el doble octosílabo nativo. Como he dicho arriba, no creo que un artista de la categoría de Per Abad hiciese nada sistemáticamente "defectuoso", y prefiero hablar del "carácter experimental" de su métrica. Pero, en todo caso, la base hasta ahora utilizada por los que creen en una imitación de metros franceses ha carecido de

<sup>26</sup> La sugerencia de la base en el octosílabo doble se debió al Marqués de Pidal, al que siguieron otros. El trabajo reconstitutivo de J. Cornu se publicó en *Ro*, 10 (1881), 75-99, y en otros libros y revistas hasta 1897; durante cierto tiempo Menéndez Pidal aceptó las opiniones de Cornu. Según dice Menéndez Pidal, hay unos trescientos versos de 16 sílabas (octosílabo doble) en el *Poema*. Los esfuerzos de H. R. Lang ocupan muchas páginas de la *Romanic Review* entre 1914 y 1918, y un número entero de la *Revue Hispanique* de 1926.

firmeza, pues no se ha logrado apartar de la mente las estructuras rigurosamente silábicas de la métrica francesa, y al aplicar la cuenta silábica a los versos del *Poema*, éstos no pueden menos que parecer "defectuosos". Volvemos, pues, los ojos a otros sistemas posibles. Ya dijo Menéndez Pidal, al empezar su análisis de la métrica, que en ella se ve "la maraña de una versificación primitiva irregular, ajustada a leyes totalmente desconocidas para nosotros" (*Cantar de mio Cid*, I, 83). Creo que la mejor posibilidad la ofrecen los que han pensado en una base acentual, no silábica, de la métrica del *Poema*. Al parecer, el primero que estudió esta posibilidad fue el alemán Delius en 1851, al que han seguido con diversidad de énfasis, entre otros, Restori, Gamillscheg, Leonard, Aubrun, Clarke, Navarro Tomás y Maldonado de Guevara (véase la exposición detallada de MAGNOTTA, *op. cit.*, pp. 171-173; volveremos a considerar algunas de sus opiniones). Don Ramón mismo, en *Adiciones* (*Cantar de mio Cid*, III, 1175), parece que acabó pensando lo mismo: "El principio rítmico que rige la irregularidad métrica del *Cantar* es tan vario, que no es fácil de precisar". Dámaso Alonso y Horrent han dicho más o menos lo mismo. Una demostración reciente del principio acentual o rítmico, que tiene la ventaja de partir de dentro del texto sin sistema preconcebido, es la de Kenneth Adams<sup>27</sup>. Tomando los hemistiquios con nombres propios o fórmulas, logra mostrar Adams que muchos hemistiquios en los que varía ligeramente el nombre o la fórmula, a veces con preposición, con artículo, etc., tienen igual valor métrico aunque varían bastante en su extensión silábica. Concluye por tanto que "[estos versos] cannot merely be the work of a short-sighted scribe or of an oral poet who has lost his sense of rhythm. They are both constant and syllabically irregular. They are intrinsic criteria and must mean that, of the schools of thought mentioned earlier . . ., only that which sees the poem in terms of stresses is anywhere near a «regular» solution to the problem of the poem's metre".

A favor de la base acentual, *a priori*, se pueden alegar los siguientes argumentos:

1) Sin adoptar las opiniones de los oralistas —la épica se improvisaba de nuevo en cada representación, y se transmitía sin uso de la escritura ni de la memoria exacta— creo que se puede afirmar que la épica era un género *público*, y que en la Edad Media se presentaba recitada o cantada, ya por un juglar de profesión que reproducía el texto memorizado, ya por alguien que leía, y

<sup>27</sup> "The metrical irregularity of the *Cantar de mio Cid*: A restatement based on the evidence of names, epithets and some other aspects of formulaic diction", *BHS*, 49 (1972), 109-119.

en lo posible dramatizaba, en alta voz teniendo delante el manuscrito, para gente de familia o de corte reunida a su alrededor.

2) Si música había en la representación épica en Castilla, me parecen muy juiciosas las palabras de Menéndez Pidal (*Cantar de mio Cid*, I, 102-103):

Pero nada sabemos de cómo los juglares exponían al público las Gestas: y a pesar del nombre de Cantares, aun 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 cada verso.

Tal "tonillo de recitado" podía, pues, servir para estructuras acentuales algo diversas.

3) Algunos de los que han pensado en una base acentual, como Restori, han postulado su origen en una continuación de hábitos poéticos germánicos, concretamente, para España, de los godos. Esto cuadra perfectamente, desde luego, con el pensamiento tradicionalista acerca del "estado latente" y del germanismo de varios aspectos de la épica castellana (y francesa). Pero tal teoría no sólo es inverosímil (los sistemas métricos mueren seguramente con las lenguas, y no había lengua gótica en España después del año 600; ni quedaba, que sepamos, rastro de su poesía que pudieran imitar posteriormente poetas anticuarios), sino que es innecesaria. Si buscamos para el *Poema* el origen posible de su sistema acentual, ahí está en latín y en textos que conocía cualquier persona culta, sobre todo en los himnos de la iglesia (*Stábat Mâter dolorôsa / Juxta crúcem lachrymôsa . . .*) y en la tan difundida lírica estudiantil y goliarda (*Méum est propósitum / in tabérna móri, | vinum sit appósitum / moriéntis óri*)<sup>28</sup>.

4) En la métrica de los romances, que representa la etapa final y evolucionada de uno de los tipos de versos épicos, como queda demostrado por Menéndez Pidal, se aprecia incuestionablemente una base acentual; y si hay también en el romance moderno (desde el siglo xvi) regularidad silábica, es éste un resultado secundario.

5) La referencia despectiva que hace el autor del *Alexandre* elogiando su propia maestría de contar sílabas no quiere decir que los poetas del otro género narrativo, el épico, no sabían me-

<sup>28</sup> Son citas elegidas por E. C. HILLS, "Notes and queries on the metre of the *Poema de mio Cid*", *Homenaje a Bonilla y San Martín*, I (Madrid, 1927), 471-483.

dir bien sus versos contando sílabas, sino que (y era peor) su poesía no pretendía contarlas, porque tenía otra base.

En resumen, no hay nada que nos impida *a priori* considerar la métrica del *Poema* como acentual; y si hay alguno que lo dude, lea para sí en alta voz algunas tiradas para comprobar que, intuitivamente, hasta el lector moderno casi forzosamente tiene que leerlas recalcando el ritmo. Un juglar o presentador del siglo xiii bien pudo hacerlo con cierto énfasis artificial, sobre todo si se acompañaba con un instrumento.

Si procedemos ahora a poner juntos versos franceses y españoles, es decir, fuentes y resultados, veremos sin embargo que el asunto no es sencillo. Per Abad no traduce, sino que adapta, rehace y recrea. Empezando con los decasílabos franceses 4 + 6, y poniendo en los versos españoles acentos y al final un cómputo de sílabas<sup>29</sup>, resulta lo siguiente:

Set cenx camelz e mil hosturs müez (CR 'O' 129; véase 31, 184)<sup>80</sup>  
e sín falcónes e sín adtóres mudádos (PMC 5) 5 + 8

Puis se baisèrent es buches e es vis (CR 'O' 633)  
besó le la bóca e los ojos de la cára (PMC 921) 5 + 8

Franceis descendént, a tere se sunt mis (CR 'O' 1136)  
firiéron se a tierra, deçendiéron de los caválos (PMC 1842) 6 + 9

Par tute l'ost funt lur taburs suner (CR 'O' 3137)  
en la uéste de los móros los atamóres sonádo (PMC, 2345) 7 + 8

Tu n'ies mes hom ne jo sui tis sire (CR 'O' 297)  
-cuemo yó so su vassálo y él es mío señór (PMC 2905) 8 + 6

<sup>29</sup> Me doy cuenta de que no sabemos de qué manera haya contado Per Abad sus sílabas, en caso de que las contara. En lo que sigue, las cuento con sinalefa o elisión, pues creo que en esta poesía "pública" han de aplicarse las normas del discurso corriente. Sin embargo, cuento por dos la sílaba final acentuada, norma para la poesía española. Los versos franceses que cito son, desde luego, los que hay en los textos actualmente conocidos, que no serán necesariamente en todos los casos los conocidos por Per Abad alrededor de 1200; también la épica francesa "vivió en variantes".

<sup>80</sup> Cito por las siguientes ediciones: *Poema de mio Cid*, ed. C. Smith, Oxford, 1972 (versión española, Madrid, 1976); *Chanson de Roland* (versión 'O'), ed. F. Whitehead, Oxford, 1957; *La Prise de Cordres et de Seville*, ed. O. Densusianu, Paris, SATF, 1896; *Raoul de Cambrai*, ed. de P. Meyer et A. Lognon, Paris, 1882; *Girart de Roussillon*, ed. W. M. Hackett, 3 ts., Paris, SATF, 1953-1955; *Florence de Rome*, ed. A. Wallensköld, 2 ts., Paris, SATF, 1907-1909; *Parise la duchesse*, ed. F. Guessard & A. Larchey, Paris, 1860; *Fierabras* está en el mismo tomo que *Parise*, ed. A. Kroeber & G. Servois; *Berte aus grans piés* (de Adenet le Roi), ed. A. Henry, Bruselas-Paris, 1963, t. 4 de su edición de *Les oeuvres d'Adenet le Roi*.

S'irons veoir	a Cordes la fort cit ( <i>Prise de Cordres</i> 2123)	
Hirémos vér	aquéla su almofálla ( <i>PMC</i> 1124)	4 + 7
Grans fut li deus	a celle departie ( <i>Prise de Cordres</i> 647)	
Grándes fuéron los duélos	a la departición ( <i>PMC</i> 2631)	7 + 7
c'est Herchenbauss,	si l'ai oït conter ( <i>Raoul</i> 6381)	
aquéste era el rey Búcar,	sil oyéstes contár ( <i>PMC</i> 2314)	7 + 7

y entre los decasílabos 6 + 4

Firaz les, chevaler,	pos tant i pert! ( <i>Girart de Roussillon</i> 1287)	
Firaz les, chevaler,	pos vos comant! ( <i>Girart de Roussillon</i> 1300)	
¡Firíd los, cavalléros,	tódos sínes dubdánça...! ( <i>PMC</i> 507)	7 + 7

Partiendo de los alejandrinos franceses, encontramos:

Et la forest fu large,	espeste et longue et lee ( <i>Florence</i> 3676)	
miran la huérta,	espéssa es e gránd ( <i>PMC</i> 1615)	5 + 6
Riche cheval en destre	de Sulie ou d'Espagne ( <i>Florence</i> 169)	
e buén caválla en diéstro	que va ánte sus ármes ( <i>PMC</i> 1648)	7 + 6
De pennes et de drais,	de riches cendaus d'Andre! ( <i>Florence</i> 451)	
mántos e piélles	e buénos çendáles d'Andria ( <i>PMC</i> 1971)	5 + 8
La forest fu parfonde,	li bois haus et foilluz ( <i>Florence</i> 3776)	
los móntes son áltos,	las rámas pújan con las nées ( <i>PMC</i> 2698)	6 + 8
Et Miles l'an desfant,	li traîtres provez! ( <i>Parise</i> 432)	
S'il ne fait recreant,	le traïtor prové ( <i>Parise</i> 442)	
a aquél rey Búcar,	traidór provádo ( <i>PMC</i> 2523)	5 + 5
Vient a Valancines,	une bone cité ( <i>Parise</i> 787)	
de siniéstro Sant Estévan	— una buéna çipdád ( <i>PMC</i> 397)	8 + 7
<b>Au mengier sist li rois</b>	<b>et sa gente maisnie (<i>Berte</i> 48)</b>	
En Valéncia seýe mio Cíd	con tódos sus vassállos ( <i>PMC</i> 2278)	8 + 7

Viendo estos versos, no cabe la menor duda: partiendo de decasílabos franceses, a Per Abad le salieron versos de muy diversos tipos, y lo mismo partiendo de alejandrinos. También, algunos versos que parten de alejandrinos le salen más cortos (silábicamente) que varios que parten de decasílabos. Al poeta no le interesaba en absoluto contar sílabas. Pero ¿qué sistema de acentos seguía? Se comprende que los acentos puestos a los versos citados son muchas veces discutibles. Es muy posible que en el v. 597 del *Poema* haya dos acentos, no más, en el segundo hemistiquio - *tódos sínes dubdánça*, y que en el primer hemistiquio del verso 5 sea mejor leer un acento en lugar de dos, *e sin falcónes*. Lo que sí me parece seguro es que en una poesía de este tipo, "pública", el

acento no se puede colocar en forma antietimológica, y por esto creo que el sistema propuesto por Aubrun en 1947 no es válido; por tanto es, dudosa la acentuación *alcaçar* mencionada arriba como posibilidad<sup>31</sup>.

En cuanto al número de acentos en cada verso, vemos en los ejemplos citados (cuya cantidad, con fuentes o buenas analogías francesas, se podría aumentar mucho) que varía lo mismo que un recuento de sílabas. Son típicos, y en general buenos —es decir, según nuestro oído— los versos que tienen acentos repartidos 2 + 2 y 2 + 3, pero los primeros hemistiquios con 3 acentos tampoco son malos (vs. 1648, 2278, 2631). Los hemistiquios con un solo acento no parece que sean poéticamente defectuosos, ni que les falte nada para completar el sentido (quizás *e sin falcónes*, 5, y *a la departición*, 2631; tal vez haya que leer éste con acento secundario en *dè*). Además, la fuente francesa algunas veces nos asegura que un hemistiquio es bueno aun cuando podríamos tener dudas, pues *a la departición* depende de *a celle departie* en la *Prise de Cordres*. A veces reconocemos que un verso cidiano tiene fuente en un poema francés, pero luego encontramos otros versos franceses que igualmente pudieron servir de fuentes a Per Abad, y que son de diversa estructura métrica entre sí. Así el verso

jen sos aguisamientos bien semeja varon! (PMC 3125)

señala un momento culminante del *Poema*, al presentarse el Cid visualmente, corpóreamente, ante el rey, amigos y enemigos reunidos en la corte de Toledo. El poeta ha adaptado magistralmente un cliché del francés, que pudo tomar de por lo menos uno de tres poemas que conocía. En decasílabos 4 + 6 se le ofrecía

S'il fust leíals, ben resembblast barun (CR 'O' 3764)  
Cil au cor neís resanble bien baron (*Prise de Cordres* 598)

y también, entre alejandrinos:

Quant li rois fu montez, bien resembbla baron (*Florence* 1125)

De esto o de éstos, hace Per Abad un verso de 7 + 7 sílabas, o de 2 + 2 acentos (quizás 2 + 3); pero el hecho de que en otros casos el poeta ha creado versos tan variados partiendo de alejandrinos franceses, nos impide relacionar este verso español —verso tipo "alejandrino" español, de 7 + 7— con *Florence* concretamente más que con las otras dos posibilidades. Caso parecido es el de

<sup>31</sup> C. V. AUBRUN, "La métrique du *Mio Cid* est régulière", *BHi*, 49 (1947), 332-372.

fata València duro el segudar (*PMC* 1148; también 2407)

que tiene analogías tanto con un decasílabo francés,

Li enchalz durét d'ici qu'en Sarraguce (*CR 'O'* 3635)

como con un alejandrino,

Deci a Vauvenice ne finent de chacier (*Parise* 1992).

A veces, siguiendo siempre las fuentes francesas, encontramos a Per Abad casi con la pluma en la mano, trabajando con resultados experimentales por el momento —único momento que conocemos— no del todo satisfactorios. Per Abad encuentra en *Florence* un detalle que le interesa para la descripción de batallas:

Que done veist abatre et paveillons et trez (2529),

pero su mente lógica no le permite hacer de esto una adaptación breve y un tanto abstracta. No caen las tiendas sin que antes se corten las cuerdas y arranquen las estacas, y lo que cae primero no es realmente el toldo, sino el tendal que lo sostiene. De ahí que

Tánta cuérda de tiénda i veríedes quebrár,  
arancár se las estácas e acostár se a todas pártes los tendáles  
(1141-42)

Aquí el primer verso le sale bien, así como el primer hemistiquio del segundo; pero lo que queda es un desastre, pues aun si contamos solamente tres acentos (*todas* podría llevar otro) y observamos que la aliteración de cinco *a* acentuadas no deja de tener su atractivo, el verso es bastante pesado. He aquí un verso evidentemente experimental, del tipo que Per Abad habría mejorado en una versión ulterior. En efecto, Restori y Lidforss se atreven a contribuir a esa versión ulterior, suprimiendo *a todas partes*, aunque Pidal en su edición crítica da el verso por bueno. Volvió Per Abad sobre el tema:

veríedes quebrár tántas cuérdas e arrancár se las estácas  
e acostár se los tendáles, con huébras eran tántas (2400-01)

con mejores resultados, aunque con cuatro acentos, el primer hemistiquio del verso 2400 sigue siendo pesado, y queda por resolver si es tolerable en el sistema el hemistiquio de cuatro acentos. Vemos, con todo, que en esta segunda ocasión Per Abad estaba pensando

en cómo mejorar los versos, dándose cuenta (y apoyo a Restori y Lidfors) de que realmente no cabía *a todas partes*, sobre todo si quería variar un poco introduciendo las *huebras*.

A veces Per Abad economiza. Encuentra este detalle en *Parise*:

Il hurte le cheval des esperons dorez (521).

Sin duda le hubiera gustado traducir *dorez* por *dorados* o *exorados* (esta palabra figura en el *Poema: exorando arzon*, el del héroe, 733), pero termina escribiendo

batien los cavállos con los espolones (3618).

Es que un hemistiquio *\*con los exorados espolones* hubiera resultado pesado, poco rítmico, sobre todo en un pasaje donde el poeta quería crear una impresión de movimiento vertiginoso al iniciarse la carga de los duelos, componiendo un grupo de versos cortos y rápidos. Per Abad muestra excelente juicio al no seguir ciegamente sus fuentes, y de esto se podría aducir multitud de casos.

El mejor ejemplo del trabajo experimental en el *Poema* nos lo da una sección de la plegaria de Jimena, pasaje lleno de emoción y de logros literarios y dramáticos, pero también en ciertos aspectos "sin acabar". Como es sabido, su presencia en el *Poema* se debe incuestionablemente a la presencia de plegarias semejantes en muchos textos franceses, y en su estructura y en muchos detalles es evidente su dependencia de fuentes y modelos franceses, aunque no faltan rasgos hispánicos también<sup>32</sup>. Vemos en un verso, para empezar, cómo Per Abad se las arregla para adaptar un detalle esencial de esta plegaria. En la *chanson de Fierabras* ha encontrado esto:

Puls alastes par tere .xxxii. ans passés (1178),

que es alejandrino. Per Abad escribe:

por tierra andidíste .xxxii. años, Señor spiritál (343).

Ha tenido la mala idea de encajar el verso francés por entero en su primer hemistiquio (y de nada sirve pensar que los *xxxii. años* po-

<sup>32</sup> El mejor resumen de la cuestión se debe a J. GIMENO CASALDUERO, "Sobre la «oración narrativa» medieval: estructura, origen y supervivencia", trabajo de 1957-1958 reimpreso en su libro *Estructura y diseño en la literatura castellana medieval* (Madrid, 1975), 11-20. Vuelve sobre el tema PETER RUSSELL en su libro *Temas de "La Celestina" y otros estudios (del "Cid" al "Quijote")*, Barcelona, 1978, pp. 115-158.

drían quizás trasladarse al segundo). Pudo ser que una peculiaridad de su fe le indujera a agregar lo de *Señor spirital*, pero habrá sido más apremiante la necesidad de buscar asonante en á-(e) de acuerdo con la asonancia de la tirada, y nada en el verso francés le sugirió una palabra española que terminara así. Tampoco nosotros, dispuestos a ayudar al poeta en esa segunda versión hipotética, podemos sugerir nada obvio. Quizás el poeta hubiera terminado poniendo (de acuerdo con *Fierabras*) xxxii. años pasados, con rima imperfecta en la que la *a* de *-ados* continuara —como en otros casos— la vocal principal de la asonancia, y dividiendo el verso con cesura después de *andidiste*. Luego viene un pasaje de lo más aleccionador:

Longinos era ciego que nunquas vio alguandre,  
 diot con la lança en el costado dont ixio la sangre,  
 corrio la sangre por el astil ayuso, las manos se ovo de untar,  
 açolas arriba, legolas a la faz,  
 abrio sos ojos, cato a todas partes,  
 en ti crovo al ora por end es salvo de mal (PMC 352-57).

Para esto, creo que Per Abad tenía delante de sí, o muy fijos en la memoria, dos pasajes de *Fierabras* (poema en el que hay dos plegarias narrativas) y otro de *Parise la duchesse*:

Quant Longis vous feri de la lance trenchant,  
 Il n'avoit aine véu en trestout son vivant;  
 Li sans li vinst par l'anste juques as ex coulant,  
 Il en terst a ses ex, tantost en fu véant (*Fierabras* 946-949).

Et Longis vous feri de la lance es costés;  
 Il n'avoit ainc véu de l'eure qu'il fu nés;  
 Li sans fu par la lance duques as puins coulés;  
 Il en terest a ses ex, tantot fu alumés (*Fierabras* 1207-1210).

Et Longins de la lance, biau sire, vos ferit;  
 Aval parmi la lance li sang clers en salit,  
 Il an tardi ses eux, alumer li féis;  
 Ses pechiez pardonas, qu'il te cria merci (*Parise* 814-817).

De esto he dicho algo en otra parte<sup>33</sup>. El v. 352 del PMC se hace eco del 947 o 1208 de *Fierabras*; el v. 353 del PMC casi traduce el 1207 de *Fierabras*, y así sucesivamente. Pero Per Abad combina los dos pasajes de *Fierabras*, pues si *astil* está tomado de *anste* en el primero, *costado* representa *costés* y *manos* representa

<sup>33</sup> "Further French analogues and sources for the *Poema de mio Cid*", *La Corónica*, 6 (1977), pp. 14-21.

*puins* en el segundo. Observamos luego que *dont ixio la sangre* (353) imita *li sang clers en salit* de *Parise* 815, pues esto no se encuentra en *Fierabras*; sin embargo, el poeta español combinaba esto con un verso de *Fierabras*, o el 948 o el 1209, donde el *sans* francés = *la sangre*, así que terminó inelegantemente mencionando dos veces *la sangre* en versos sucesivos, y el v. 354 le resultó demasiado largo con cuatro acentos probables en el primer hemistiquio (*corrió la sángre por el astil ayúso*). Seguramente, el poeta hubiera subsanado estos defectos en una versión posterior. De hecho, los modernos se han arrogado el derecho de hacerlo por él. Pidal omite *la sangre* del v. 354; Bello omite *la sangre* y también *ayuso*; Restori y Cornu suprimen *por el astil*. Pero no hay derecho a corregir nada, pues el estudio de las fuentes (aspecto tan olvidado por los tradicionalistas, que no creen en ellas) nos asegura que *la sangre* tiene que figurar dos veces, debido a la diversidad de fuentes seguidas por Per Abad; que tiene que figurar *ayuso*, que traduce el *aval* de *Parise*; y que tiene que estar *por el astil*, que representa fielmente *par l'anste* de *Fierabras* 948. Lecciones como éstas para la crítica textual del *Poema* las habrá a montones. No digo que sea intocable el texto de Per Abad, pues errores de copia sí hay, pero lo creo en general bastante bueno —siempre con carácter experimental— y afirmo que no se debe tocar hasta llevarse a cabo estudios rigurosos sobre las fuentes. En ningún caso podemos saber a qué reformas hubiera procedido Per Abad de haber hecho una segunda versión de su obra; nuestro instinto no es el suyo, ni tenemos que ensayar los versos ante un público.

Los errores de copia que en este punto nos interesan tienen que ver con las malas divisiones de versos. Con frecuencia aparecen dos versos escritos como uno (por ejemplo 464-464b), o con una o más palabras mal colocadas (por ejemplo *abbat* en 388-389), o con anomalías de otra clase, lo que podría hacernos pensar en los efectos producidos por el dictado que un lector hace a uno o varios escribas, pero esto no es seguro. Cuando aparecen versos trocados (por ejemplo 394-395) o rara vez repetidos sin posible intención artística (v. 3679), comprendemos que es el ojo no el oído del escriba el que se ha equivocado al seguir mal un modelo que tiene delante. Ordenar bien los versos mal divididos es fácil en la mayor parte de los casos, pues la asonancia, la cesura, el ritmo, a veces la gramática, nos dicen en seguida cuál es la versión buena; pero a veces dudamos, como en los vs. 2431-2432 que varios han corregido. Como señalé arriba, creo que el hemistiquio puede llevar hasta tres acentos, pero no más; y los hemistiquios algo cortos, de un solo acento, bien pueden ser válidos.

Volvamos pues a los metros. La dependencia textual que hay en muchos versos cidianos respecto a los franceses queda —así lo espero— demostrada; así como quedó demostrado por Herslund, que el origen de muchas fórmulas cidianas (lo esencial del sistema formulario) se encuentra en el sistema formulario francés. Aun cuando las analogías apuntadas arriba, juntamente con todos los casos citados por Herslund, y otras analogías y casos que podríamos aducir Herslund y yo, no lleguen a constituir más que una pequeña proporción de los versos o palabras del *Poema*, creo que es una proporción bastante alta para que podamos afirmar que todo el sistema métrico del *Poema* se creó de acuerdo con ello. El hecho de que el sistema de Per Abad sea, en muchos sentidos, experimental se trasluce en los tanteos y defectos hipotéticamente subsanables en una versión posterior. De haber existido en el siglo xn tradición épica castellana con su sistema métrico, la hubiera seguido Per Abad; pero tanto la ausencia de datos acerca de tal sistema, como las ocasionales inelegancias y excesivas libertades del *Poema* de 1207, debidas todas al autor, parecen indicarnos que no existía entonces ese sistema tradicional. Pero al tomar tantos versos y fórmulas y detalles de la épica francesa. Per Abad no adoptó llanamente su métrica silábica. ¿Por qué, si poco después los poetas de cuaderna vía lograban medir silábicamente sus versos, no lo intentó Per Abad? Por una parte, su intención de crear una poesía "pública", en el sentido arriba indicado, hacía que se fiara más de su voz y de su oído (oído que abarcaba ya, imaginariamente, el oído de los que le iban a escuchar) que de ningún frío cálculo de sílabas escritas sobre el pergamino. Sobre todo, al pensar cómo componer sus maravillosos pasajes de oración directa, quería que resonara en sus versos el ritmo y el énfasis del habla, y por esto ensayó una poesía de base acentual. En cuanto a su relación con lo francés, se ve por la cantidad de sus conocimientos literarios y por el uso inteligente que hace de los textos, que conocía bien el idioma. En otro estudio<sup>84</sup> he supuesto que Per Abad adquirió este dominio lingüístico en el suelo de la propia Francia, como estudiante o abogado, y no en Burgos, a pesar de que allí era importante la presencia de los franceses y de las influencias culturales transpirenaicas. Sin embargo, de haber escuchado Per Abad en Francia recitaciones o presentaciones orales de épica francesa, y de haber entendido inteligentemente el sistema silábico francés, es natural que se hubiera visto tentado a imitarlo en español, cosa que no hizo. En este caso es quizá mejor imaginar que Per Abad lee para sí —en voz alta, como era la costumbre medieval— a solas, teniendo delante de sí los manuscritos franceses; pero al leer, pro-

<sup>84</sup> *Estudios cidianos*, cap. 6, especialmente pp. 155-156.

nuncia los versos no como francés, sino como español, es decir, dando una fuerza acentual a las palabras aisladas, que en francés ya no tenían<sup>35</sup>. Así podía leer, con acento "equivocado", el alejandrino

Ríche chevál en déstre de Súlie ou d'Espáigne (*Florence* 169),

apreciando en él una base acentual de 3 + 2, en nada divergente —para su oído español— al decasílabo

Gráns fút li déus a cèlle departíe (*Prise de Cordres* 647),

cuyo ritmo reproduce luego en el excelente verso

Grándes fuéron los duélos a la départición (*PMC* 2631).

No se trata, pues, de ignorancia o descuido del poeta, buen lingüista en francés y latín, persona culta de profunda sensibilidad artística, sino del deliberado torcimiento que hace del sistema francés. Poco a poco le van saliendo versos españoles, aún más toscos y experimentales que los que vemos en general en el texto conservado, y pronto comprende Per Abad que sí, que el experimento es realizable, que sus versos algo libres empiezan a valer poéticamente. Pero quizá también no hubo nada de esto, ningún programa deliberado. Hemos visto en el pasaje de la plegaria de Jimena —y lo mismo se podría ver en otros episodios— que el poeta no sigue servilmente una fuente, sino que combina recuerdos de varias. Digo "recuerdos", porque se trata de episodios, versos sueltos y fórmulas, técnicas narrativas, etc., que el poeta tiene en la memoria, que están allí desde hace tiempo, después de muchas lecturas o audiciones de poemas franceses. Al componer, Per Abad combina, modifica, rehace estas fuentes con el más auténtico espíritu creador, así que en ningún momento podemos señalar un

<sup>35</sup> Aquí puede ser útil rescatar del olvido indebido otro trabajo de E. C. HILLS, "Irregular epic metres", publicado en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (Madrid, 1924), pp. 759-777. Demuestra Hills que aunque la épica francesa "metropolitana" iba por cauces métricos estrictos, cuando se adaptaba y ofrecía en las regiones limítrofes, en dialecto anglo-normando y en lengua artificial francés-italiano, cabía bastante irregularidad: "It may be —dice Hill— that the loss of a large proportion of the unstressed syllables in French and the adoption of a relatively uniform stress for the remaining syllables left so little rhythmic pulsation in the language that Norman French either kept or developed a more marked distinction between stressed and unstressed syllables than that which prevailed on the continent". Esto podría aplicarse a las versiones francesas, o a versiones en lengua mixta francesa-española de la épica francesa en suelo hispánico, aunque nos faltan textos y referencias para saberlo.

pasaje y asegurar que lo hubiera escrito con un manuscrito francés abierto en su mesa de trabajo<sup>36</sup>. En este caso diremos que le entusiasmaba la *chanson de geste* como lectura, por sus valores poéticos, pero que le resonaban en la mente los himnos o secuencias rítmicas, o las canciones goliardas de las tabernas estudiantiles de París, o de Montpellier, con su fuerte ritmo marcado por los golpes de los vasos en las mesas (*Põtatores exquisiti . . .*). Intención artística, pública; buena comprensión de las esenciales diferencias entre el sistema fonético francés y el castellano; alteración intencional del sistema francés al adaptarlo a nueva lengua; memoria auditiva que triunfa sobre la autoridad del pergamino francés; fuerza imaginativa que en buena medida da la confianza para llevar a feliz término el experimento . . . No sabremos nunca exactamente cómo fue el aprendizaje, los primeros momentos creadores de Per Abad. Si accidente en ello hubo, habrá sido de los más felices, pues versos mejores que

miran la huerta    espessa es e grand

no los hace nadie, aun con fuente francesa.

Accidente fructífero, además. El *Poema* tuvo pronto imitaciones, en los decenios que siguieron al primero del siglo XIII. Se hacen poemas épicos vernáculos sobre los temas ya legendarios de Castilla, en algún caso versiones basadas libremente en poemas latinos, como el perdido \**Carmen* sobre Sancho II. En el estilo y en la técnica narrativa, estos textos imitan de cerca el *Poema* y desarrollan algo su sistema. Se traduce o se refunde una versión tardía, ahora perdida, de la *Chanson de Roland*, y tenemos unos 100 versos de este *Roncesvalles* navarro<sup>37</sup>. Hasta mediados del siglo XIV duró la popularidad del género, hasta lo que es probablemente su último producto, ya muy decadente, las *Mocedades* en su versión palentina. En estos fragmentos y en los trozos reconstruidos vemos que, probablemente, no se toleraban las libertades métricas de Per Abad o, a lo menos, que se iban limitando paulatinamente sin llegar nunca a constituir un sistema rígido. Esto, y los progresos de un tipo de verso épico hacia el verso romancístico (acompañado por melodía que de por sí impone una mayor regularidad),

<sup>36</sup> Pero en el caso de los textos latinos utilizados por Per Abad —Salustio y Frontino— probablemente haya tenido delante los manuscritos; la prosa no se memoriza con la facilidad del verso.

<sup>37</sup> Es muy notable que en este poema se adopte el sistema métrico español, "de Per Abad", no un sistema silábico que imite exactamente el sistema francés. El hallazgo del fragmento de *Roncesvalles* en 1917 confirmó a Menéndez Pidal sus teorías métricas formadas antes sobre el *Poema de mio Cid*, y a ello dedicó un extenso estudio.

queda perfectamente documentado en los estudios de Menéndez Pidal, aunque a ellos habría que añadir, ahora, más referencias a la base acentual. Hay en esta evolución a través de los siglos XIII a XV un paso gradual hacia un sistema silábico, probablemente bajo la influencia del otro género de poesía narrativa de cuaderna vía, aunque ésta a veces también se deja influir por el doble octosílabo (muy frecuente en Juan Ruiz), producto final de la evolución de la épica.

En cuanto a posibles correcciones textuales, espero haber demostrado ampliamente que casi ninguna se puede justificar por razones métricas. El sistema acentual es tan libre que no nos ofrece bases para acortar los versos aparentemente largos ni extender los cortos. Hasta en el caso de los hemistiquios que parecen tener cuatro acentos, creo que es mejor leerlos poniendo tres acentos, sin reformar el texto, pues tales versos cabían dentro de un sistema definido como experimental. Son versos defectuosos, o al menos poco felices, que Per Abad habría limado en una versión ulterior, y que sus sucesores se guardaban de imitar.

Per Abad creó, pues, no solo un poema, sino un género, y un sistema métrico de gran originalidad, único en territorio románico, de gran porvenir: *Sonando van sus nuevas todas a todas partes*<sup>38</sup>.

COLIN SMITH

St. Catharine's College, Cambridge.

<sup>38</sup> Mis colegas Elizabeth Drayson (Universidad de Cambridge) y Roger Walker (Universidad de Londres), leyeron el borrador de este trabajo e hicieron observaciones muy valiosas. Al darles las gracias, no les hago responsables de mis opiniones.