

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Emendatio, buena forma y entropía: reflexiones sobre la restauración de textos épicos medievales

Alberto MONTANER FRUTOS

1. CONCEPTOS BÁSICOS

1. *Emendatio*: Es de sobras conocida la problemática que conlleva su uso y hasta qué punto se ve agravada en el caso de la épica medieval hispánica por tener que basarse fundamentalmente en *codices unici*. El hecho de que en algunos casos pueda acudir a las prosificaciones cronísticas, cuya importancia ha vuelto a enfatizar recientemente Armistead¹, no nos puede hacer olvidar que las mismas plantean el intrincado problema del uso, para la fijación del texto, de la tradición indirecta (refundiciones, traducciones, citas, imitaciones), a la que, claramente, han de adscribirse tales versiones. Por lo tanto, es preciso emplearlas con mucha cautela, pues implican, en mayor o menor medida, una modificación consciente del texto².

Para abordar esta cuestión desde procedimientos que no sean puramente impresionistas y para dotar a los criterios de *lectio faciliior* y de *argumentum a fortiori* de un sustento en la propia constitución interna de la obra y no sólo en las apreciaciones externas del editor, se propone aquí tener en cuenta la teoría de la información, que permitirá establecer la probabilidad de que unos signos sigan a otros en el cadena (a partir del *usus scribendi* plasmado en la obra y fijado por

¹ S. G. Armistead, «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *Hispanic Review*, 46 (1978), págs. 313–27 y «Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: ‘Mas a grand ondra / tornaremos a Castiella’», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18–23 agosto 1986, Berlín)*, I, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, págs. 177–85.

² Véase N. J. Dyer, «Crónica de Veinte Reyes’ Use of the Cid Epic: Perspectives, Method and Rationale», *Romance Philology*, 33 (1980), págs. 534–544; D. G. Pattison, *From Legend to Chronicle. The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography*, Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1983, págs. 115–42 y B. Powell, *Epic and Chronicle. The «Poema de Mio Cid» and the «Crónica de veinte reyes»*, Londres: Modern Humanities Research Association, 1983; cf. A. Deyermond, «British Contributions to the Study of the Medieval Spanish Epic», *La Corónica*, 15, 2 (1987), págs. 197–212 (pág. 202) y R. Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 11 (1986), págs. 5–132 (págs. 42–4).

concordancias e índices lexicométricos)³ y por lo tanto, saber con qué fundamento real se puede subsanar una deturpación sin alterar la propia estructura del texto.

Esta actitud se fundamenta en un hecho básico: la enmienda más segura es la más trivial (por ejemplo: reconstruir una frase formularia), pero conforme la sucesión es menos banal (predecible), la enmienda se vuelve más insegura (por introducir un elemento más improbable) hasta hacerse prácticamente arbitraria en la «reconstrucción» de pasajes perdidos de texto no formular. Ante esta situación, el uso de la teoría matemática de la información puede ayudar al crítico a fijar un umbral a partir del cual toda enmienda es demasiado improbable, por lo que es preferible mantener el pasaje deturpado (sobre todo si la alteración no afecta al sentido) antes que, dejándose llevar por una aplicación irreflexiva de la ley psicológica de la *buena forma*, introducir por cuenta propia un segmento que altere el equilibrio interno del texto (su nivel de entropía), como ya ha señalado Lotman⁴.

2. *Buena forma*: Una de las leyes psicológicas que rigen los procesos de percepción es la de la buena forma (*gute Gestalt*). «Según esta ley, se tiende a mejorar y definir las formas, especialmente cuando no se perciben con precisión.

³ Por desgracia, no hay en general buenos útiles de este tipo. En el caso del *Cantar del Cid* se dispone de las concordancias de V. Oelschläger, ed., *Poema del Cid in verse and prose*, New Orleans: Newcomb College, Tulane University, 1948, págs. 60–125 y de F. Waltman, *Concordance to «Poema de Mio Cid»*, University Park; Londres: The Pennsylvania State University Press, 1972, ambas imperfectas (véase A. D. Deyermond, «Tendencias in *Mio Cid* Scholarship, 1943–1973», en «*Mio Cid» Studies*, London: Tamesis, 1977, págs. 13–47 [págs. 17–18]), del registro formular realizado por E. de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid: Gredos, 1972², págs. 337–82), lamentablemente sobre la edición crítica de R. Menéndez Pidal, ed., *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid: Bailly–Baillièrre, 1908–1911, 3 vols.; ed. revisada y aumentada Madrid: Espasa–Calpe, 1942–1946, 3 vols., y no sobre la paleográfica (*ibidem*), y del mucho más aquilatado índice lexicométrico de R. Pellen, «*Poema de Mio Cid*. Vocabulaire réduit (vocables avec leur fréquence globale et leur fréquence par chant)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 2 (1977), págs. 173–251; 3 (1978), págs. 155–267. Para el *Poema de Fernán González* se cuenta con las concordancias de R. De Gorog, «Una concordancia del *Poema de Fernán González*», *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), págs. 279–316; 50 (1970), págs. 137–72, 315–36 y 517–56, y de J. S. Geary, ed., *Historia del Conde Fernán González. A facsimile and paleographic edition*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, y con el índice de fórmulas de J. S. Geary, *Formulaic Diction in the «Poema de Fernán González» and the «Mocedades de Rodrigo»*. A *Computer–Aided Analysis*, Madrid: José Porrúa–Potomac: Studia Humanitatis, 1980, págs. 123–161, a quien se debe también el de las *Mocedades de Rodrigo* (*ibidem*, págs. 162–178), aunque, en estos dos últimos casos, se basa en ediciones críticas poco conservadoras (la de A. Zamora Vicente, ed., *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa–Calpe, 1954², para el primero, y la de R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid: Espasa–Calpe, 1951, reimp. con pról. de D. Catalán, Madrid: Gredos, 1980, para el segundo). De ninguno de estos instrumentos disfruta el *Roncesvalles*, aunque su brevedad y el profundo estudio de J. Horrent, «*Roncesvalles*»: *Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, París: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1951, palián en parte tal carencia. Tampoco existe índice de rimas de ninguno de estos textos.

⁴ Yu. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978, pág. 102.

[...] El mejoramiento de la forma significa: rellenar los espacios vacíos, acentuar la simetría, acercar la forma a la de un objeto conocido, aumentar la regularidad y evitar la disociación de los elementos de la figura»⁵.

Se trata del mismo proceso que, a otro nivel, tiende a efectuar el crítico que se enfrenta a la restauración de un texto que considera deturpado y, en principio, parece una actitud legítima a la que esta ley psicológica daría un claro refrendo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la «buena forma» depende en gran medida de hábitos culturales y no significa una tendencia innata a lo correcto, sino a la satisfacción de ciertas expectativas que, en ocasiones, impiden percibir claramente lo que se tiene delante⁶.

Nótese, a este respecto, que una buena parte de los errores de los copistas (y especialmente las *lectiones faciliores*) dependen de la actuación de esta ley psicológica: el amanuense lee una parte del texto, pero memoriza mal la pericopa porque, automáticamente, ha sustituido una fracción del segmento por la que él inconscientemente esperaba encontrar allí, por ser la más habitual⁷. Un ejemplo claro lo proporciona, en el *Cantar del Cid*, la aparición de la fórmula {*el que en buen ora nasco*} donde debiera hacerlo otra de las variantes de la misma que satisficiera la rima en /ól/, {*el que en buen ora nació*}⁸. El error se ha producido porque el copista ha completado mecánicamente la fórmula {*el que en buen ora...*} con la palabra que más frecuentemente la acaba en el *Cantar*, sin darse cuenta de que alteraba con ello la secuencia de rimas que conforman la tirada.

El peligro consiste, pues, en que el crítico imite de modo ultracorrecto la manera de actuar del copista, proponiendo a su vez un nuevo sistema de regularización que, sin ceñirse suficientemente al propio funcionamiento del texto, obligue a éste a adecuarse a unas normas que, en realidad, lo alteran⁹. El problema radica entonces en la determinación de esa «buena forma» a la que el editor, legítimamente, puede intentar aproximar el texto, teniendo en cuenta que es el sistema interpretativo el que debe agotar en lo posible la explicación del texto tal y como se conserva, y no éste el que debe ser modificado para adecuarse a aquél. Esto hace que el criterio de economía (es decir, el del mínimo cambio posible) sea uno de los que afianzan la bondad de una enmienda.

⁵ H. Beisl, H. Schuster, *Psicología del arte*, Barcelona: Blume, 1982, pág. 31.

⁶ «Para explicar esto de un modo mejor, describiremos el experimento que llevó a postular la ley de la ‘buena forma’: se presentó a un grupo de sujetos una serie de diapositivas de formas incompletas que normalmente aparecen cerradas. Se instaló en el proyector un obturador para poder controlar el tiempo de presentación [...]. Con tiempos de presentación muy cortos [...], los sujetos dejaban de percibir las imperfecciones de las formas, reproduciéndolas completas en sus dibujos» (Beisl-Schuster, *Psicología del arte*, 1988, pág. 31).

⁷ Cf. E. Ruiz, «Crítica textual. Edición de textos», en J. M. Díez Borque, ed., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985, págs. 67–120 (págs. 88–89).

⁸ Véase R. Menéndez Pidal, ed., *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, págs. 105–106, y R. Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [*el que en buen hora...*]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 11 (1986), págs. 8–21. Volveré más adelante sobre esta cuestión.

⁹ Cf. Lotman, *op. cit.*, págs. 101–2.

3. *Entropía*: Ante la necesidad de establecer desde dentro de la obra los mecanismos (especialmente los lingüísticos) que la rigen, se puede acudir a la teoría matemática de la información desarrollada por Shannon y Weaver¹⁰ y al concepto de entropía que aquella introduce. La función de entropía es la que mide, *a priori*, el grado de *incertidumbre* de que ocurra un suceso dado y, *a posteriori*, la cantidad de *información* que transmite el accecimiento de dicho suceso. Esta misma medida establece el *riesgo* que conlleva una decisión en virtud de los datos de que dispone el decisor. En el caso aquí tratado, sería el riesgo de equivocarse que acepta el editor a la hora de sustituir el elemento deturpado de la cadena (*ruido*, en términos de información) por otro que sea correcto.

La entropía asociada a un elemento cualquiera i de la cadena se mide en función de la probabilidad p_i del mismo, la cual equivale, en la práctica, a la frecuencia relativa, es decir, a la relación entre la frecuencia absoluta n_i o número de apariciones de i y el número total N de apariciones de los n elementos de la cadena:

$$[1] \quad p_i = \frac{n_i}{N} \quad \text{donde } 0 \leq p_i \leq 1.$$

La función de entropía asociada a p_i la describe la fórmula:

$$[2] \quad h_i = -\log p_i$$

donde $\log p_i$ es el logaritmo en base 2 de p_i , por lo que el resultado de esta fórmula se expresa en *bits < binary units*.

Así, por ejemplo, si, respecto del *Cantar del Cid*, donde $N=31335$, se toma como elemento x la palabra «el» (artículo), que es la más frecuente de aquél, con $n_x=2469$, se tiene que $p_x=2469/31335=0,079$ y que $h_x=-\log 0,079=3,666$ bits¹¹. Si ahora se toma como elemento y la palabra «despensa», con $n_y=1$, se tiene que $p_y=1/31335=0,00003$ y, por tanto, $h_y=14,925$ bits, es decir, que su aparición lleva asociada casi el quíntuplo de la incertidumbre de «el».

A partir de los distintos h_1, h_2, \dots, h_n , se puede calcular la *entropía total* o *de la fuente*, H , que establece el grado de incertidumbre de que aparezca un elemento cualquiera en la cadena, al margen del contexto. Constituye, pues, la entropía media asociada a cada uno de los elementos del conjunto analizado y se calcula

¹⁰ C. E. Shannon y W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois Press, 1949 (trad. esp. *Teoría matemática de la información*, pról. S. Montes, Madrid: Forja, 1981).

¹¹ Salvo en el cuadro I y en algunos casos en que ha sido indispensable, como en el siguiente, las cantidades se dan siempre redondeadas en milésimas. Téngase esto en cuenta si se verifica la corrección de los cálculos aquí efectuados.

mediante la suma de la entropía de cada elemento, h_i , multiplicada por la probabilidad p_i de que aparezca ese elemento i -ésimo:

$$[3] \quad H = p_1 h_1 + p_2 h_2 + \dots + p_n h_n = \sum_{i=1}^n p_i h_i$$

Si en [3] se sustituye h_i por su equivalencia establecida en [2], se tiene como fórmula canónica de la entropía total o media

$$[4] \quad H = \sum_{i=1}^n p_i (-\log p_i) = -\sum_{i=1}^n p_i \log p_i$$

cuyo resultado también se mide en *bits*. Esta medida de H es lo que se considerará el umbral de máxima incertidumbre admisible para predecir la aparición de un elemento en la cadena. En el caso del *Cantar*, esta entropía media es de $H= 7,833 \text{ bits}^{12}$, lo que, en relación con la entropía de «el» y de «despensa», permite apreciar cómo el primero tiene asociada un grado de incertidumbre, $h_x= 3,666 \text{ bits}$, menor que el de la media, por lo que su aparición es bastante predecible, mientras que el segundo alcanza un grado de $h_y= 14,935 \text{ bits}$, mayor que la media y es, por lo tanto, poco predecible.

Las implicaciones de esta situación a la hora de enmendar son fácilmente deducibles: ante la necesidad de sustituir un elemento deturpado de la cadena por otro se habrá de tender a introducir uno de los más predecibles, esto es, aquéllos i con $h_i > H$, pues son los que menos alteran el equilibrio interno del texto, es decir, su nivel de entropía. Esto queda claramente reflejado en los valores del cuadro I, que muestran la repercusión que tiene sustraer o añadir una ocurrencia a una palabra dada, tanto para la entropía de la misma como para la entropía total. Según se puede apreciar, cuanto menor es la frecuencia absoluta, mayores son los efectos de su modificación. Por ello mismo, no resulta, en principio, admisible introducir palabras no documentadas en el propio texto.

Para acercar estas consideraciones generales a la resolución de problemas concretos, es necesario tener en cuenta que un poema épico, como todo producto lingüístico, conforma un proceso estocástico, es decir, que en él la aparición de un signo dado está en dependencia de los signos precedentes, esto es, del contexto. Esta dependencia se establece en virtud de la *probabilidad condicionada* o *de transición*, $p(y/x)$, que es la relación entre la probabilidad $p(x,y)$ de que ocurra el

¹² A partir de aquí puede calcularse el grado de redundancia de la obra mediante la fórmula $R=1 - (H/\log N)$, donde $0 \leq R \leq 1$. En el caso del *Cantar*, por tanto, la redundancia será $R = 1 - (7,833/\log 31335)= 0,262$. Se trata de una redundancia bastante escasa, contra lo que cabría esperar de un texto de naturaleza parcialmente formular. Aunque para extraer consecuencias de este hecho habría que realizar comparaciones con otras obras medievales y con más composiciones formulars, puede retenerse como punto de comparación que las lenguas naturales suelen tener una redundancia en torno a $R = 0,5$ (Shannon-Weaver, *op. cit.*, trad. pág. 36).

suceso común (x,y) , constituido por la aparición conjunta de x e y , y la probabilidad p_x de aparición de x :

$$[5] \quad p(y/x) = \frac{p(x,y)}{p_x} = \frac{n_{xy}}{n_x}$$

La entropía asociada a esta probabilidad se denomina *entropía condicionada*, mide la incertidumbre que se tiene de y cuando se conoce x y se establece sustituyendo en [2] p_x por $p(y/x)$:

$$[6] \quad h(y/x) = -\log p(y/x)$$

Sean, por ejemplo, x =«mio» (adjetivo) e y =«Cid», en el *Cantar*. La frecuencia de «mio» es $n_x=382$ y la del suceso común (x,y) es $n_{xy}=344$; por lo tanto la probabilidad condicionada será $p(y/x)=0,900$, lo que supone una entropía condicionada de $h(y/x)=0,151 \text{ bits} < H$, es decir, muy poca incertidumbre a la hora de predecir la aparición de «Cid» tras «mio»¹³.

Si aún es necesario restringir más el campo de selección, se puede hallar la probabilidad condicionada $p(z/x,y)$ de que un elemento z aparezca tras otro previo y , cuya aparición se encuentra, a su vez, condicionada por la de un elemento x . Tal probabilidad condicionada se establece mediante la fórmula

$$[7] \quad p(z/x,y) = \frac{p(x,y,z)}{p_x p(y/x)} = \frac{p(x,y,z)}{p(x,y)} = \frac{n_{xyz}}{n_{xy}}$$

donde $p(x,y,z)$ es la probabilidad del suceso común (x,y,z) y n_{xyz} su frecuencia absoluta. Como se ve, [7] no es nada más que una ampliación de [5], y a su vez admite una generalización para cualquier elemento a_n condicionado por los a_{n-1} elementos anteriores:

$$[8] \quad p(a_n / a_1, a_2, \dots, a_{n-1}) = \frac{p(a_1, a_2, \dots, a_n)}{p(a_1, a_2, \dots, a_{n-1})}$$

¹³ El conjunto de todos los elementos y_j que pueden seguir a «mio» junto con la entropía condicionada que les corresponde puede verse en el cuadro II. En y_6, y_{13} e y_{17} se da el adjetivo seguido del sustantivo correspondiente porque la probabilidad de transición entre ambos es, en tales casos, $p(z/y) = 1$, por lo que su entropía condicionada es $h(z/y) = 0$, es decir, a tales adjetivos sólo les siguen en el *Cantar* los sustantivos recogidos en el cuadro II. Ello hace que la entropía no se modifique, como se puede comprobar calculando la probabilidad de transición de z respecto de y condicionado a su vez por x según la fórmula [7], que a continuación se explica.

La entropía asociada a [8] se calcula mediante [6], empleando la probabilidad condicionada del elemento a_n estudiado. Continuando con el caso antes propuesto, sea $p(z/x,y)$ la probabilidad de que «reino» aparezca tras «mio» cuando el hablante es el rey Alfonso, lo que ocurre 6 veces. En ese caso, $p(x,y)$ es la probabilidad del suceso común «mio pronunciado por el monarca castellano», lo que sucede en 27 ocasiones. Por lo tanto, la probabilidad condicionada de aquél suceso respecto de éste es $p(z/x,y)=0,222$ y a ella se asocia una entropía de $h(z/x,y)=2,170 \text{ bits} < H$. Esto indica claramente que si «reino» es bastante predecible tras cualquier «mio», todavía lo es más cuando el «mio» está en boca del rey Alfonso.

Para el caso general, puede estudiarse la fórmula $\{(el\ que)\ en\ buen\ ora+\}$ y las diversas posibilidades de completarla que existen, según quedan reflejadas en el cuadro III¹⁴, cuyos datos se refieren a las probabilidades de transición independientemente del contexto. Si éste se tiene en cuenta, el subsistema formular estudiado se puede describir en los siguientes términos: $\{(el\ que)\ en\ buen\ ora+\}$ es una «archifórmula», semánticamente marcada como «epíteto astrológico de signo positivo» y asociada al personaje «Cid». Esta «archifórmula» se actualiza en dos fórmulas propiamente dichas, una referida a la hora del nacimiento y otra a la hora de la asunción de las armas (rito de paso al mundo de los adultos). Por su parte, estas dos fórmulas admiten diversos alomorfos o variantes contextuales cuya aparición puede predecirse con muy escaso riesgo de error si se conocen los condicionantes establecidos por la asonancia y por la presencia del estilo directo. Por ejemplo, si el suceso común incluye el factor «rimar en /ó/», es obvio que el único alomorfo posible es $\{que\ en\ buen\ ora\ nació\}$. Pero como, fuera de contexto, la menor incertidumbre corresponde a $\{+nasco\}$, se produce la ya indicada tendencia del copista a completar así la fórmula, lo que es una *lectio facilior* respecto del propio *Cantar*¹⁵.

Este mismo tipo de análisis puede efectuarse sobre cualquier parte del texto, especialmente sobre sus distintas fórmulas (por ser las que establecen sucesiones más estrictas)¹⁶, y es obvio que si se pudiesen agotar todas las condiciones

¹⁴ A fin de explicar mejor los problemas textuales que plantea este subsistema formular, se incluyen también en el cuadro los casos en los que la parte inicial de la fórmula adopta las variantes $\{el\ que\ en\ buen\ punto+\}$ (vv. 294 y 3068) y $\{(el\ que)\ en\ ora\ buena+\}$ (vv. 266, 2056 y 2092), pues, pese a que estrictamente deberían ser contadas por separado, es obvio que para el autor y para el copista eran equivalentes.

¹⁵ Esto puede comprobarse mediante el v. 899, en el que el copista completó automáticamente la fórmula con $\{+nasco\}$ pero, al volver sobre su fuente, advirtió el final $\{+cinxo\ espada\}$, que se limitó a añadir, sin verificar de nuevo todo el verso, por lo que el ms. lee: «Quiero uos dezir del que en buen ora nasco&cinxo espada». Significativamente, el signo tironiano ha sido introducido en el espacio que separaba originalmente «nasco» de «cinxo», lo que indica una ultracorrección realizada para salvar la incoherencia del texto resultante. Las repercusiones editoriales de esta situación se expondrán posteriormente.

¹⁶ Por contra, cuanto más original sea un pasaje, es decir, cuanto más impredecible sea la palabra siguiente, menos útil será este análisis y más hipotética toda enmienda, hasta llegar a un caso extremo: una laguna indudable en un texto surrealista será, casi por definición, incorregible, por pequeña que sea.

(incluidas las semánticas) que rigen las probabilidades de transición dentro del texto, tendríamos la «fórmula» para reescribirlo completo. Lógicamente, no es tan poco accesible fin el que aquí se propone, sino únicamente presentar unas herramientas metodológicas que ayuden al editor a mantener las reglas internas del texto a la hora de restaurarlo.

II. LA DETERMINACIÓN DEL ERROR Y SU ENMIENDA

A tenor de lo dicho, se comprende que tan importante como el método que permite subsanar el error es el que permite detectarlo. El error se define, en términos generales, como una desviación inadmisibles de la norma¹⁷, de donde se deduce la necesidad de determinar ésta y su margen de tolerancia. En último término, se trata de saber qué condiciones se han de aplicar a la hora de determinar las transición de un *x* a un *y* cualesquiera dentro del decurso del texto. Por supuesto, no se debe inferir de lo ya expuesto que se proponga sustituir todos los elementos con una entropía condicionada demasiado alta por los que la tienen más baja, lo que sería un total absurdo, sino que se intentan fijar unos principios básicos que permitan reconocer el elemento deturpado y entonces, y sólo entonces, aplicar la entropía condicionada como discriminante de las posibles enmiendas realizables.

Para plantear la cuestión en términos reales, he optado por analizar la norma del *Cantar*, tanto por ser el texto para el que se poseen datos más completos¹⁸, como por hallarme actualmente preparando una edición del mismo, cuya aparición está prevista para el año 1993¹⁹. Siguiendo en orden inverso los «determinantes claves» señalados por Cavallero²⁰, se analizarán aquí la rima, el metro y el sentido, como ámbitos de incidencia del error.

1. *La rima*: Aunque ésta, como todo elemento pertinente de un sistema métrico, tiene su base «objetiva» en el sistema fonológico de la lengua a la que afecta, no es menos cierto que responde a determinadas convenciones estéticas que, como tales, no tienen garantizada su pervivencia en el tiempo, incluso aunque el sistema fonológico al que se asocian se mantenga estable²¹. La consecuencia inmediata de este fenómeno es que no se pueden extrapolar las convenciones hoy vigentes a la hora de determinar la posible deturpación de un texto antiguo, máxime cuando el mismo, y es el caso del *Cantar*, se basa en un sistema fonológico distinto del actual, aunque no deban achacarse únicamente a esto todas sus peculiaridades.

¹⁷ Véase P. A. Cavallero, «El concepto de 'error' y el criterio de enmienda», *Incipit*, 8 (1988), págs. 73–80.

¹⁸ Cf. nota 3.

¹⁹ Dicha edición está destinada a la nueva colección «Biblioteca Clásica», dirigida por el prof. Francisco Rico y publicada por la Editorial Crítica, de Barcelona.

²⁰ Cavallero, *op. cit.*, pág. 74.

²¹ Yu. M. Lotman, *op. cit.*, págs. 160–161, A. Quilis, *Métrica española*, Madrid: Alcalá, 1982⁵, págs. 31–32.

Ante esta situación, se ha de partir del propio texto para determinar las leyes de la métrica del *Cantar* y las posibles excepciones a las mismas. El criterio fundamental proviene del hecho incontestado de que este texto poético se organiza en tiradas o series de versos con una misma rima asonante, es decir, con una coincidencia de la última vocal tónica del verso y, en determinados casos, de la siguiente. Como el número de sílabas o el ritmo acentual de los versos no presenta ningún tipo de procedimiento sistemático de contraste que permita apreciar tales divisiones «estróficas», se ha de concordar plenamente con Horrent²² en que, en éste como en los demás cantares de gesta españoles, «l'homophonie assonantielle est le seul signe pertinent de la prosodie épique»²³.

Así pues, el factor decisivo en la determinación de las oposiciones válidas entre diversas rimas radicará en la capacidad distintiva de éstas. Esto implica que, en principio, dos rimas capaces de diferenciar tiradas sucesivas no podrán mezclarse en una sola, so pena de eliminar toda pertinencia del sistema, ya que éste sólo se sostiene en el cambio de asonancia²⁴. Por las mismas razones, se ha de presumir error en todos los elementos que alteran la homogeneidad de la rima, es decir, los versos sueltos y posiblemente los dísticos introducidos en el seno de una tirada.

Por el contrario, toda permutación vocálica en la rima que no sea distintiva ha de considerarse no pertinente y, por tanto, admitida por el sistema. En tal caso se trata de una asonancia totalmente correcta y no de una «rima imperfecta», pues ésta será la que, transgrediendo el principio distintivo, sea tolerada en el *Cantar*, fenómeno que no puede determinarse *a priori*.

Con este enfoque parece posible discriminar los presuntos errores con una garantía mínima, dada, precisamente, por la capacidad de apreciar desviaciones respecto de la norma. Para determinar ésta, se ha de partir del núcleo de la asonancia, la vocal acentuada, por lo que se hace preciso analizar conjuntamente las rimas que coincidan en ella, como ya hiciera Menéndez Pidal²⁵, cuyos datos se toman como base de lo que sigue.

á) Como ya dejó claro don Ramón, respecto de /á/ son pertinentes las oposiciones *á(-e) / á-a / á-o*. Esto significa que no se puede especificar si hay

²² J. Horrent, ed., *Cantar de Mio Cid. Chanson de Mon Cid*, Gand: Story-Scientia, 1982, 2 vols, pág. xi.

²³ Véanse asimismo R. Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidiennne [el que en buen hora...], *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 11 (1986), págs. 5–8, G. Orduna, «Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid*», *Incipit*, 7 (1987), págs. 7–34 (págs. 26–29) y L. Formisano, «Errori di assonanza e pareados nel *Cantar de mio Cid* (per una verifica testuale del neoindividualismo)», *Medioevo Romanzo*, 13 (1988), págs. 91–114 (págs. 94–95).

²⁴ Esto ya lo señaló Menéndez Pidal, *ed. cit.*, pág. 115: «Hay una razón general que me parece decisiva: no es lógico suponer que el poeta del *Cantar* mezclase como equivalentes las terminaciones *á* y *á-a* cuando sentía esta última como asonante bien distinto, y escribió con él hasta 29 series al lado de las 39 que llevan asonante *á*. No sentía como distinto el asonante *á-e* y por eso no escribió ninguna serie con él». Véase también Horrent, *ed. cit.*, págs. viii–ix.

²⁵ R. Menéndez Pidal, *ed. cit.*, págs. 115–123; ads. págs. 1191–1192.

error en la asonancia de «nadi» (v. 34) con /á-a/ en de la serie 4, aunque la misma palabra sea más frecuente rimando con /á-e/ (tiradas 22, 83 y 143)²⁶. En cambio, se ha de dudar en principio de que sea tolerable la promiscuidad de las otras rimas, lo que sólo se puede establecer a partir de casos concretos.

Para ello, pueden servir de banco de pruebas las variantes de la «archifórmula» {(el que) en buen ora+}, cuya importante carga valorativa hace que se presente, con las modificaciones pertinentes, en cualquier situación. Por ello, sus distintas variantes, recogidas en el cuadro III, se justifican primordialmente por la necesidad de su adecuación al contexto, marcado por el tipo de rima y por su inserción o no en un pasaje en estilo directo. En algunos casos, ambos factores se aunan, exigiendo solidariamente la adopción de determinado alomorfo formular, pero en general actúan por separado. Esto significa que la rima es un condicionante esencial de la variante elegida en cada momento y que, por lo tanto, a cada variante formular sólo le puede corresponder un tipo de asonancia, pues de lo contrario sobrarían alomorfos formulares, innecesarios si no hacía falta distinguirlos por la rima²⁷. Esto, que es obvio para el caso de {+nasco}/{+nació} y {+fuestes nado}/{+fuestes nacido} / {+nasquiestes vós}, ha de valer también para {+cinxo espada}, pues de lo contrario, tal mecanismo, cuyo fin es la economía de la rima, carecería de sentido. Por lo tanto, se ha de admitir que este subsistema formular confirma, por su coherencia interna, el sistema general de rimas del texto, mediante asonancias distintivas.

Esto obliga a admitir la sustitución de la fórmula en {+nasco} por {+cinxo espada} en los vv. 507, 559 y 1603, en los que la asonancia es /á-a/, pues si la condición para el suceso «variante de {(el que) en buen ora+} en posición de rima» se restringe a la rima perfecta /á-a/, es obvio que sólo son posibles la última forma citada y su variante para estilo directo, por ser las únicas que, en cada caso, la satisfacen.

é) Se da nítidamente una oposición entre é-a y é-o. En ambos casos parece que el diptongo [jé] se acepta en rima con /é/²⁸. No hay mezcla de rimas, lo que

²⁶ También parece «nadi» rimando con /á-a/ en el v. 589 (tirada 29), pero la lección del ms., aunque no totalmente inaceptable, es bastante insegura, por lo que casi todos los editores lo sustituyen por «anda».

²⁷ Por ello, cuando la fórmula aparece en el primer hemistiquio, acaba invariablemente en {+nasco} (Véase R. Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 11 (1986), pág. 10). La redundancia de alomorfos sólo se da en el caso de {+fue nado}, equivalente a {+nasco} en los vv. 507 (donde es dudoso, pues rima en /á-a/) y 613, y en el de {odredes lo que á dicho} (1 ocurrencia) y {odredes lo que dixo} (2 ocurrencias).

²⁸ Véase la tirada 70, donde «Valencia» rima con «Peña Cadiella : Guiera», mientras que en la tirada 73 el mismo topónimo rima con «premia : Çelfa». Pese a esto, y dado que en la tirada 31 la rima es exclusivamente en [é-o] y en la tirada 65 en [jé-o], Th. Montgomery, «Assonance, word and thought in the *Poema del Cid*», *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1986), págs. 5-22 (pág. 6), considera que ambos asonantes han de separarse. Esto coincidiría con la tendencia a distinguir ambas rimas que se da en Berceo y que aún mantenía Pero Guillén de Segovia en su *Gaya* de 1474 (véase

viene favorecido por su escasez: tres tiradas (11 vv.) para la primera y otras tres (15 vv.) para la segunda.

Además, se ha de admitir que los vv. 2962–3 «Andaran myos porteros por todo myo Reino / Pregonaran mi cort pora dentro en toledo», forman una tirada en /é-o/ entre dos en /ó-e/, como propuso Restori²⁹, o bien son un dístico irreductible dentro de una sola tirada en /ó-e/, como edita Smith³⁰. La solución de Menéndez Pidal³¹, «andarán mios porteros por todo *el* reyno mio, / pora dentro en Toledo pregonarán mie cort», aunque podría ser admisible para la trasposición de hemistiquios del v. 2963, aceptada por Michael³², no lo es en absoluto para la enmienda del v. 2962, pese a la conformidad de Horrent y Formisano³³. En efecto, como se ve en el cuadro II, «mio» (como adjetivo) no aparece nunca en rima ni pospuesto al sustantivo al que determina. Se trata, pues, de un recurso ajeno al poema y ello obliga a admitir tales versos según aparecen en el código y, en principio, por coherencia con el mecanismo de la asonancia, a agruparlos en una tirada independiente.

í) Parece clara la distinción entre *í(-e)*, *í-a* e *í-o*. Sin embargo, hay un caso que sugiere la tolerancia de /í-o/ como asonante de /í-e/³⁴. Se trata de los vv. 1865–8:

Por esto que el faze nos abremos en bargo
 Fablo el Rey don alfonso & dixo esta Razon
 Grado al criador & al señor san esidro el de Leon
 Estos dozientos cauallos quem en bia myo çid

Como se puede apreciar, los vv. 1866–7 no riman ni con la serie anterior (99), en /a-o/, ni con la siguiente (100) en /í-e/, por lo que una parte de los editores han procedido a modificarlos. Esta actitud se ve afianzada por el hecho de que el segundo hemistiquio del v. 1867 es probablemente hipermétrico (pueden computarse 11, 12 o 13 sílabas). Quienes han optado por enmendar³⁵ lo han hecho

Menéndez Pidal, *ed. cit.*, ads. pág. 1191). Sin embargo, el caso de «Valencia» y la escasez de esta rima en el *Cantar* impiden precisar más al respecto.

²⁹ A. Restori, ed., *La Gesta del Cid*, Milano: U. Hoepli, 1890. A partir de aquí omitiré la indicación de página en las referencias a los editores del *Cantar* cuando su opinión se refleje en la nota correspondiente al pasaje comentado.

³⁰ C. C. Smith, ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, 1976 (ed. rev. 1985).

³¹ Menéndez Pidal, *ed. cit.*

³² I. Michael, ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia, 1976 (2ª ed. rev. 1978).

³³ J. Horrent, *ed. cit.*, y Formisano, *op. cit.*, pág. 113.

³⁴ El v. 2191, según está en el ms. «e de todas las dueñas que las sirven», sugiere una rima /í-e/ en una tirada en /í-a/. Sin embargo, el sentido pide que se agrupe con el v. 2190, de la serie anterior, en /á-a/, por lo que se impone la enmienda propuesta por Coester y adoptada por Smith, *op. cit.*, M^a E. Lacarra, ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Taurus, 1983, E. Enríquez, ed., *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984 y P. M. Cátedra–B. C. Morros, eds., *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Planeta, 1985: «e todas las dueñas que las sirven [sin falla]», según el giro atestiguado en los vv. 1551 y 1556, que es la única construcción con *servir* que posee dicha asonancia.

³⁵ Menéndez Pidal, *ed. cit.*, Horrent, *ed. cit.*, Formisano, *op. cit.*, pág. 104.

para agrupar los dos versos anómalos con la tirada 100, que rima en /í-e/, adoptando la siguiente solución: «*Fabló el rey don Alfons odredes lo que diz: / «Grado al Criador e a señor sant Esidre»».*

Sin embargo, esta versión plantea diversos problemas, pues, ante todo, «*Esidre*» es inexistente en el *Cantar* y tan sólo está documentado una vez como nombre de un testigo en un documento de 1102 procedente de Oña³⁶, región que Lapesa³⁷ considera lingüísticamente ajena al autor del *Cantar*. Además, **odredes lo que diz* no se da nunca en el *Cantar*, cuyos *uerba dicendi* aparecen mayoritariamente en pasado (97%), y cuando lo hacen en presente (3%) nunca es en rima. Por lo tanto, quedan dos posibilidades, o reordenar el hemistiquio en la forma «e esta razón dixo», tampoco documentada en el *Cantar*, o suponer que la fórmula {*e dixo esta razón*} sustituye erróneamente a otra similar: {*odredes lo que dixo*} (vv. 1024 y 3353), {*odredes lo que á dicho*} (v. 70) u {*oíd lo que dixo*} (vv. 1127 y 1603). Como de éstas sólo la segunda completa la fórmula del primer hemistiquio {*fabló* + nombre propio}, habrá que enmendar con ella. En todo caso, las únicas soluciones razonables pasan por aceptar la ríma /í-o/ en convivencia con /í-e/³⁸.

ó) La rima con /ó/, además de la más frecuente, es la más problemática del *Cantar* en diversos aspectos. Ante todo, queda claro que *ó* y *ué* [wé] proporcionan siempre una asonancia correcta, sea cual sea el origen etimológico del diptongo. Esto se desprende tanto de su alternancia en numerosas tiradas con núcleo /ó/ como de la ausencia de [wé] rimando con /é/³⁹. El problema que esto suscita no se halla, por tanto, en el estudio sincrónico del texto mismo, sino en la posibilidad de explicar diacrónicamente una rima que, en teoría, debería darse con /é/, como el diptongo [jé], ya visto.

³⁶ Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Madrid: Espasa-Calpe, 1950³, pág. 173.

³⁷ R. Lapesa, *Estudios de historia lingüística española*, Madrid: Paraninfo, 1985, pág. 23.

³⁸ Se presenta además aquí un problema complementario que no se da tan obviamente en el caso de {*el que en buen ora*+}: el origen del error. Parece claro que en este dístico se trata también de dos sustituciones indebidas de una fórmula por otra semejante, pero esto, que antes quedaba justificado como *lectio facillior* interna, no posee ahora una explicación sencilla. En efecto, {(par) *Sant Esidro el de León*} no se da más que aquí y en el v. 3509, siendo más frecuente el simple {(par) *Sant Esidro*} (vv. 1342, 3028 y 3140), que ya había aparecido antes de llegar a este verso. Asimismo, {*e dixo esta razón*} se emplea, además de aquí, en el v. 2043 y, seguramente, en el v. 2036. Anteriormente sólo había aparecido una variante en el v. 19 «*delas sus bocas todos dizian una razon*», que no puede haber sugerido la forma usada en el v. 1866. Frente a esto, las formas con {*odredes*+} predominan en todo el *Cantar* y a la altura de este pasaje se habían ya presentado en los vv. 70, 188 y 1024. Como se ve, la confusión de fórmulas no resulta justificada por el mero proceso de copia. Por lo tanto, la única explicación posible –de no admitir el dístico con A. Bello, *Obras completas. II: Poema del Cid*, Santiago de Chile: Consejo de Instrucción Pública, 1881, Smith, *ed. cit.*, Michael, *ed. cit.*, y otros editores– es pensar que el copista o quien le dictaba (?) conocían previamente el texto completo del *Cantar* y estaban familiarizados con su sistema formular.

³⁹ En los vv. 1509–10 aparecen en rima «*cascaveles : cuellos*», pero el pasaje está claramente deturpado, como se aprecia por la falta de adecuación al resto de la tirada 83, en /á-e/, y por las dificultades del sentido.

Como es bien sabido, Menéndez Pidal⁴⁰ supuso que en el *Cantar* >ue< era innovación gráfica del copista, que modernizaba así una antigua pronunciación [wó] bien atestiguada, y procedió a restituir la forma arcaizante en rima y, en bastantes ocasiones, en el interior del verso. De entre los editores recientes, tan sólo Horrent y Enríquez⁴¹ han procedido a enmendar con Menéndez Pidal, y únicamente en la asonancia.

Desde un punto de vista como el que aquí se propone, la enmienda es innecesaria, ya que la presencia de >ue< no altera el sistema interno del *Cantar* ni prejuzga la posible pronunciación original del diptongo. Sin embargo, también hay razones históricas que permiten mantener la grafía del ms. En efecto, el análisis fonológico de Alarcos⁴² establece que, mientras duró la realización fluctuante del diptongo, éste era una unidad fonemática; por tanto, como especifica Lapesa⁴³, [wó], [wé] y [ó] eran alófonos de /ó/⁴⁴, lo que hace innecesario todo cambio en el texto, pues dos realizaciones de un mismo fonema no pueden diferenciar rimas. Así pues, cualquiera de las tres pronunciaciones sería admisible como asonancia de /ó/ para un hablante medieval⁴⁵.

De hecho, esta situación pervivió esporádicamente como arcaísmo de la rima o por influjo dialectal más allá de la época en que se documenta la alternancia de tales pronunciaciones. Así aparece en *Santa María Egipciaca*: «noche : fuesse» (vv. 395–6), «hora : ruega» (vv. 926–7) y «fue : echó» (vv. 1023–4); en el *Poema de Alfonso XI*: «pocos : Marruecos» (1571) y «bozes : nuezes» (1683); en *Elena y María*: «oras : espuevas» (vv. 150–51), «fuere : señor» (vv. 165–6) y «conorte :

⁴⁰ Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 117 y 142–146; ads. págs. 1191–7.

⁴¹ Horrent, *ed. cit.* y Enríquez, *ed. cit.*

⁴² E. Alarcos, *Fonología española*, Madrid: Gredos, 1965⁴, págs. 225–226.

⁴³ Lapesa, *op. cit.*, págs. 19–21.

⁴⁴ La propuesta de Alarcos, *op. cit.*, y Lapesa, *op. cit.*, defendida también por F. Marcos Marín, ed., *Cantar de Mio Cid. Edición modernizada*, Madrid: Alhambra, 1985, págs. 27–29 y por M^a A. Martín Zorraquino, «Problemas lingüísticos en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 7–22, (págs. 10–11), se basa en la frecuente convivencia de >o<, >ue< y, en menor medida, >uo< para representar el resultado de la evolución de la *o* breve tónica latina, hasta principios del siglo XIII. Por diferentes razones etimológicas, esta situación se presenta también en las formas de radical *fui*– del verbo ser: FUIT >fo, fue, FUERUNT >foron, fueron, etc. (véase M. Alvar-B. Pottier, *Morfología histórica del español*, Madrid: Gredos, 1983, págs. 265–266).

⁴⁵ La elección estaría marcada por las circunstancias del mismo. Según los datos que hoy se tienen, para la época del *Cantar* aquella se daría entre la forma usual [wé] y la conservadora [ó], puesto que >uo< es casi inexistente desde el s. X (véase I. Michael, ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia, 1978, pág. 22), aunque cabe la posibilidad de que >o< transcribiese también tal diptongo (cf. Lapesa, *op. cit.*, pág. 21). Dicha elección estaba al parecer marcada diatópica y diastráticamente, pues la realización [ó], quizá [wó], parece corresponder a una preferencia del castellano oriental (Extremadura soriana, aproximadamente) o a un uso culto propio de la lengua, siempre muy conservadora, de los juristas y notarios (véase Menéndez Pidal, *ed. cit.*, pág. 145; ads. págs. 1193–1196, Lapesa, *op. cit.*, pág. 21 y Marcos Marín, *ed. cit.*, págs. 28–29). En cambio, la adopción de cualquiera de los tres alófonos no afecta a la cuestión de la fecha, pues su alternancia se documenta hasta la primera mitad del siglo XIII (véase Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, pág. 130 y Lapesa, *op. cit.*, pág. 20).

muerte» (vv. 299–300 y 349–50), y en las *Mocedades de Rodrigo*: «fuere : sazón» (vv. 850–1, tirada en *ó-e*)⁴⁶.

Un problema relacionado con este es el de la asonancia *ú ≈ ó*, que se da en los patronímicos Vermúez y Assúrez. Esta rima fue rechazada por Menéndez Pidal⁴⁷, quien propuso enmendar *Vermudoz (patronímico en *-óz*) y *Anssuórez, para satisfacer la rima en *lól*. Sin embargo, es poco aconsejable realizar tal cambio, pues la asonancia *ú ≈ ó* no es distintiva en el *Cantar* y, en cambio, es tradicionalmente aceptable. Así se aprecia en la poesía latina del s. XII, pues en el *Poema de Almería* hay leoninos con rimas «pollens : fulgens» (v. 95), «populos : multos» (v. 201) o «turre : fortes» (v. 213); asimismo, los *Carmina Rivipullensia* ofrecen el caso de «collum : unum» (VIII, 13–14) y, fuera de la Península, Hugo Primas de Orleans rimaba «pondus : fundus : mundus»⁴⁸. El mismo fenómeno se da en la poesía vernácula⁴⁹, con rimas como «boz : cruz» en *Santa María Egipcíaca*, vv. 644–5, «provechoso : pulso» en el *Libro de buen amor*⁵⁰, 1419b–c, o «poco : almendruco» en la lírica tradicional⁵¹.

Además, se ha de notar que ambas formas son totalmente hipotéticas. Es verdad que el patronímico en *-óz* fue relativamente común hasta finales del s. XII⁵²,

⁴⁶ Junto a los ejemplos de [wé] en rima con [ól], se documenta también la forma sin diptongo, como dialectalismo o arcaísmo sólo admisible en rima (véase Menéndez Pidal, *ed. cit.*, pág. 145 y Michael, *ed. cit.*, pág. 22). Esto sucede en el *Alexandre* (texto de P, O suele emplear el diptongo): «azcona : bona» (305c–d), «onta : afronta : Demafonta : conta» (510), «conta : monta» (1013c–d) y «conta : angosta : langosta : denosta» (1812); en *Santa María Egipcíaca*: «corta : bona» (vv. 229–30); en el *Libro de buen amor*: «langostas : postas : costas» (1111a–b, texto de S, G conserva *-ue-*) y en la lírica tradicional: «fonte : moje» (ed. Frenk 1978: núm. 81). Un caso de dudosa interpretación ofrece la *Razón de amor*, con «duena : bona» (vv. 90–91). Nótese además que en la *Razón de amor*, *Santa María Egipcíaca*, *Els tres Reys d'Orient*, *Elena y María*, *el Libro de Miseria de Omne* o el *Poema de Alfonso XI* [wé], si no rima con *lól*, lo hace consigo mismo, pero no con *lél* (lo que sí sucede en el *Libro de buen amor*).

⁴⁷ Menéndez Pidal, *ed. cit.*, pág. 117.

⁴⁸ A. Fontán, y A. Moure, eds., *Antología del latín medieval*, Madrid: Gredos, 1987, pág. 312.

⁴⁹ Así lo nota María Moliner, *Diccionario de uso del español*, I, Madrid: Gredos, 1981, pág. 279a: «En realidad, no es precisa la identidad absoluta de vocales, pues en los diptongos sólo cuenta la acentuada, y, además, la 'i' y la 'e' se asimilan, así como lo 'o' y la 'u'». Nótese además que esto puede justificar desde otra perspectiva la rima *ué ≈ ó*, a través de una pronunciación [úe] o [úð], con acentuación descendente atestiguada en zonas dialectales (véase Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, págs. 11–12 y Alarcos, *op. cit.*, pág. 223), acentuación que sería etimológica en el caso de los derivados de *fui-* (cf. Alvar-Pottier, *op. cit.*, pág. 265). Compárese tal posibilidad con las rimas «puella : ulla» de los *Carmina Rivipullensia*, VIII, 10–11 y XIX, 41–2 y «ayuda : cúida», «muda : cúida» y «cúida : muda : ayuda» del *Libro de buen amor*, 516b–c, 695b–c y 1047. Todavía Cervantes asonantaba «confuso : descúidó» en el *Quijote*, I, 43, pág. 474, y «cúitas : burlas» en el *Laberinto de amor*, jor. III, pág. 343a.

⁵⁰ El texto es del ms. T, mientras que S lee «polso», aceptado por los editores pese a ser un *hapax* antietimológico.

⁵¹ M. Frenk, ed., *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1978², n° 203.

⁵² Pero siempre minoritario frente a *-ez* (Menéndez Pidal, *ed. cit.*, págs. 244–245; ads. págs. 1200–1201, I. R. Rodríguez de Lama, *Colección Diplomática Medieval de la Rioja. I: Estudio*,

pero ello no permite sin más atribuir a Bermúdez ese sufijo, cuando es una variante desconocida para tal patronímico, incluidos los diversos personajes históricos de igual nombre coetáneos de Rodrigo Díaz⁵³ y las prosificaciones cronísticas del *Cantar*, que concuerdan en ofrecer la forma en *-ez*⁵⁴. En cuanto a *Anssuórez, se basa exclusivamente en las grafías ofrecidas por el ms. *Ll* de *CVR*: «Ansuer» por Assur y «Ansuárez» por Assúrez (pág. 180, n. 46). El primero es confusión con el nombre Suero, bien documentado pero de distinto origen⁵⁵, y el segundo tiene en su contra, además de los mss. *J* y *N* de la misma crónica (pág. 150), las lecciones concordantes de los documentos referentes a los Beni-Gómez históricos⁵⁶, el propio *Cantar*, vv. 3008 y 3690; Rodrigo Jiménez de Rada, *De Rebus Hispaniae*, VI, xv, 130a; *PCG*, págs. 503a-b, 505a, 514a, 515a, 627a y 646a; *CPC*, fol. 16v, 89r, etc. y *TrG*, v. I, págs. 367-8, 373, etc. Resulta, pues, muy arriesgado suponer siquiera la existencia de tales formas, por lo que parece lógico admitir la versión del ms. y aceptar que la rima entre /ú/ y /ó/ es correcta.

Otro problema que se plantea es el de la vigencia de una oposición *ó(-e) / ó-o*, defendida por todos los editores (que mantienen la serie 81, única en /ó-o/), pero cuya aparición conjunta ha sido aceptada por Smith y Michael⁵⁷. El problema se plantea porque entre las series en /ó-e/ se dan con cierta frecuencia asonantes /ó-o/, especialmente los nombres propios Alfonso⁵⁸ y Jerónimo (vv. 1667, 2512 y 3064), pero también otras palabras: *sueño* (v. 406), *luego* (v. 2175), *esfuerzo* (v. 2822), *tuerto* (v. 3594) y, quizá, *suyo* (vv. 3099 y 3248). Descontando por el momento este último caso, que podría ser modernización de *so*, bien atestiguado en rima, quedan un total de 36 asonantes en /ó-o/ en tiradas en /ó-e/ ($p_i=0,025$), cifra que, sin ser concluyente, contrasta con la existencia de una única serie en /ó-o/, de tan sólo cinco versos.

Ante esta situación, Menéndez Pidal⁵⁹ enmendó en Alfons y *Jerome, de los cuales sólo el primero está documentado. Sin embargo, «Alfonso» estaría asegurado por la asonancia en la tirada 81, por lo que alternaría en dos rimas

Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1979, págs. 142-155, Lapesa, *ed. cit.*, págs. 22-23). En el siglo XIII aun pervivía en la Castilla nororiental (Rodríguez de Lama, *op. cit.*, pág. 154 y Lapesa, *op. cit.*, pág. 23).

⁵³ Véase L. Rubio, *Realidad y fantasía en el «Poema de Mio Cid»*, Murcia: Depto. de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1972, pág. 101.

⁵⁴ Véase *PCG*, págs. 527-528, 591-592, etc. *CVR*, págs. 125, 142, etc. *CPG*, fol. 31v, etc. Nótese, a este propósito, que la paronomasia Pero Vermúez ≈ Pero Mudo no sirve de argumento para zanjar esta cuestión, pues si bien sugiere un final en *-oz*, igualmente supone una *ú* tónica, lo que implica el sufijo átono *-ez*.

⁵⁵ Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 247.

⁵⁶ Véase Rubio, *op. cit.*, págs. 141-150.

⁵⁷ Smith, *ed. cit.*, y Michael, *ed. cit.*

⁵⁸ *Alfonso* aparece en treinta ocasiones en rima, la primera en la tirada 81, en /ó-o/ (v. 1316), y el resto en tiradas en /ó-e/ (vv. 1950, 2013, 2026, 2093, 2128, 2156, 2159, 2200, 2825, 2903, 3001, 3024, 3108, 3127, 3166, 3228, 3239, 3246, 3344, 3397, 3423, 3438, 3452, 3512, 3548, 3554, 3572, 3595 y 3693).

⁵⁹ *Ed. cit.*, págs. 117-118; ads. pág. 1177.

perfectas, fenómeno lógicamente desconocido en el *Cantar*, pues, al ser imprevisible la pronunciación adecuada, la presencia de semejante comodín alteraría la base misma del sistema. Por tanto, al margen de la forma que se adopte, es obvio que Alfons(o) garantiza la indistinción de ambas rimas y hace admisible la versión del ms. En cuanto a *Jerome, su carácter hipotético hace preferible la lección del código, apoyada por las crónicas, que ofrecen siempre «don Jerónimo»⁶⁰. Nótese, a este respecto, que es improbable que un copista que no supo o no quiso adoptar la graffa moderna >Ocharra< del apellido navarro >Ojarra< (vv. 3394, 3417 y 3422) modificara la forma de un nombre cuya equivalencia con Jerónimo no es inmediata.

Creo que esta misma consideración es válida para otras ocasiones en las que se ha supuesto una labor de modificación sistemática del original por parte del copista, por ejemplo la sustitución *uo* > *ue*. Una cosa es que éste, como es habitual en los procesos de copia⁶¹, tendiese a modernizar la lengua, siguiese sus propios hábitos (los «resabios» de que hablaba Menéndez Pidal) o emplease indebidamente las fórmulas más frecuentes del *Cantar*, y otra que haya procedido a una labor sistemática de la que no ha sobrevivido ni siquiera un testigo de la lección original⁶². Esto es tanto más improbable cuanto que la copia parece estar hecha, precisamente, con cierta distracción, que justifica la mayor parte de sus errores⁶³. Postular a la vez un exceso de celo destructor que habría logrado desarticular de un modo bastante considerable el sistema de asonancias del *Cantar* resulta cuando menos paradójico y, según se va viendo, poco consistente.

En definitiva y por lo que atañe a la asonancia en /ó-o/, la seguridad de que los dos nombres de persona involucrados poseían dicha rima significa que ésta era compatible con /ó-e/, dado que los nombres propios constituyen uno de los pilares de la asonancia en el *Cantar*⁶⁴. El problema que esto plantea es la posibilidad de diferenciar la serie 81 como una unidad distinta de la 82, en /ó-e/. En virtud de lo dicho, se impone concluir que no, pues la convivencia habitual de ambas asonancias implica que éstas no eran distintivas para el autor ni para su auditorio.

Estas conclusiones contribuyen a explicar un pasaje tan aparentemente anómalo como el de los vv. 403-412:

⁶⁰ CVR, 138, 140, etc. PCG, 544b, 593a, etc. CPC, 68v, 68r, etc. De especial interés por su cercanía al *Cantar* es CVR, c. lxvi, pág. 138: «Ellos en esto estando, veno de partes de oriente un omne mucho honrrado que avié nombre don Gerónimo, que era clérigo muy letrado e sabio e mucho esforçado en todo fecho», que corresponde a los vv. 1289-91: «De parte de orient vino vn coronado / El obispo don ieronimo so nombre es lammado / Bien en tendido es de letras & mucho acordado / De pie & de caualllo mucho era areziado».

⁶¹ Véase E. Ruiz, *op. cit.*, pág. 87-90.

⁶² Véanse a este respecto las juiciosas reflexiones de Lotman, *op. cit.*, pág. 147, a propósito de problemas similares planteados por el poema épico ruso *Slovo o polku Igoreve* (s. XII).

⁶³ Véase Smith, *ed. cit.*, págs. 114-115.

⁶⁴ Véase J. M. Aguirre, «Poema de Mio Cid: rima y oralidad», *La Corónica*, 7, 2 (1979), págs. 107-8 y «El nombre propio como fórmula oral en el *Cantar de Mio Cid*», *La Corónica*, 9, 2 (1981), págs. 107-119.

- Y se echaua myo çid despues que fue çenado
 Vn suenol priso dulce tan bien se adurmjo
 405 El angel gabriel a el vino en sueño
 Caualgad çid el buen campeador ca nunqua
 En tan buen punto caualgo varon
 Mientras que visquieredes bien se fara lo to
 Quando se desperto el çid la cara se santigo
 410 Sinaua la cara a dios se acomendo
 Mucho era pagado del sueño que a soñado
 Otro día mañana pienssan de caualgar.

Los resultados del análisis anterior permiten apreciar que el v. 405 no puede ser ya considerado erróneo y por lo tanto, no precisa de enmienda⁶⁵. Por su parte, el v. 403 recobra la asonancia mediante la inversión del verbo y el participio, como ya hizo Restori⁶⁶, pues «fue» es rima conocida del *Cantar*⁶⁷. Los vv. 406–7 presentan un mero problema de distribución gráfica, pues el comienzo del v. 407 ha sido copiado tras el final del v. 406, cuya palabra en rima es obviamente «Campeador», término que posee una elevada probabilidad de ocupar tal posición ($p(y/x)=0,664$, $h(y/x)=0,590 \text{ bits} < H$). Más problemático es el v. 411, que no se adecua ni a la tirada 19 ni a la 20. La solución aparentemente más obvia, de no aceptar una rima imperfecta «soñado : cavalgar : más», es de nuevo la inversión del verbo y del participio⁶⁸, lo que haría de este verso el primero de la tirada 20. Sin embargo, por el sentido parece más acorde con la serie anterior, lo que obligaría a enmendar «soñó», como ya propuso Bello⁶⁹.

Este problema plantea una última cuestión suscitada por la asonancia, y es la división de las series cuando hay dudas en la rima. En principio, parece preferible

⁶⁵ Nótese, a este propósito, que la propuesta de leer «visión» hecha por Menéndez Pidal (1911) a partir de las crónicas no podría aceptarse sin más, pues es palabra inexistente en el *Cantar* ($p_1=0$) y además en *CVR*, pág. 122, *PCG*, pág. 524b y *TrG*, v. I, pág. 418, sustituye a «sueño» en todo el pasaje, lo que, junto a modificaciones como la supresión del nombre del ángel, implica intervención cronística. En cambio *CPC*, c. xcii, fol. 29v, coincide con el ms. en la rúbrica del capítulo: «& de como le aparecio el angel en sueños», pero no ofrece ninguno de los dos términos en su interior.

⁶⁶ *Ed. cit.*

⁶⁷ De las $n_x=52$ ocurrencias de «fue» hay dos dudosas, la de este v. 403 y la del v. 737, «Muño Gustioz que fue so criado», que también debería rimar en /ó-e/. De las 47 que no ofrecen dudas, $n_{xy}=15$ aparecen en series en /ó-e/ y de éstas, $n_{xyz}=5$ están en rima. Por lo tanto, la entropía condicionada de que, apareciendo «fue» en una tirada asonantada en /ó-e/, ocupe la posición de rima, es $h(x/z, y)=1,585 \text{ bits} < H$, pero como en la secuencia {fue + participio} prepondera ese orden, con $h(j/i)=0$, 170 bits, se ha producido una trivialización sintagmática que ha alterado la rima.

⁶⁸ Véase R. Pellen, «Les “temps composés” et le traitement du participe avec “haber” dans le *Poema de Mio Cid*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 9 (1984), págs. 49–97.

⁶⁹ Esta enmienda, aunque menos económica, no es, de todos modos, muy improbable, pues el pretérito indefinido cubre el 39% de las rimas verbales del *Cantar*, es decir, existe una probabilidad $p_1=0,390$ de que, apareciendo un verbo en posición de rima, éste sea un pretérito indefinido (véase O. T. Myers, «Assonance and tense in the *Poema del Cid*», *Publications of the Modern Languages Association*, 81 (1966), págs. 493–498 (pág. 495a).

admitir transiciones abruptas o poco marcadas semánticamente antes que alterar una rima correcta, pues las tendencias señaladas por Menéndez Pidal y completadas por Michael y Orduna⁷⁰ no pasan de ser tales y no determinan con exactitud el modo de engarce de las sucesivas tiradas. Compárese, a este respecto, el paso de las series 6 a 7, con un verso 88 que está íntimamente ligado por el sentido a la tirada 6, pero cuya rima lo agrupa inequívocamente con la 7. En este sentido, parece también aconsejable que en los casos de error en la asonancia, como el v. 419, prevalezca la verosimilitud de la enmienda sobre los criterios de división de las series, a menos que éstos consigan ser mejor precisados que hasta ahora.

2. *El metro*: Si la rima del *Cantar* plantea problemas de análisis, el metro se ha resistido hasta ahora a cualquier intento de sistematización. A tales efectos, aquí se entenderá por metro el conjunto de rasgos prosódicos que permiten aislar unidades de recitación (versos), separadas por una pausa (o inflexión tonal) que, en relación con el acento que la precede, determina la posición de rima. Que el cómputo silábico no es de suyo distintivo ya quedó establecido por Menéndez Pidal⁷¹, quien demostró el esencial anisosilabismo del *Cantar* y postuló que, en consecuencia, «el metro nunca puede ser por sí sólo base de una corrección, si no va apoyado con otras razones»⁷², si bien no siguió esta opinión muy estrictamente.

El estudio de Menéndez Pidal y los renovados esfuerzos que la crítica actual⁷³ ha dirigido hacia la cuestión métrica del *Cantar* han permitido establecer la base de su sistema métrico, aunque no explicarlo íntegramente. Se trata de una prosodia de carácter eminentemente acentual, en la que el verso se divide en dos hemistiquios, mediante una cesura; en ambos hemistiquios rige la ley de Mussafia, como sugieren las rimas del tipo «posar : partes», «Jerónimo : Criador» o «Xátiva :

⁷⁰ Menéndez Pidal, *ed. cit.*, págs. 106–113, Michael, *ed. cit.*, págs. 27–35), y Orduna, *art. cit.*

⁷¹ *Ed. cit.*, págs. 83–103 y ads. págs. 1173–6.

⁷² *Ibidem*, pág. 103.

⁷³ La bibliografía sobre esta cuestión es muy amplia y los enfoques empleados para tratarla bastante diversos. De la producción reciente, que ha tendido en general a destacar la naturaleza acentual del verso épico español, pueden destacarse las aportaciones de T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse: University Press, 1956 (cito por la 6ª ed., Barcelona: Labor, 1983, págs. 56–61), R. A. Hall, «Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum», *Romance Philology*, 19 (1965), págs. 227–34, F. Maldonado de Guevara, «Knittelvers, ‘verso nudoso’», *Revista de Filología Española*, 48 (1965), págs. 39–59, G. Chiarini, «Osservazioni sulla tecnica poetica del *Cantar de Mio Cid*», *Lavori Ispanistici*, 2 (1970), págs. 7–45, K. Adams, «The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: a restatement based on the evidence of names, epithets and other aspects of formulaic diction», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), págs. 109–19, C. C. Smith, «La métrica del *Poema de Mio Cid*: nuevas posibilidades», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), págs. 30–56, F. López Estrada, *Panorama crítico sobre el «Poema de Mio Cid»*, Madrid: Castalia, 1982, págs. 217–25, R. Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), págs. 5–37 y 11 (1986), págs. 5–132 y G. Orduna, *art. cit.* Aunque se centra especialmente sobre los romances, hace útiles consideraciones D. Devoto, «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero Hispánico*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 4 (1979), págs. 5–50, (págs. 17–25 y 34–35).

casa». El hemistiquio es, pues, la unidad prosódica del poema y lleva necesariamente un acento rítmico antes de la pausa correspondiente (cesura o fin de verso). Además, el hemistiquio suele apoyarse en un acento inicial, precedido o no por sílabas en anacrusis⁷⁴, y puede presentar otro u otros acentos internos, aunque éstos parecen poseer pertinencia rítmica únicamente para los hemistiquios más largos, en tanto que contribuyen a regularizar los espacios intertónicos (la cadencia).

En este sentido, creo que no tiene fundamento bastante la teoría de Pellen⁷⁵ de que sólo son admisibles dos acentos, que no pueden estar separados por más de seis sílabas átonas. Si se atiende a los acentos al margen de su papel rítmico⁷⁶, el análisis de una muestra suficiente⁷⁷ arroja los resultados expresados en el cuadro IV, los cuales no permiten atetizar ningún hemistiquio que tenga menos de cinco acentos⁷⁸. La cuestión radica entonces en distinguir cuáles son los acentos pertinentes para el ritmo y no en el número total de acentos por hemistiquio. Esa pertinencia vendrá dada por el ritmo de conjunto de la tirada, es decir, el *axis rítmico* que determine la posición relativa de los acentos respecto de los intervalos átonos en los hemistiquios de una sucesión de versos agrupados por una rima común⁷⁹. Para determinar esto hará falta estudiar la distribución acentual sobre la

⁷⁴ En la métrica española «actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso» (Navarro Tomás, *op. cit.*, págs. 35–36).

⁷⁵ «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [*el que en buen hora...*]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985) págs. 5–37.

⁷⁶ Nótese, a este respecto, que, como ha señalado Smith, «La métrica del *Poema de Mio Cid*: nuevas posibilidades», págs. 47–48, «lo que sí me parece seguro es que en una poesía de este tipo, 'pública', el acento no se puede colocar de forma antietimológica», lo que hacen a menudo Navarro Tomás, *op. cit.*, Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [*el que en buen hora...*]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985) págs. 5–37 y, en menor medida, Orduna, *art. cit.*, sobre todo al acentuar palabras átonas, cuando, en español, el acento rítmico coincide con uno de los acentos fonológicos presentes en el verso (Quilis, *op. cit.*, pág. 19), es decir, suele recaer en una de las palabras que son tónicas por naturaleza, enumeradas por Quilis (*ibidem*, págs. 20–21).

⁷⁷ Se trata de una muestra de 1468 hemistiquios, que representa el 19,68% de la población. Los versos que constituyen la muestra son aproximadamente los cien primeros y los cincuenta últimos de cada cantar (vv. 1–101, 1049–84, 1085–187, 2224–77, 2278–379 y 3680–730) y además los versos cuyo número de orden acababa en cinco (para el cantar I), en cuatro (para el cantar II) y en siete (para el cantar III). No se han tenido en cuenta los vv. 69 y 1604 por estar muy claramente deturpados.

⁷⁸ En realidad, el análisis estadístico no permite decidir, sin más, la incorrección de ningún tipo de verso. Simplemente, deja claro que la distribución no se ajusta a una curva normal, pues presenta una clara oblicuidad positiva, con asimetría $S=0,376$, lo que puede ser indicio de alguna anomalía. En todo caso, y conforme a lo que sucede en una distribución normal, el 99,2% de la muestra cae dentro del intervalo $X+3s=4,707$ (acentos) y $X-3s=0,345$, lo que impide suponer que los hemistiquios que poseen entre uno y cuatro acentos sean irregulares. En términos de la frecuencia esperada respecto de una distribución normal, quizá lo más llamativo sean el exceso del grupo con seis acentos, que presenta una desviación del 99,75% sobre su frecuencia real.

⁷⁹ Para estos conceptos, véase Quilis, *op. cit.*, págs. 87–89. Compárese a este propósito el endecasílabo que abre el soneto xv de Herrera: «¿Dó vas? ¿Dó vas, crüel, dó vas? Refrena», cuyo esquema tónico es *óóóóóóóóóó*, pero cuyos acentos pertinentes son los de 6ª y 10ª, más otro en 4ª u

longitud silábica⁸⁰, es decir, desentrañar la relación que obviamente hay entre la extensión del hemistiquio y el número de apoyos rítmicos que necesita.

En tanto se lleva a cabo el análisis propuesto, lo único que se puede asegurar es que un hemistiquio no puede tener más de once sílabas, pues toda secuencia rítmica de tal extensión exige cesura en castellano⁸¹, por lo que no puede ser un sólo hemistiquio. Esto puede aplicarse a la corrección de versos mal divididos en el ms., como los vv. 16–16*b*, cuya escansión viene además asegurada por la rima «pendones : varones»⁸².

3. *El sentido*: Donde la corrupción textual exige emienda más perentoriamente es, por razones obvias, en los errores que atentan contra el sentido. En este ámbito, si la propia constitución del texto no ofrece una solución clara, puede concederse un mayor margen a la conjetura, siempre que esté bien fundada paleográfica y filológicamente. Para ello es fundamental el concurso de fuentes externas, sean lingüísticas, literarias o históricas, junto con un cuidadoso análisis de los mecanismos internos del texto, por más que estos no puedan ser sistematizados por completo.

Sirva de ejemplo el frecuente error del ms. al transcribir «Teruel» donde debiera figurar «Terrer», es decir, en todos los casos salvo en los vv. 868 y 911, donde se refiere realmente a Teruel, como se sabe por la realidad geográfica de la zona descrita. Tal error sólo puede subsanarse teniendo en cuenta la exactitud toponímica del *Cantar* en este pasaje, reforzada por la reciente localización de Alcocer⁸³, ya que, en otro caso, nos podríamos hallar ante una lección incorrecta pero auténtica (es decir, un error del autor)⁸⁴.

⁸⁰ como demuestra el ritmo del resto del soneto. Una aproximación a este tipo de análisis para el *Cantar* ha sido efectuada por Orduna (*art. cit.*, págs. 10–12 y 15–16).

⁸⁰ Es verdad que todavía «es imposible decidir el número de sílabas en muchos versos, porque ignoramos las normas de hiato, elisión, etc.» (A. Deyermond, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio, 1987, pág. 34), pero también se ha de pensar que «en esta poesía ‘pública’ han de aplicarse las normas del discurso corriente» (Smith, *art. cit.*, pág. 46). Véanse asimismo las consideraciones de Chiarini (*art. cit.*, pág. 21). El análisis de Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidiennne [el que en buen hora...]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10, págs. 5–37 (págs. 23–28), que pretende extraer conclusiones sobre la sinalefa y el hiato de su reflejo gráfico en el manuscrito, no tiene en cuenta la escasa consistencia con que el sistema grafonómico español ha tratado este aspecto a lo largo de su historia y hace caso omiso de la diferencia de un siglo (con los consiguientes cambios en los hábitos escriturarios) que hay entre el códice conservado y su fuente.

⁸¹ Quilis, *op. cit.*, págs. 63–69.

⁸² La adición del primer corrector, «leuaua», interlineada sobre «pendones», ha de considerarse errónea, en virtud del sistema de asonancias. Se trata de una atracción indebida del «entraua», también irregular, del verso anterior, lo que Formisano (*art. cit.*) denomina un *rimaneggiamento di copertura*. En cuanto a la corrección del v. 15 en «entró», véase lo dicho en la nota 69.

⁸³ Véase J. L. Corral-F. Martínez, «Geografía e historia en el *Poema de Mio Cid*: la localización de Alcocer», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 43–64 y F. Martínez García, «El Otero del Cid o cerro Torrecid: Enclave militar del Campeador en el Valle del Jalón», en

Es esa exactitud la que permite enmendar a partir de «Terrer» (v. 860), frente a «Teruel» (vv. 571, 585, 625, 632, 773, 842, 868 y 911), que, en un análisis meramente probabilístico, resultaría preferible. Nótese a este respecto que las crónicas no ofrecen ninguna ayuda en este caso, pues concuerdan en el error con el ms. conservado⁸⁵. En cambio, el propio códice da un indicio claro de la génesis de la corrupción en el v. 860, en que una segunda mano tachó la forma correcta para «restituir» la deturpada. Así pues, la unión de una información externa al *Cantar* y de una tendencia interna permite enmendar la falta, aunque la forma correcta sea minoritaria, porque el establecimiento de las condiciones pertinentes da como única variante válida «Terrer», lo que podría traducirse en valores de entropía condicionada ($p(y/x)=1$, $h(y/x)=0$), como antes se ha visto.

Por lo tanto, se ha de anteponer siempre el sistema del propio texto a la lógica de su editor, pues, por ejemplo, lo que puede parecer una laguna entre los vv. 181–2, según Menéndez Pidal y Michael⁸⁶, no lo es necesariamente desde la propia perspectiva de una narración que emplea a veces la transición brusca entre las escenas⁸⁷.

III. DIFICULTADES Y LÍMITES DE LA RESTAURACIÓN

En el apartado anterior ya se han analizado *loci* de difícil resolución. Ésta se plantea esencialmente cuando el uso de concordancias y léxicos no ofrece una solución inmediata y se ha de recurrir a enfoques indirectos para eliminar el problema.

Ofrece este tipo de escollos la enmienda de los vv. 82–3: «Bien lo vedes que yo no trayo auer & huebos me serie / Pora toda mi compana». Como se ve, el v. 82 no rima con el resto de la tirada sexta, en /á-a/, y aunque parece admisible mediante una escansión forzada de 11 + 7 sílabas: «Bien lo vedes que yo no trayo aver & e huebos me serié» (con sinalefa *tra-yoa-ver*), el primer hemistiquio poseería seis acentos, lo que, como expresa el cuadro IV, es muy infrecuente. El alcance de la deturpación queda más claro si a ambos factores se une la intervención de una segunda mano, que ha interlineado «auer» (formando así un

Actas del Simposio Internacional: El Cid en el Valle del Jalón (octubre de 1989), Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos, 1991, págs. 49–95..

⁸⁴ Sobre este concepto, cf. Ruiz (*art. cit.*, pág. 75) y Cavallero (*art. cit.*, págs. 75–76). Es precisamente la adscripción de parte de los errores geográficos e históricos de las *Mocedades de Rodrigo* a esta categoría, lo que ha motivado una justificada crítica de M. Vaquero, [Reseña de J. Victorio, ed., *Las Mocedades de Rodrigo*, Madrid: Espasa–Calpe, 1982], *El Cróton*, 2 (1985), págs. 560–563 (pág. 563) a la enmienda de los mismos efectuada por Victorio en su edición de dicho cantar.

⁸⁵ Véase C. C. Smith, «The first prose redaction of the *Poema de Mio Cid*», *The Modern Language Review*, 82 (1987), págs. 869–86 (págs. 883–884).

⁸⁶ Menéndez Pidal, *ed. cit.*, págs. 29 y 1032, y Michael, *ed. cit.*, pág. 90.

⁸⁷ Smith, *ed. cit.*, pág. 357, J. M. Cacho Bleuca, «El espacio en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 23–42 (pág. 36)

leonino) y ha añadido «&»; el marcado encabalgamiento entre ambos versos, impropio del *Cantar*⁸⁸, y la presunta hipometría del v. 83, que implica dos hemistiquios brevísimos, contra la tendencia del *Cantar* a compensar uno breve con otro extenso⁸⁹.

La primera medida será proporcionar una escansión más correcta. La solución ya fue establecida por Restori⁹⁰ al emplear como primer hemistiquio del v. 83 el que, en la escansión antes expuesta, es el segundo del v. 82, del siguiente modo:

Bien lo vedes	que yo no trayo auer
& huebos me serie	pora toda mi compana

con 4+7≈8 / 7+8 sílabas y 2+4 / 2+2 acentos, totalmente regulares.

Queda entonces la cuestión de la rima en el v. 82. Como es obvio, «auer» no la satisface ni siquiera aproximadamente, por lo que habrá que intentar enmendarlo. Si se recurre entonces a las concordancias, para apreciar qué posible complemento directo de *traer* satisface a la vez el sentido y la rima, se obtienen tan sólo dos posibilidades, ambas formulars: «gran ganancia» y «oro e plata», cuya entropía condicionada a los tres factores señalados es, respectivamente, de $h(a/x, y, z) = 0,415 \text{ bits}$ y $h(b/x, y, z) = 2 \text{ bits}$, ambas menores que H . De éstas, la segunda posibilidad se ha de rechazar por poseer mayor grado de entropía y por conllevar una repetición impertinente del v. 81: «Espeso e el oro e toda la plata». Debería ser elegida, por tanto, la primera. Sin embargo, aunque aquí hace sentido, no sucede lo mismo respecto del conjunto del episodio, puesto que la «ganancia» está siempre asociada en el *Cantar* a la adquisición de botín bélico⁹¹ y aquí se trata esencialmente de una carencia. Además, el resultado métrico (un hemistiquio eneasílabo con cinco acentos) no resulta enteramente satisfactorio⁹².

Se ha de emplear, por tanto, otro procedimiento del que se obtenga una lección aceptable. Lo primero que parece lógico hacer es buscar expresiones de significado semejante. Desde esta perspectiva, el recurso a «aduzir», como sinónimo de «traer», no ofrece ninguna solución, pues sus complementos directos nunca riman en /á-a/. En cambio, «levar» y el antónimo «dexar» sí que presentan una construcción paralela y satisfactoria: «non lievo nada» (v. 978), «non dexedes nada» (v. 445) y «non dexen nada» (v. 448). El resultado será, pues, «que yo non

⁸⁸ Véase De Chasca, *op. cit.*, págs. 329–331.

⁸⁹ Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidiennne [el que en buen hora...], *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), págs. 5–37 (pág. 20)

⁹⁰ *Ed. cit.*

⁹¹ «Ganancia» es una palabra frecuente en el primer cantar, donde se dan el 56,25% de sus ocurrencias, pero no aparece hasta el v. 130. Se emplea primero tres veces para referirse a los intereses del préstamo de Rachel y Vidas, pero sólo se intensifica a partir del v. 447, con ocasión de las primeras victorias del Cid.

⁹² Probablemente fueron razones de sentido y de falta de espacio, y no de frecuencia de uso, las que hicieron al corrector preferir «aver» a «gran ganancia», pues ambos sustantivos poseen igual entropía condicionada tras «tener»: $h(y/x) = 3,502 \text{ bits}$ (sin contar el v. 82).

trayo [nada]», expresión equivalente a la que proporciona el ms. pero acorde con la rima, posición en la que «nada» es muy frecuente: $p(y/x)=0,588$, $h(y/x)=0,766$ bits $< H$. Además, tal enmienda, que ya fue propuesta por Bello y adoptada por Menéndez Pidal, Smith, Lacarra y Cátedra-Morros, puede encontrar cierto apoyo en las prosificaciones cronísticas: «E el Çid apartosse con esse Martin Antolynez, e dixole como *non tenia ninguna cosa* de que guisase su compañía»⁹³.

En este caso se ha encontrado una solución adecuada por vías indirectas, pero sólidas. Sin embargo, no siempre es posible alcanzar un resultado suficientemente satisfactorio por tales procedimientos. Es, a mi juicio, lo que sucede con el v. 263: «Señas dueñas las traen & aduzen las adelant», perteneciente a la tirada 15, en /á-ó/. Aquí la rima es aproximada, pues mantiene el núcleo tónico de la asonancia. Sin embargo, en virtud de lo ya expuesto, se ha de presumir error e intentar la enmienda⁹⁴. Como en la ocasión anterior, el propio verbo no ofrece una corrección clara, pues el único giro en el que satisface la rima es «Hyo los adux a salvo» (v. 3599), que aquí resulta impropio. Tampoco la comparación con «traer», «levar» o «dexar» proporciona resultados positivos y la condensación del episodio en las crónicas, en las que no quedan vestigios de este verso, impide insinuar cualquier corrección.

Por todo esto, las diversas enmiendas propuestas resultan de entrada inseguras, como confirma su análisis. Menéndez Pidal⁹⁵ cambió «adelant» por «en braços», pero los vv. 274-6 dejan claro que las dos niñas iban por su propio pie y que cogerlas en brazos era una especial demostración de afecto⁹⁶. En ese contexto parece, pues, más aceptable la enmienda «por las manos» sugerida por Smith y adoptada por Horrent. Sin embargo, esa locución sólo se da una vez en el *Cantar*⁹⁷,

⁹³ CVR, pág. 121; subrayo. El texto es casi igual en el ms. F de PCG, pág. 523b, nota a la línea 38. En cuanto a la adopción de la enmienda propuesta, véase también Pellen, «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [el que en buen hora...]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 11 (1986), págs. 5-132 (págs. 70-71).

⁹⁴ En esta ocasión el origen del error es de nuevo una *lectio facillior* interna, pues «adelant» es el complemento circunstancial más frecuente tras {aduzir + C.D.}, con $p(z/x, y)=0,6$ y $h(z/x, y)=0,736$ bits $< H$. Sin embargo, como en el caso ya visto de los vv. 507, 1866 y 1867, este uso formular no aparece antes del verso afectado, por lo que se ha de suponer que el copista (sea del ms. conservado, sea de su fuente) conocía previamente el texto en su totalidad. Éste fenómeno de anticipación, documentado en crítica textual, ofrece una explicación más satisfactoria que el pensar en el dictado de un juglar ejecutando oralmente el *Cantar*, pues el sistema formular es empleado en estos casos de forma indebida, es decir, atentando contra la rima y ocasionalmente contra el sentido, lo que es justamente lo contrario de la función de un sistema formular en boca de un autor o cantor que lo dominen.

⁹⁵ *Ed. cit.*

⁹⁶ Las hijas del Cid «en ese momento del poema son unas niñas, no unas criaturas», ya que «serán casadas sin tardar mucho» (J. Horrent, *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona: Ariel, 1973, pág. 224. cf. Smith, *ed. cit.*, pág. 148). En cuanto al v. 255, que podría apoyar la enmienda, refleja el mismo uso metafórico de la locución que cuando ésta se refiere al matrimonio, que es su empleo casi exclusivo en el *Cantar* (80% de las ocurrencias).

⁹⁷ Así pues, la entropía condicionada de que {determinante + manos} aparezca tras «por» es muy elevada: $h(y/x)=8,349$ bits $> H$.

en diferente contexto y fuera de rima (v. 2097), por lo que su empleo es desaconsejable. En esta situación, sólo se puede dejar constancia de la deturpación y apuntar las posibles soluciones en el aparato crítico, dada su inseguridad.

Esta última reflexión es igualmente válida para las ocasiones en que las crónicas sugieren la restitución de un verso, pues éste raramente puede ser aislado en su forma prístina. Tómese, por ejemplo, el v. 14*b*, cuya aceptación ha sido de nuevo defendida por Armistead⁹⁸. Para su reconstrucción se parte de los siguientes pasajes cronísticos: «e dixo a sus cavalleros: ‘Amigos, bien sepades que tornaremos nos a Castilla ricos e honrrados e con grand honrra’» (*CVR*, pág. 121); «dixo estonces a sus amigos et a sus caualleros: «bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grand onrra et grand ganancia, si Dios quisiere»» (*PCG*, pág. 523a); «& en saliendo de biuar dixo Amigos quiero que sepades que plazera ala voluntad de dios: que tornaremos a Castilla con gran honrra & con gran ganancia» (*CPC* fol. 18v; *TrG*, v. I, pág. 417). Si, hecha salvedad de las evidentes diferencias de las crónicas entre sí y de éstas con el *Cantar*⁹⁹, se aceptase la pertinencia de la adición, ¿cómo reconstruir ésta? Menéndez Pidal¹⁰⁰ adoptó la versión más conocida: «Mas a grand ondra tornaremos a Castiella», pero existen también una de Lang: «Mas con grand ondra e ganancia tornaremos a Castiella», y otra de Horrent: «Mas a grand ondra tornar nos hemos a Castiella»¹⁰¹.

La dosis de arbitrariedad en la restauración es demasiado evidente, tanto en la introducción de «mas» como en la sustitución de «con» por «a», pues la primera construcción también aparece en el *Cantar*. Además, la selección de *PCG* frente a *CVR* resulta incoherente con lo afirmado hasta aquí por la crítica (salvo Smith¹⁰²) sobre la relación de las crónicas y el *Cantar*, y si se parte del texto de *CVR*, resulta más plausible «E ricos e honrrados tornaremos a Castiella». Por último, la ruptura de cualquiera de las dos posibles frases binarias está injustificada, desde el momento en que se trata de uno de los recursos estilísticos más obvios del *Cantar*¹⁰³. En definitiva, lo único adecuado en casos similares es señalar la posible laguna (una vez bien determinada su existencia) y aducir en nota el pasaje cronístico que se crea más cercano al texto desaparecido, acompañado en todo caso de una posible reconstrucción meramente ilustrativa¹⁰⁴.

⁹⁸ «Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: ‘Mas a grand ondra / tornaremos a Castiella’».

⁹⁹ Cf. Cátedra-Morros, *ed. cit.*, págs. 7–8.

¹⁰⁰ *ed. cit.*

¹⁰¹ H. R. Lang, «Contributions to the restoration of the *Poema del Cid*», *Revue Hispanique*, 66 (1926) págs. 1–509 y Horrent, *ed. cit.*

¹⁰² «The first prose redaction of the *Poema de mio Cid*».

¹⁰³ Véase De Chasca, *op. cit.*, págs. 196–198.

¹⁰⁴ Las «desprosiñaciones» de cantares perdidos pueden resultar más aceptables en términos generales, por permitir al lector cierta aproximación al efecto estético original, pero tampoco poseen más valor que éste, pese a la fidelidad con que parte de sus versos parecen haber sido conservados en las crónicas. Véase a este respecto D. Devoto, «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7 (1982), págs. 5–60 (págs. 50–60), cuyas reflexiones, aunque a veces excesivamente pirrónicas, son en general muy acertadas.

Con más razón habrá de evitarse, pues, toda «restauración arbitraria» (como denominó el propio Menéndez Pidal a sus vv. 441*b*–*d*¹⁰⁵) y la poco saludable tendencia, aún no erradicada de la Filología Hispánica, a las reconstrucciones neogóticas à la *Viollet-le-Duc* y a la colmatación de *lacunae* con material de relleno (es decir, ripios). En este terreno, o el editor posee dotes mediúmnicas o ningún intento de «corrección» mejorará el texto, que es lo que la labor crítica pretende y para lo cual debe de ser ante todo consciente de sus propias limitaciones. Ello no supone una constricción a la pura edición paleográfica, sino la adopción de un dispositivo de seguridad allí donde la frontera de restitución y refundición se puede transgredir inadvertidamente, puesto que, en definitiva, es preferible admitir un texto amputado, como la Venus de Milo, antes que dotarlo de unas extremidades espurias.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, K., «The metrical irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: a restatement based on the evidence of names, epithets and other aspects of formular diction», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1965), págs. 109–119.
- Aguirre, J. M., «Poema de Mio Cid: rima y oralidad», *La Corónica*, 7, 2 (1979), págs. 107–108.
- , «El nombre propio como fórmula oral en el *Cantar de Mio Cid*», *La Corónica*, 9, 2 (1981), págs. 107–119.
- Alarcos, E., *Fonología española*, Madrid, Gredos, 1965⁴.
- Alexandre: Libro de Alexandre*, ed. F. Marcos Marín, Madrid: Alianza, 1987.
- Alvar, M., y Pottier, B., *Morfología histórica del español*, Madrid: Gredos, 1983.
- Armistead, S. G., «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *Hispanic Review*, 46 (1978), págs. 313–327.
- , «Cantares de gesta y crónicas alfonsíes: ‘Mas a grand ondra / tornaremos a Castiella’», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18–23 agosto 1986, Berlín)*, I, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, págs. 177–185.
- Beisl, H., y Schuster, H., *Psicología del arte*, Barcelona: Blume, 1982.
- Bello, A., *Obras completas. II: Poema del Cid*, Santiago de Chile: Consejo de Instrucción Pública, 1881.

¹⁰⁵ Ed. cit., pág. 1041.

- Cacho Blecua, J. M., «El espacio en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 23–42.
- Carmina Rivipullensia. Cancionero de Ripoll*, ed. J.–L. Moralejo, Barcelona: Bosch, 1986.
- Cátedra, P. M., y Morros, B. C., eds., *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Planeta, 1985.
- Cavallero, P. A., «El concepto de ‘error’ y el criterio de enmienda», *Incipit*, 8 (1988), págs. 73–80.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, Barcelona: Planeta, 1980.
- , *Laberinto de amor*, en *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra. II: Obras dramáticas*, ed. F. Ynduráin, Madrid: Atlas, 1962, págs. 295–359.
- Chiarini, G., «Osservazioni sulla tecnica poetica del *Cantar de Mio Cid*», *Lavori Ispanistici*, 2 (1970), págs. 7–45.
- Corral, J.–L. y Martínez, F., «Geografía e historia en el *Poema de Mio Cid*: la localización de Alcocer», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 43–64.
- CPC: Crónica Particular del Cid o Crónica del famoso cavallero Cid Ruydiez Campeador*, ed. Fr. J. de Velorado, por Fadrique Alemán de Basilea, Burgos, 1512 (ed. facs. New York: Kraus Reprint Co., 1967).
- CVR: Crónica de Veinte Reyes*, ed. Powell (1983, págs. 119–55).
- De Chasca, E., *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid: Gredos, 1972².
- Devoto, D., «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero Hispánico*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 4 (1979), págs. 5–50.
- , «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 5 (1980), págs. 67–100 y 7 (1982), págs. 5–60.
- Deyermund, A. D., *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»*, London: Tamesis, 1969.
- , «Tendencies in *Mio Cid* Scholarship, 1943–1973», en *«Mio Cid» Studies*, London: Tamesis, 1977, págs. 13–47.
- , «British Contributions to the Study of the Medieval Spanish Epic», *La Corónica*, 15, 2 (1987), págs. 197–212.

- , *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona: Sirmio, 1987.
- Dyer, N. J., «*Crónica de Veinte Reyes' Use of the Cid Epic: Perspectives, Method and Rationale*», *Romance Philology*, 33 (1980), págs. 534–544.
- Elena y María*, ed. R. Menéndez Pidal, «*Elena y María (disputa del clérigo y del caballero)*. Poesía leonesa inédita del s. XIII», *Revista de Filología Española*, 1 (1914), págs. 52–96.
- Els tres Reys d'Orient*: ed. M. Alvar, *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, Madrid: CSIC, 1965.
- Enríquez, E., ed., *Poema de Mio Cid*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- Fontán, A., y Moure, A., eds., *Antología del latín medieval*, Madrid: Gredos, 1987.
- Formisano, L., «*Errori di assonanza e pareados nel Cantar de mio Cid (per una verifica testuale del neoindividualismo)*», *Medioevo Romano*, 13 (1988), págs. 91–114.
- Frenk, M., ed., *Lirica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1978².
- Geary, J. S., *Formulaic Diction in the «Poema de Fernán González» and the «Mocedades de Rodrigo». A Computer-Aided Analysis*, Madrid: Porrúa, Potomac: Studia Humanitatis, 1980.
- , ed., *Historia del Conde Fernán González. A facsimile and paleographic edition*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.
- Gorog, R. de, «*Una concordancia del Poema de Fernán González*», *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), págs. 279–316, y 50 (1970), págs. 137–172, 315–336 y 517–556.
- Hall, R. A., «*Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum*», *Romance Philology*, 19 (1965), págs. 227–34.
- Herrera, F. de, *Poesías*, ed. V. García de Diego, Madrid: Espasa-Calpe, 1979⁷.
- Horrent, J., «*Roncesvalles*»: *Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, París: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1951.
- , *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona: Ariel, 1973.
- , ed., *Cantar de Mio Cid. Chanson de Mon Cid*, Gand: Story-Scientia, 1982, 2 vols.

- Lacarra, M^a E., ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Taurus, 1980.
- Lang, H. R., «Contributions to the restoration of the *Poema del Cid*», *Revue Hispanique*, 66 (1926), págs. 1–509.
- Lapesa, R., *Estudios de historia lingüística española*, Madrid: Paraninfo, 1985.
- Libro de buen amor*: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, eds. M. Criado de Val y W. E. Naylor, Madrid: CSIC, 1965.
- Libro de miseria de omne*, ed. P. Tesauro, Pisa: Giardini, 1983.
- López Estrada, F., *Panorama crítico sobre el «Poema de Mio Cid»*, Madrid: Castalia, 1982.
- Lotman, Yu. M., *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978.
- Maldonado de Guevara, F., «Knittelvers, ‘verso nudoso’», *Revista de Filología Española*, 48 (1965), págs. 39–59.
- Marcos Marín, F., ed., *Cantar de Mio Cid. Edición modernizada*, Madrid: Alhambra, 1985.
- Martín Zorraquino, M^a A., «Problemas lingüísticos en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 55 (1987), págs. 7–22.
- Martínez García, F., «El Otero del Cid o cerro Torrecid: Enclave militar del Campeador en el Valle del Jalón», en *Actas del Simposio Internacional: El Cid en el Valle del Jalón (octubre de 1989)*, Zaragoza: Centro de Estudios Bilbilitanos, 1991, págs. 49–95.
- Menéndez Pidal, R., ed., *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid: Bailly–Baillièrre, 1908–1911, 3 vols.; ed. revisada Madrid: Espasa–Calpe, 1942–1946, 3 vols.
- , *Orígenes del español*, Madrid: Espasa–Calpe, 1950³.
- , *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid: Espasa–Calpe, 1951; reimp. con pról. de D. Catalán, Madrid: Gredos, 1980.
- Michael, I., ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia, 1976 (2^a ed. rev. 1978).
- Mocedades de Rodrigo*, ed. Menéndez Pidal (*Reliquias de la poesía épica española*, Madrid: Espasa–Calpe, 1951, págs. 257–89); ed. Deyermond (*Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»*, London: Tamesis, 1969, págs. 221–77).

- Moliner, M^a, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1981, 2 vols.
- Montgomery, Th., «Assonance, word and thought in the *Poema del Cid*», *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1986), págs. 5–22.
- Myers, O. T., «Assonance and tense in the *Poema del Cid*», *Publications of the Modern Languages Association*, 81 (1966), págs. 493–498.
- Navarro Tomás, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse (N.Y.): University Press, 1956 (cito por la 6^a ed., Barcelona: Labor, 1983).
- Oelschläger, V., ed., *Poema del Cid in verse and prose*, New Orleans: Newcomb College, Tulane University, 1948.
- Orduna, G., «Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del *Poema de Mio Cid*», *Incipit*, 7 (1987), págs. 7–34.
- Pattison, D. G., *From Legend to Chronicle. The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography*, Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1983.
- PCG: Primera Crónica General de España*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid: Gredos, 1955², 2 vols. (3^a ed. con un estudio de D. Catalán, 1976–..., 3 vols.).
- Poema de Alfonso XI*: Rodrigo Yáñez, *El poema de Alfonso XI*, ed. Y. T. Cate, Anejo 65 de la *Revista de Filología Española*, Madrid, 1956.
- Poema de Fernán González*, ed. J. S. Geary (*Historia del Conde Fernán González. A facsimile and paleographic edition*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987).
- Pellen, R., «*Poema de Mio Cid*. Vocabulaire réduit (vocables avec leur fréquence globale et leur fréquence par chant)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 2 (1977), págs. 173–251, y 3 (1978), págs. 155–267.
- , «Les “temps composés” et le traitement du participe avec “haber” dans le *Poema de Mio Cid*», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 9 (1984), págs. 49–97.
- , «Le modèle du vers épique espagnol, a partir de la formule cidienne [*el que en buen hora...*]», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), págs. 5–37 y 11 (1986), págs. 5–132.
- Powell, B., *Epic and Chronicle. The «Poema de Mio Cid» and the «Crónica de veinte reyes»*, London: Modern Humanities Research Association, 1983.
- Quilis, A., *Métrica española*, Madrid: Alcalá, 1982⁵.

- Razón de amor*, ed. R. Menéndez Pidal et al., *Crestomatía del español medieval*, I, Madrid: Gredos, 1982³, págs. 92–99.
- Restori, A., ed., *La Gesta del Cid*, Milano: U. Hoepli, 1890.
- Rodrigo Jiménez de Rada, *De Rebus Hispaniae*, en *Opera praecipua*, Madrid: Ibarra, 1793, págs. 5–208.
- Rodríguez de Lama, I. R., *Colección Diplomática Medieval de la Rioja. I: Estudio*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1979.
- Rubio, L., *Realidad y fantasía en el «Poema de Mio Cid»*, Murcia: Dpto. de Filología Románica, Universidad de Murcia, 1972.
- Ruiz, E., «Crítica textual. Edición de textos», en J. M. Díez Borque, ed., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985, págs. 67–120.
- Santa María Egipciaca: Vida de Santa María Egipciaca*, ed. M. Alvar, Madrid: CSIC, 1970–1972, 2 vols.
- Shannon, C. E., y Weaver, W., *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana: University of Illinois Press, 1949 (trad. esp. *Teoría matemática de la información*, pról. S. Montes, Madrid: Forja, 1981).
- Smith, C. C., ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, 1976 (ed. rev. 1985).
—, «La métrica del *Poema de Mio Cid*: nuevas posibilidades», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), págs. 30–56.
—, «The first prose redaction of the *Poema de Mio Cid*», *The Modern Language Review*, 82 (1987), págs. 869–886.
- TrG: La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, ed. R. Lorenzo, Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1975, 2 vols.
- Vaquero, M., [Reseña de Victorio (1982)], *El Cróton*, 2 (1985), págs. 560–563.
- Victorio, J., ed., *Las Mocedades de Rodrigo*, Madrid: Espasa–Calpe, 1982.
- Waltman, F., *Concordance to «Poema de Mio Cid»*, University Park; London: The Pennsylvania State University Press, 1972.
- Zamora Vicente, A., ed., *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa–Calpe, 1954².

i	δn_i	n_i	p_i	h_i	δH
el	-1	2468	0,07876	3,66636	-0,00007
	0	2469	0,07879	3,66578	0
	+1	2470	0,07882	3,66519	+0,00007
Cid	-1	440	0,01404	6,15413	-0,00015
	0	441	0,01407	6,15028	0
	+1	442	0,01410	6,14758	+0,00015
cavallero	-1	48	0,00153	9,35052	-0,00025
	0	49	0,00156	9,32078	0
	+1	50	0,00159	9,29616	+0,00025
despensa	-1	0	0	---	-0,00048
	0	1	0,00003	14,93549	0
	+1	2	0,00006	13,93549	+0,00041

Cuadro I. Relación de la modificación de la frecuencia absoluta (δn_i) con la modificación de la entropía total (δH).

y_i	n_{y_i}	$p(y_i/x)$	$h(y_i/x)$
$y_1 =$ Cid	344	0,900	0,136
$y_2 =$ señor	13	0,034	4,877
$y_3 =$ reino	6	0,016	6,992
$y_4 =$ amigo	3	0,008	6,992
$y_5 =$ sobrino	3	0,008	6,992
$y_6 =$ diestro braço	2	0,005	7,577
$y_7 =$ vassallo	2	0,005	7,577
$y_8 =$ braço	1	0,003	8,577
$y_9 =$ buen	1	0,003	8,577
$y_{10} =$ corazón	1	0,003	8,577
$y_{11} =$ fiel vassallo	1	0,003	8,577
$y_{12} =$ huésped	1	0,003	8,577
$y_{13} =$ mal	1	0,003	8,577
$y_{14} =$ natural señor	1	0,003	8,577
$y_{15} =$ primo	1	0,003	8,577
$y_{16} =$ solaz	1	0,003	8,577

Cuadro II. Conjunto de palabras que pueden aparecer tras «mio» (adjetivo) y entropía condicionada de cada una de ellas.

el que en buen ora +	$p(z/x, y)$	$h(z/x, y)$
+ nasco	0,513	0,963
+ nació	0,224	2,158
+ cinxo espada	0,079	3,662
+ cinxiestes espada	0,079	3,662
+ fue nado	0,026	5,265
+ fuestes nado	0,026	5,265
+ fuestes nacido	0,026	5,265
+ nasquiestes vós	0,013	6,265
+ nasquiestes de madre	0,013	6,265
+ nasco e cinxo espada	0,013	6,265

Cuadro III. Entropía condicionada de las variantes finales de la fórmula { *(el que en buen ora +)* }.

acentos por hemistiquio x_i	frecuencia absoluta n_i	probabilidad p_i	desviación de la media $(x_i - X)$	frecuencia esperada (y desviación de la misma)
1	47	0,032	-1,526	89 (-42)
2	739	0,503	-0,526	619 (+120)
3	560	0,381	+0,473	651 (-91)
4	110	0,075	+1,473	103 (+7)
5	8	0,006	+2,473	6 (+2)
6	4	0,003	+3,473	0,009 (+3,991)
TOTAL	1468	1		

Cuadro IV. Acentos por hemistiquio (datos estadísticos). La media es $X = 2,526$ y la desviación típica $s = 0,727$.