

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Anisilabismo: Regularidad, Irregularidad o Punto de Vista?

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona

La concepción del género heroico, sus orígenes, la tradición literaria o el ritmo acentual en la canción de gesta han sido motivos suficientes para replantear continuamente la cuestión de la variabilidad silábica del verso de la canción de gesta hispánica¹. Tal como anunciamos en el título de este artículo nos proponemos tratar esta cuestión desde una nueva perspectiva: la musical. Qué tiene que ver el anisilabismo de los cantares de gesta con la música?

La métrica de toda composición lírica/oral constituye el punto de unión entre el texto y la música. El aspecto métrico participa tanto del texto como de la música, y la estructura métrica es el esqueleto sobre el que se articulan ambos.

En nuestro caso hablar de métrica es referirse tanto a aspectos textuales como musicales. Esta afirmación viene avalada por numerosos estudios filológicos y musicológicos sobre los orígenes, naturaleza oral y musical del género heroico².

Si queremos ser coherentes con la dimensión oral de la canción de gesta tenemos que atenarnos a su medio y a su transmisión.

La dimensión oral de un texto viene definida no sólo en su concepción, sino — sobre todo — en su transmisión, ya que ésta se convierte, por el mismo sistema oral, en creación. La música, al igual que el texto, participa de la coherencia del sistema oral.

Música y estructuras: especificidad oral

La oralidad está regida por la improvisación estructural, y ésta se articula a partir de fórmulas o elementos previos preexistentes a la «performance». Las fórmulas son la característica esencial de todo proceso oral tradicional, y éstas son la parte más importante del sistema mnemotécnico que rige la oralidad como tal³.

La técnica formular afecta, pues, tanto al texto como a la música, tanto en la dimensión estructural organizativa, como en aspectos particulares de expresión melódica.

La música del texto oral constituye un sistema dinámico que dota al texto de multitud de caracterizaciones expresivas acordes con la tradición. Así pues hemos de considerar la música del verso épico en tanto que fórmula⁴, es decir, estructuras melódicas de aplicación sistemática en los versos y en las «tiradas» o «laissez»⁵.

Irregularidad y tradición oral

El repertorio oral más cercano y emparentado con la canción de gesta hispánica es el romancero. Tal como sucede en la canción de gesta, filólogos y musicólogos han observado en el romancero la capacidad del texto y de la música para asimilar lo que muchos han designado como «irregularidad», y que otros definen como «variabilidad».

En las versiones orales del romancero que hoy podemos escuchar tanto en interpretaciones en vivo como en grabaciones⁶, hemos podido constatar la gran libertad de los intérpretes para variar los textos, no sólo las fórmulas y el contenido, sino también el número de sílabas del verso y la asonancia. A pesar de ello el romance continua siendo coherente en su recepción. El milagro de tal coherencia lo produce el elemento melódico y la técnica formular del texto, regidos ambos por la asonancia. Según Joaquín Díaz, encontramos similitudes melódicas entre el repertorio oral del romancero y el que nos ha llegado por tradición manuscrita.

Joaquín Díaz constata la existencia de prototipos musicales o fórmulas melódicas que genera variantes⁷. En una obra reciente sobre el romancero sefardí Israel Kats presenta varios romances en sus diferentes versiones, textuales y melódicas. En estos ejemplos queda evidenciada la capacidad del romance — del texto y de su música — para asimilar y desarrollar variantes tales que llegan a diferenciar melódicamente dos versiones del mismo romance de una misma tradición⁸.

Es usual que un mismo romance se cante con melodías distintas, sin que ello afecte a la transmisión del texto. Todos estos ejemplos demuestran que lo esencial en la melodía no es una diferenciación y particularización melódica del romance, sino un sistema melódico susceptible de adaptarse a un texto oral, que los intérpretes varían asimismo de una manera formular⁹. Así pues, en este repertorio los estudiosos están de acuerdo en que la variabilidad es su característica esencial¹⁰.

El romancero, en definitiva, cuenta con un sistema melódico que le permite interpretar textos variables, métrica y formularmente. Siendo la tradición oral la que avala este sistema, deberíamos reconsiderar las calificaciones de «regularidad» o «irregularidad» en un repertorio como el épico. Según Orduna, dentro de un contexto métrico y de un sistema fruto de la voluntad del poeta, «no tiene cabida el concepto de *versificación irregular*» pues no existe ningún posible modelo con qué compararlo¹¹. También se ha señalado que es absurda la oposición entre épica española y francesa en función de una pretendida y absoluta regularidad métrica del repertorio francés, ya que éste cuenta con textos tan importantes como el de la *Chanson de Guillaume*¹² que no son precisamente un ejemplo de regularidad métrica¹³. Hall justifica la irregularidad en el número de sílabas a partir del sistema musical, con el argumento de que normalmente se pone música a la letra i no letra a la música¹⁴. Asistimos con este comentario a un vicio metodológico frecuente que no tiene en cuenta la naturaleza del repertorio, y que además concibe la composición de la música medieval de tradición oral fuera de su contexto.

La composición musical en un texto oral lo es como sistema estructural melódico, y por tanto su adaptación al texto está regida por la estructura formular de éste; tal como nos muestra el romancero en el repertorio tradicional oral, el texto se articula a unos esquemas melódicos susceptibles de variación, que no están sujetos a una cantidad silábica determinada. El sistema musical posibilita esta variabilidad, pero no la exige, y prueba de ello son los numerosos ejemplos de versos con regularidad silábica.

Siempre que se plantea la variabilidad en la métrica épica, se hace referencia exclusivamente al problema del anisosilabismo, y en raras ocasiones se cuestiona la irregularidad estrófica. Si queremos abordar la variabilidad métrica seriamente es necesario plantearla tanto desde una perspectiva sintagmática como paradigmática.

Monteverdi argumentó que la variabilidad estrófica en el número de versos de una «tirada» o «laisse», era debida a que la unidad melódica de la canción de gesta era el verso, y no la estrofa¹⁵. El juglar, al no depender de una estructuración musical estrófica, podía variar el número de versos a voluntad. Monteverdi, pues, partía de una argumentación musical para justificar la variabilidad estrófica de la canción de gesta, y es desde ese mismo presupuesto que nosotros nos proponemos tratar la variabilidad silábica del verso épico.

Sistema oral y reconstrucción musical

Desde hace tiempo hemos centrado nuestra investigación en la realidad oral/musical de la canción de gesta románica comparándola con los testimonios contemporáneos de este género. Esta investigación filológica y etnomusicológica nos ha llevado a la formulación de una hipótesis práctica de reconstrucción musical de la canción de gesta románica a partir de la aplicación del sistema salmódico gregoriano a los textos épicos. No nos detendremos ahora en la argumentación y justificación de nuestra hipótesis, y para ello nos remitimos a los artículos que sobre el tema hemos publicado¹⁶.

La salmodia gregoriana nos proporciona un sistema estructural que nos permite cantar textos de métrica variable siguiendo unas pautas de puntuación y adecuación melódica acordes con la prosodia del texto. Contamos además con los modos salmódicos, que — a partir de un «éthos»¹⁷ — nos permiten caracterizar dramáticamente el texto a fin de diferenciar personajes, diálogos, o particularizar su contenido literario.

Veamos a continuación un ejemplo de la articulación del sistema salmódico a un texto métricamente variable¹⁸:

First Psalm Tone: PS. 111

	Int	Tenor	Flex	Media	Tenor	Terminatio						
1.	Be-	tu vix qui		ti-	met	Dó-	mi-	mun:	* in mandatis ejus	vo-let	ni-	nis.
2.		Potens in terra erit		st-	man	é-	é-	jus:	* generatio rectorum be-	re-dí-	et-	tut.
3.		Gloriae et divitiae in		dó-	no	é-	é-	jus:	* et iustitia ejus manet	cu-hun	re-	li.
4.		Excortum est in tenebris		li-	man	re	re	clib:	in sá-	tor, et	jú-	stus.
5.		Accurubus homo qui	com-	in	ju-	dí-	ci-	o:	* misericors et miseré-	comno	- vé-	tut
6.		misentur et	mo-	é-	ri	jú-	é-	stus:	* quia in aeternum non	non ti-	né-	bit.
7.		In memoria aeterna	Dó-	est	cor	é-	-	jus:	* ab auditione mala	re-co-	et-	os.
8.		Paratum cor ejus	mi-	sá-	hun	sá-	cu-	li	* non commovebitur	tur in	gú-	ni-
9.		sperare in	ni-	cu-	ta-	bé	-	scet:	domine dispiciat ini-	num per-	é-	bit.
10.		Dispensit, dedit pae-	bus	et	Fi-	li-	o,	per,	* coram ejus exalishi-	tu-i	Sá-	cto.
11.		Peccator videbit et ire-	tur.	mane,	et	sá-	per,	* et in saecula saeco-	scet: * desiderium peccatō-	lorum.	A-	men.
		Gloria							* et spírít-			
		Sicut erat in principio, et							* et in saecula saeco-			

Veamos ahora la aplicación práctica de este sistema en un texto épico anisosilábico del *Poema de Mio Cid*, 127, vv. 2671-2680¹⁹:

Mod. 1

El mo - ro avengal - von mu - cho pa - ra buen ba - rra - gan,
 co - n dos - cientos que tie - ne i - va ca - val - gar,
 ar - mas iba tenien - do pa - ros ante los i - fan - tes,
 de lo que el moro di - xo a los ifantes non pla - ze :

Mod. 8

" De - zid - me que vos fix, i - fan - tes de Ca - rrión
 Yo sir - viendovos sin art e vos pora mi muert' conse - ias - tes
 Si no lo de - xas por' Mi - o Cid el de Bi - var,
 Tal co - sa vos fari - a que por el mundo so - nas
 e lue - go llevaria sus fi - jas al Cam - peador le - al;
 vos mu - qua en Ca - rrión en - tra - ríedes ia - mas,

El verso 2674 en la edición de Colin Smith (v. 2676) ha sido editado de manera diferente:

«Hyo sirviendo vos sin art e vos consejastes pora mi muert»²⁰

que según nuestra reconstrucción melódica sería:

Mod. 8

Hyo sir - viendo vos sin art e vos consejastes pora mi muert

Como podemos comprobar en estos ejemplos la variabilidad métrica — tanto silábica como estrófica — no supone ningún obstáculo para la interpretación práctica oral/musical, incluso variando la edición del texto o el orden de las palabras²¹.

Este sistema está fundamentado en un bagaje melódico organizado, donde la melodía toma forma cuando entra en contacto con el texto. El sistema ofrece un sin número de posibilidades, no únicamente modales en cuanto a la caracterización melódica general, sino también particulares o mínimas en aspectos tales como entonación, cadencias, estructuración acentual, etc.

El objetivo último de este sistema es la articulación prosódica de texto y música.

Ritmo acentual frente a cómputo silábico

Hablar de prosodia es hablar de ritmo, y nos referimos tanto al ritmo prosódico como al musical. Siguiendo con el concepto de articulación y con el sistema de reconstrucción melódica propuesto, el ritmo del texto cantado ha de permitir una perfecta intelección de éste, y por tanto tiene que respetar el ritmo prosódico. La melodía debe articularse a la acentuación

y asonancia del texto. Llegados a este punto debemos pensar ya en un sistema métrico diferente al de estructuras rígidas fundamentadas en el cómputo silábico, y como alternativa se ha defendido el ritmo acentual o fónico²². Esta hipótesis es tentadora, sobre todo desde la perspectiva musical porque atiende a la dimensión fónica o práctica de transmisión oral que más arriba reivindicaba. Sin embargo las propuestas en este sentido atienden más a un texto recitado que cantado, o sea ajeno a su verdadera y comprobada dimensión oral.

Para Walsh²³, a partir de una tradición recitativa, es necesario potenciar los elementos dramáticos para mantener la atención de una audiencia analfabeta. No podemos estar de acuerdo con esta afirmación ya que el autor cae en errores epistemológicos graves. En primer lugar, tildar al público de lo oral como analfabeto de lo épico es considerar la canción de gesta como un género no oral. En segundo lugar considerar la canción de gesta como un acto de recitación es olvidar que la canción de gesta era cantada. En tercer lugar y referido a la gestualidad, debemos considerar esta faceta de la interpretación como de competencia del juglar más que inherente al género. Si un juglar tuviera que reproducir gestualmente todas las menciones que en el texto encontramos referidas al movimiento corporal, teniendo en cuenta que una sesión podía durar varias horas, requeriría un esfuerzo físico propio de héroes épicos. En los testimonios épicos contemporáneos el juglar se mantiene estático sin apenas gesticulación, o bien con movimientos de desplazamiento (épica tibetana) o bien danzando (épica coreana). Pensemos además que el juglar acostumbraba a tocar un instrumento, con lo cual la gestualidad de brazos y manos quedaría descartada²⁴.

Recitación frente a música

Que la canción de gesta se recitaba constituye un tópico que se ha repetido hasta la saciedad y que no tiene ningún fundamento científico ni documental. En esta línea de argumentación Cano afirmaba que la poesía recitada y la cantada son dos cosas completamente diferentes. La primera no admite la dislocación violenta del acento prosódico; la segunda sí, pues en el canto el acento es de importancia secundaria²⁵.

Esta afirmación es del todo incierta si pensamos en el concepto de articulación texto/música. La música de un texto no tiene porqué tener un ritmo marcado diferente al del texto. Que en nuestra moderna tradición pueda interpretarse de este modo no quiere decir que siempre haya sido así. Un ejemplo oral contemporáneo de articulación texto-música lo tenemos en el canto gregoriano. El problema, en definitiva, es el concepto que el investigador tiene de la música. Cuando investigamos la música de los textos orales, tenemos que descartar los moldes de «música clásica», conceptuada como estructura fija e inamovible, con ritmo marcado y compás uniforme. La música monódica medieval y la tradicional oral viven en otra realidad muy diferente. La música épica, en este caso, es texto y es prosodia, y su esqueleto estructural es el aspecto métrico.

Según Orduna, refiriéndose a uno de los errores metodológicos cometidos al abordar la métrica épica hispánica, se ha minusvalorado la «literariedad oral», su existencia como discurso para ser oído, modalidad en la que — siempre según Orduna — el PMC nos impone su realidad acentual²⁶. Para Orduna²⁷ el sistema acentual es un recurso formal no temático, de estructuración fónico-rítmica, existiendo un predominio del aspecto fónico que le confiere la oralidad. Es por ello que considera improcedente el recuento silábico.

Aunque no compartimos su opinión en cuanto a la regularidad rítmica acentual del texto épico, si es importante reivindicar el aspecto fónico, pero siempre descartando la recitación, y atendiendo a la verdadera dimensión de la realidad oral de la canción de gesta: la música.

La hipótesis que propone el verso rítmico acentual defiende — en realidad — la recitación. Ello justificaría no sólo la irregularidad silábica regida por una periodicidad rítmica acentual, sino una «performance» más filológica que real/oral.

No creemos que la organización acentual sea una opción de composición literaria, aunque el papel de la acentuación como distribuidora de categorías melódicas sea esencial en nuestro

sistema de reconstrucción melódica. El sistema melódico oral no necesita una periodicidad rítmica continuada, sino que es de una ductilidad tal que permite al texto/melodía que sea prosódicamente rítmico ateniéndose, por un lado a la asonancia, y, por otro, a la estructuración métrica en cuanto a la partición del verso en hemistiquios.

No se puede olvidar que el aspecto fónico del texto de la canción de gesta vive en una realidad musical, e insistimos en que el verso acentual regido por la alternancia de acentos tónicos y átonos es una abstracción tan literaria y filológica como la del isosilabismo.

Transmisión, variabilidad y música

De todo lo expuesto se derivan varias conclusiones. En primer lugar la importancia de considerar el momento de la transmisión para comprender el texto épico. Orduna²⁸ ha propuesto el texto del PMC como un estado intermedio entre la tradición oral y la escrita, hipótesis que permite reconsiderar aspectos de versificación desde una nueva perspectiva, compartida por otros estudiosos de la canción de gesta románica²⁹. Así pues el texto anisosilábico reflejaría un momento de la transmisión oral del texto, y el anisosilabismo del PMC respondería a ese estadio intermedio oral. Es por ello que ningún sistema literario o musical que se pretenda aplicar a la canción de gesta románica en general y hispánica en particular, debe traicionar la articulación texto/música, y debe estar dirigido a la recepción del texto por parte de un auditorio. En segundo lugar, que cualquier intento de normalización de un texto épico a una métrica estándar supone una manipulación de la obra medieval en el momento de la transmisión³⁰. En tercer lugar, que el concepto de «irregularidad» no responde a la realidad oral del texto épico, y que la designación acorde con la tradición oral para ese texto de métrica variable es la de «variabilidad», dado que no sólo supone su normalidad, sino también su sistema. Y en último lugar, que cuando hablamos de oralidad debemos referirnos también a la música.

Notas

¹ Sobre la problemática del anisosilabismo véanse los artículos de Giorgio CHIARINI, *Osservazioni sulla tecnica poetica del «Cantar de Mio Cid»*, «Lavori Ispanistici», Serie II, 19, pp. 9-45; y Germán ORDUNA, *Función expresiva de la tirada y de la estructura fónico-rítmica del verso en la creación del «Poema de Mio Cid»*, «Incipit», VII (1987) pp. 7-34.

² Véanse como muestra CHAILLEY, J. *Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines*, Revue de Musicologie XXX, 1948, pp. 1-27; VAN DER VEEN, *Notes sur les aspects musicaux des chansons de geste*, Neo-Philologus, 41, 1957, pp. 82-100; LE VOT, G., *A propos des jongleurs de geste*, en Revue de Musicologie, 72/2 (1986), pp. 171-200. ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983. Trd. esp. Madrid 1991. FINNEGAN, R., *Oral Poetry*, Cambridge, 1977.

³ «Selon l'opinion la plus répandue chez les ethnologues, le trait constant et peut-être universellement définitoire de la poésie orale, est la récurrence de divers éléments textuels: «formules», certes mais, plus généralement, toute espèce de répétition ou de parallélisme.» ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 119, véase también FINNEGAN, R., *Oral Poetry*, Cambridge, 1977, pp. 130-135.

⁴ Sobre la definición «generativa» de fórmula, véase M. NAGLER, *Towards a Generative View of the Oral Formula*, «Transactions of the American Philological Association», XCVIII, 1967, pp. 269-311; y ZUMTHOR, P., *op. cit.*, 1983, pp. 124-126.

⁵ Sobre la responsabilidad musical de que el poema narrativo se estructure estróficamente Monteverdi afirma que el poema narrativo ha nacido estrófico porque está destinado a ser cantado. Cf. MONTEVERDI, A., *La laisse épique*, «La technique littéraire des chansons de geste», Paris 1959.

⁶ Recientemente ha aparecido una obra de incalculable valor documental para los estudiosos de la tradición oral hispánica, se trata del Romancero Tradicional de la Provincia de Madrid, Madrid 1991, preparada por Don José Manuel Fraile, y un álbum (4 LP) con el mismo título con versiones orales originales. A este material hay que añadir la edición de las grabaciones que bajo el título de *La cultura oral: folclore de Valladolid* ha publicado el Centro Etnográfico Joaquín Díaz de Valladolid, Diputación de Valladolid 1989.

⁷ DIAZ, J., *Melodías prototipo en el repertorio romancístico*, Anuario Musical, XXXIX-XL, p. 98 y ss. Por su parte Isabel Pope analiza estas constantes en la tradición musical de la melodía del «Conde Claros» a partir de sus variantes, concluyendo que la melodía se prestó a multitud de transformaciones sin perder su identidad. POPE, I., *Notas sobre la melodía del «Conde Claros»*, NRFH, VII, 1953, pp. 395-402.

⁸ ARMISTEAD, SILVERMAN, KATZ, *Folk literature of the Sefardic Jews*, vol. II, Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition, California 1989. Véase como ejemplo el estudio dedicado a «El rey Fernando en Francia» o «Sancho y Urraca» (*Rey Fernando, rey Fernando*), pp. 102-125.

⁹ Como ejemplo de esta ductilidad musical y su capacidad de adaptación a un texto variable la melodía del romance de Gerineldo es un buen ejemplo: CLIVILLÉ *Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance Gerineldo*, Anuario Musical XLII 1987, pp. 59-69.

¹⁰ CRIVILLÉ I BARGALLO, J., *De la variabilidad en la música de tradición oral. Algunas reflexiones sobre el tema*, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José Lopez Calo, Madrid 1979, pp. 595-604.

¹¹ ORDUNA, *op. cit.*, p. 17.

¹² «La irregularidad métrica es normal en la poesía castellana más antigua; en la épica se prolonga hasta el siglo XV, y la épica anglonormanda y la francoitaliana son igualmente irregulares». RAMON MENENDEZ PIDAL, *La forma épica en España y en Francia*, Rev. Fil. Esp., 1933, p. 351.

¹³ *La Chanson de Guillaume*, ed. Duncan McMillan, 2 vol., Paris 1949.

¹⁴ HALL, R. A., *Old Spanish Stress Timed Verse and Germanic Superstratum*, «Romance Philologie», XIX, Nov. 1965, pp. 227-234.

¹⁵ MONTEVERDI, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶ ROSSELL, A., *Canción de gesta y música. Hipótesis para una interpretación práctica: Cantar épica románica hoy*, «Cultura Neolatina» en prensa; *Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane*, XII^e Congrès de la Société Rencesvals, Edimburg, 4-11 Agosto 1991, en prensa.

¹⁷ CHAILLEY, J. *Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny*. Mélanges René Louis, 1982, (Saint-Père-sous-Vézelay) 1982, pp. 21-32.

¹⁸ APEL, W., *Gregorian chant*, Bloomington 1958, p. 215. Aunque este ejemplo ya ha sido utilizado en el artículo presentado en el XII Congreso de la Société Rencesvals, no dudamos en reproducirlo de nuevo por su claridad en la ejemplificación del sistema salmódico.

¹⁹ *Poema de Mio Cid*, edición de Ian Michael, Clásicos Castalia, Madrid 1978, p. 252. Se trata del episodio en que Avengalvón amenaza a los infantes.

²⁰ *Poema de Mio Cid*, edición de Colin Smith, Ediciones Cátedra, Madrid 1981, p. 235.

²¹ La repercusión del sistema musical en la versificación no se reduce sólo al anisosilabismo, ya que, por ejemplo, podríamos interpretar la «e» paragógica como soporte silábico cadencial.

²² Como visión de conjunto de la versificación del *Poema de Mio Cid*, y en concreto en el aspecto rítmico acentual, véase ORDUNA, *op. cit.*, pp. 20-30.

²³ WALSH, John K., *Performance in the PMC*, «Romance Philologie», XLIV, 1 1990, pp. 1-25.

²⁴ Sobre el concepto de «gesta» véase Ana Ma. MUSSONS FREIXAS, «Geste», «estoire», «lignage», «portedure». Algunas notas sobre los significados del término «geste» en la épica francesa Medieval, «Anuari de Filologia», vol. XIII, 1990, Sec. G, n. 1, pp. 41-50; y sobre la gestualidad véase el interesantísimo libro de Jean-Claude SCHMITH, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990.

²⁵ CANO, J., *La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española*, «Romanic Review», XXII (1931), 223-233. cf. SYLVENUS GRISWOLD MORLEY, *Recent theories about the Meter of the Cid*, «Publications of the Modern Language Association of America», vol. XLVIII, Dec. 1933, n. 4, p. 975.

²⁶ ORDUNA, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ ORDUNA, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁸ ORDUNA, Germán, «El texto del Poema de Mio Cid ante el proceso de la tradición oral y escrita», *Letras*, XIV, 1985, pp. 57-66.

²⁹ SPLIKER, I., *Source écrite ou source orale? Le cas du «Renout van Montalbaen»*, XII Congrès S. Rencesvals, Edinburg 1991, en prensa.

³⁰ No nos referimos por supuesto a la labor filológica de corrección y acotación paleográfica o de edición del manuscrito, sino a la alteración del texto en función de una pretendida normalización, y que afecte sustancialmente al texto original.