

Sobre el metro del Cantar del Cid

Advertencia. — Tanto se ha explotado el tema por la crítica seria, que me parece imposible que sobre la métrica del *Mío Cid* quepa una teoría nueva, capaz de resistir un análisis, aunque no sea más que superficial. Lo único que acerca de tan interesante materia se puede hacer es una revista crítica de las opiniones emitidas por quienes anteriormente se ocuparon de ella. Y aún ésta no es tarea fácilmente realizable, después del minucioso examen practicado por D. Ramón Menéndez Pidal en su eruditísima edición del viejo Cantar. Dicho lo que antecede, resulta casi innecesario agregar que la mayor parte de las opiniones que analizo más abajo están contenidas en el monumental estudio del aludido sabio español. Pero, además de que, para mejor orientar mi juicio, he recurrido a las fuentes en cuanto la dispersa y a veces inasequible bibliografía de la materia me lo ha permitido, en el siguiente artículo expreso mi modestísima opinión acerca de las teorías que menciono. Y con ello sólo me propongo prestar una ayuda a los alumnos que cursan este año Literatura Castellana en la Facultad de Filosofía y Letras: pretender otra cosa sería temeridad excesiva.

Cuando se trata de establecer si hay o no un sistema métrico en el primer monumento de la literatura española, y mucho más cuando se quiere determinar cuál podría ser ese sistema, débese afrontar de inmediato un enorme inconveniente: el de no conocerse su texto sino por la copia defectuosa de Per Abbat llegada hasta nosotros. Agréguese a esto la falta absoluta de toda preceptiva o gramática de la lengua medieval, úni-

ca guía que acaso nos condujese a la solución de muchas dudas, hoy sólo en parte desvanecidas por la paciente labor de los eruditos (1). Solamente así podemos explicarnos que haya disparidad de opiniones acerca de la métrica del *Mío Cid*.

No obstante, en un punto concuerda la casi totalidad de los críticos, y es en admitir que los versos más abundantes en el Cantar son los de catorce sílabas (2). Siendo así, este predominio del alejandrino, dentro del conjunto polimorfo del Poema, debe tomarse como un síntoma precursor de la adopción definitiva que un siglo después alcanzó ese metro en el mester de clerecía.

Cuando el autor anónimo del Cantar se lanza a la empresa de componerlo en la incipiente lengua castellana, la técnica del verso demuestra no tener más ley que la del asonante. El consonante y la estrofa son desconocidos; y en cuanto a la métrica, opino que también lo es. El ritmo, por otra parte, sólo se presenta de vez en cuando, como impelido por la fuerza interior de una sensibilidad rudimentaria, hija sin duda del instin-

(1) Al reinado de Juan II pertenece el más antiguo ensayo de una prosodia y de una ortografía castellanas: es el *Arte de trovar* de Enrique de Villena, quien lo dedicó, en 1433, al marqués de Santillana. Este, a su vez, dirigió durante el mismo período su célebre *Proemio* o carta al Condestable de Portugal, que puede considerarse, dice Menéndez y Pelayo, como el primer ensayo de una historia literaria española. La *Gramática* de Antonio de Nebrija y el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina, son obras posteriores, correspondientes a la época de los Reyes Católicos, habiéndose dado a luz en 1492 la primera, y en 1496 la segunda. Nada se había escrito, pues, en este género, antes del siglo XV.

(2) En el curso de este trabajo se verá que aceptan la superioridad numérica del alejandrino hasta los autores que, como Bello, señalan la presencia de otros metros muy distintos. Podemos añadir aquí otras opiniones de no menos valer: "El verso más común oscila entre los dos tipos 7 + 7 y 8 + 8, pero con manifiesto predominio del primero". (M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratado de los romances viejos*, tomo I). "La versificación (del Libro de Apolonio) es muy parecida a la del Poema del Cid, aunque con más esmero y exactitud en la medida". (M. G. TICKNOR, *Historia de la Literatura Española*, versión cast. de Gayangos y de Vedia, tomo I). Es sabido que el *Apolonio* pertenece al mester de clerecía, estando escrito, por lo tanto, en versos de catorce sílabas.

to musical congénito de la raza humana. Mas, si el carácter accidental del ritmo y la ausencia de estrofas y de consonantes (3) no provocan discusiones, por ser cosas que la simple lectura del Cantar revela, hay en cambio opiniones encontradas en cuanto a la medida de los versos. Alrededor de esta cuestión se complican las más variadas teorías, que tienden principalmente a establecer los puntos de semejanza que se descubren entre la métrica del Cantar del Cid y la de las poesías que en otras lenguas habían surgido anteriormente; vale decir que se trata de hipótesis sustentadas casi siempre para demostrar que el poeta que cantó las hazañas de Ruy Díaz de Vivar quiso imitar el metro de otros poetas. Así vemos que, siguiendo a Sánchez (4), creyeron algunos (5) descubrir en el Poema el anhelo de imitar los hexámetros y pentámetros de las literaturas clásicas (6); que otros (7) llegan a ver analogías métri-

(3) Las que hay en el Cantar deben considerarse casuales, a menos de admitir que los poetas del siglo XII llamaran consonantes a las palabras que hoy denominamos asonantes. A este respecto, bien que según parece refiriéndose más propiamente al mester de clerecía, dice Nebrija en su citada *Gramática*: “Nuestros maiores no eran tan ambiciosos en tassar los consonantes e harto les parecía que bastava la semajanza de las vocales, aunque non se consiguiesse la de las consonantes”.

(4) TOMAS ANTONIO SANCHEZ, *Colección de poesías anteriores al siglo XV*. Es el primer editor del Poema, que lo dió a luz en 1779, y que publicó también, en sendos volúmenes, las poesías de Gonzalo de Berceo, del Arcipreste de Hita y el *Libro de Alexandre*.

(5) AGUSTIN DURAN, *Romancero General*, incluido en los tomos X y XVI de la Biblioteca de Autores Españoles (Rivadeneira), y José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura Española*, tomo I.

(6) Sánchez lleva tan lejos esta teoría, que pretende ver la influencia de los metros clásicos hasta en los versos del Arcipreste: “Estos, dice, son verdaderamente pentámetros, como los latinos, y muchos del Arcipreste se asemejan más a los exámetros, y admiten fácilmente su medida, y cuando no la admiten, o hay vicio en el código, o se ignora la verdadera pronunciación métrica de aquellos tiempos, las elisiones de ciertas vocales, y finalmente, las licencias poéticas que se tomaban”.

(7) *Julius y Delius*, citados por D. Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid, texto, gramática y vocabulario*, tomo I.

cas con los *Nibelungos* alemanes; que Federico Diez y Fernando Wolf, dos extranjeros a quienes tan señalados servicios deben la filología y la literatura españolas, piensan que lo que se ha querido imitar es el alejandrino en germen de los franceses; que Bello (8) y Damas Hinard (9) nos ofrecen una variedad de esta última opinión, señalando en el Cantar la presencia de varios metros distintos, venidos todos de allende los Pirineos; que no falta quien sostenga la existencia de muchísimos versos de diez y seis sílabas, ni quien afirme que son todos de esta medida (10); y que otros, en fin, no ven allí más que las tentativas que hace la lengua naciente por encontrar el molde indígena en que ha de fundirse la versificación también naciente de la época (11).

(8) ANDRÉS BELLO, *Obras completas*, tomo II, edición oficial del gobierno chileno.

(9) DAMAS HINARD, *Poeme du Cid*. Propiamente, no sostiene la tesis de Bello, pues dice: "Sont des vers de douze et de dix syllabes entremêlés", mientras que el ilustre autor americano cree que los versos que más se destacan son de tres medidas, como se verá más adelante; pero coinciden ambos en la teoría de la imitación francesa.

(10) *El marqués de Pidal*, bien que reconociendo la irregularidad del metro, se inclina a ver en el Cantar una marcada tendencia al verso de los romances, o sea el de ocho sílabas. En su edición del *Cancionero de Baena* dice lo siguiente: "Con el tiempo sucedieron dos cosas: que los poetas eruditos introdujeron la medida fija en la poesía, y que los compositores populares perfeccionaron sus metros, poniendo poco a poco la cesura en el medio de los versos largos de diez y seis sílabas, de lo que resultó el romance". Y luego este párrafo más concluyente: "En el Poema del Cid, aunque con las imperfecciones de los primeros ensayos, se descubre muchas veces la versificación que prevaleció más adelante en esta clase de composiciones; y muchos trozos de él están escritos en el verso asonantado de los romances". También *Julio Cornú* defiende la tesis del metro uniformemente octosílabo, es decir, que cada verso del Cantar comprendería dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno.

(11) Omito en esta rápida mención la tesis extravagante de José Antonio Conde, citada por Wolf, y que atribuye a los metros largos de las gestas una filiación arábiga. Pero quiero recordar aquí que mucho antes de que Conde expusiera su teoría, Argote de Molina, en el *Discurso sobre la poesía castellana*, que incluyó en su edición del *Conde Lucanor* de D. Juan Manuel, y que dió a luz en 1475, escribía lo siguiente, a propósito de las coplas monorrimas del mester de clerecía:

A pesar de la respetable autoridad de Sánchez y sus seguidores, pareceme conveniente rechazar la primera de las teorías que acabo de enumerar. En efecto, si no ha heredado la lengua castellana esa refinada prosodia que tanta fluidez y musicalidad debió dar a la madre latina (12); si había propensión en aquel idioma casi embrionario, durante el período caótico de su evolución, a convertirse en una lengua infinitamente más sencilla y popular que la originaria, y a apartarse de todas las sutilezas que complicaban el mecanismo del latín erudito; si, además de esto, hay motivos para suponer que la prosodia del castellano medieval, así como se apartaba de la latina, debió estar igualmente lejos de la actual, y si a esto añadimos que el hexámetro y el pentámetro de griegos y romanos eran hijos de esa técnica tan admirablemente trabajada, tendremos que admitir la imposibilidad de que hasta el autor del *Mío Cid* hayan llegado los ecos de aquella prosodia perdida en la noche de los tiempos.

Igualmente aventurada me parece la teoría de la imitación germánica. Y no se basa esta opinión en un cotejo de la métrica de ambas literaturas, que para ello sería menester que el autor de este trabajo tuviese nociones que no posee sobre la versificación alemana: podría la métrica del *Cantar del Cid* ser exactamente igual a la de los Nibelungos, y subsistir sin embargo el juicio formulado. Lo que considero improbable es que haya existido el propósito de imitación, pues cuando en los albores de una literatura se reproducen las formas exteriores (métrica) de las poesías surgidas en otras más antiguas, nunca logra el poeta sustraerse al deseo casi inconsciente de imitar

“En algunos romances antiguos italianos y en poetas heroycos se hallan estos versos, pero con la ley de consonantes que guardan las octavas rimas, pudo ser que todos lo tomassen de la poesía bárbara de los Arabes”.

(12) Cuando se comenzaron a ordenar en forma didáctica los preceptos relativos a la lengua castellana, estaba ya totalmente consumado el divorcio de las prosodias romance y latina. “Tiene... la sílaba, dice Nebrija, longura de tiempo; porque unas son cortas e otras luengas: lo cual sienten la lengua griega e latina. Mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves...”

también los rasgos en que el autor que le sirve de modelo descubre las mejores galas de su imaginación. Y si la aridez imaginativa del poema de Mio Cid — que, salvo rarísimos pasajes, es una simple relación de hechos eminentemente reales — está lejos de revelar el influjo de las concepciones fantásticas de los Nibelungos, ¿cómo suponer entonces que sólo se haya trasplantado al cantar castellano la métrica de los poemas germánicos, y se haya prescindido de ese elemento sobrenatural que obra tan espléndidamente sobre la sensibilidad popular? (13).

Más aceptable me parece la teoría de la imitación francesa, que podría tal vez refundirse con la última de las enumeradas, y entonces diríamos que el poeta del Mio Cid, sea por iniciativa propia, o sea por seguir alguna corriente literaria de que no tenemos noticia, intentó el uso de un nuevo sistema de versificación, sin medir los versos y guiándose sólo por el oído, e insensiblemente se fué encauzando en la tendencia francesa, que era sin duda la fuente donde bebían los primeros cantores de gesta del habla castellana (14). Que tal propósito, si existió, haya sido o no logrado, es cosa perfectamente discutible (15).

(13) Cuando la palabra autorizada de Ticknor señala una semejanza entre el Cantar castellano y los Nibelungos, lo hace en forma que destruye, por razones cronológicas, toda posibilidad de imitación. Véase lo que dice en su *Historia de la Literatura Española*: “El poema nacional primitivo que con más éxito puede compararse al del Cid es el de los Niebelungenlied, posterior, según la opinión de los mejores literatos alemanes, de medio siglo”.

(14) Poco importa que para negar este concepto se diga de la epopeya española que ella procede, como la francesa, del común tronco germánico: esto no destruiría la probabilidad de que las formas de la versificación francesa hayan influido sobre la imaginación de los primeros poetas castellanos. También la lengua de *oc* arrancaba como la nuestra del común tronco latino, e igual origen reconocía la toscana, y sin embargo la influencia de las literaturas provenzal e italiana se dejó sentir sobre la española antes que la clásica de donde las tres procedían.

(15) La cuestión de la imitación francesa era ya abordada por Argote de Molina en el mencionado *Discurso*, con motivo de los cantares de gesta del siglo XIII: “Usavase... en España este género de verso largo, que es de doze, o de treze, y aun de catorze sillavas, por-

Pero, conforme lo señala Bello, en la poesía francesa no se usaba únicamente el verso alejandrino. Teniendo esto en cuenta. Bello atribuye al autor del Cantar del Cid la intención de producir tres clases de versos, que él hace derivar de la poesía francesa. Y así señala, como dominante, la presencia del alejandrino, del antiguo endecasílabo francés y, en menor escala, del pie de nueve sílabas. Pero como quiera que esta mezcla de eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos estaría hecha sin método de ninguna clase, y que entre estos tres metros no hay el menor asomo de correspondencia rítmica, no puede concluirse sino que en la creación de ellos (y téngase presente que muchos pueden ser debidos a errores del copista) el único factor que ha tenido ingerencia es la casualidad.

Vinculado con este problema se halla el de los orígenes del romance. ¿Son los cantares de gesta una sucesión más o menos bien hilvanada de romances, o, a la inversa, éstos resultaron de la fragmentación de aquéllos? No es esta la oportunidad de ocuparnos en el examen de tan debatido asunto; pero nos corresponde señalar la existencia de las dos opiniones encerradas en la anterior pregunta, porque los que sostienen la prioridad de los romances sobre los cantares, pretenden que el metro de estos últimos, y por ende también el del Cid, sea uniformemente octosílabo, es decir, de diez y seis sílabas, dividido en hemistiquios de ocho (16). Lo que debemos esclarecer, pues, es el

que hasta esto se extiende su licencia. Creo lo tomaron nuestros poetas de la poesía francesa, donde ha sido de antiguo muy usado, y oy día los Franceses lo usan, haciendo consonancia de dos en dos, o de tres en tres, o de quatro en quatro pies, como los españoles lo usaron, como se parece en este exemplo de una historia antigua (en verso) del conde Fernan Gonzalez, que yo tengo en mi Museo”.

(16) *Wolf y Hoffmann*, en *Primavera y Flor de Romances*, sin sostener que el Poema del Cid sea octosílabo, afirman sin embargo, recogiendo la tesis de Durán, que “no cabe duda de que los primitivos ensayos de la poesía castellana vulgar (y, digámoslo así, de la literatura española en general) debieron ser los romances”. Y al considerar y rebatir la teoría de Milá y Fontanals (que, como se sabe, sostiene que los romances primitivos dimanaron de los cantares de gesta), declaran lo siguiente: “No admite duda que todos los poemas verdaderamente épicos y nacionales (pues las epopeyas inventadas por los poetas artísticos no entran en consideración), tienen que haber tenido por manantiales los cantos primitivos populares”.

grado de veracidad de esta última afirmación. Sus sostenedores, para justificar la enorme cantidad de versos que no se ajustan a aquella medida, la atribuyen a descuidos del amanuense. Y para demostrar este aserto, mencionan cierto número de hemistiquios octosílabos que sólo contienen nombres propios, eliminándose así la probabilidad de que hayan sido mal copiados por Per Abbat. Pero D. Ramón Menéndez Pidal, rebatiendo esta teoría, recuerda que también hay hemistiquios hepta y hexasílabos, formados igualmente con nombres propios, y cita, además, algunos versos de catorce sílabas (7 + 7), que se repiten en diversas partes del Cantar, lo que descarta la posibilidad de una mala copia, ya que sería extraño que el escribiente hubiese cometido dos veces un mismo error (17). Vemos, entonces, que esta tesis es tan inconsistente como las anteriores.

Independientemente de estas distintas corrientes de opinión, ha surgido una teoría más, encaminada a demostrar prácticamente que los versos del Cantar del Cid son todos alejandrinos, o que pueden prosódicamente serlo, si los leemos en determinadas condiciones (18). Para obtener este resultado, tendríamos que hacer un uso extremadamente liberal de las sinalefas, diéresis y sinéresis; tendríamos que atender a la posibilidad de suprimir la *e* final no acentuada; habríamos de admitir también que algunos diptongos, hoy fonéticamente representados por dos sonidos, hayan tenido uno solo en la edad media (19), y tendríamos, finalmente, que hacer esdrújulas (estropeando la asonancia) algunas palabras llanas que finalizan versos, para que éstos resulten más cortos, o hacerlas agudas pa-

(17) R. MENENDEZ PIDAL, ob. cit., tomo I. Entre otros varios, transcribe los siguientes:

“Enbraçan los escudos—delant los coraçones” (V. 715)

“Abraçan los escudos—delant los coraçones” (V. 3615)

(18) Expuso esta teoría, varios años ha, un distinguido profesor de nuestra Facultad, con abundancia de ejemplos.

(19) No debe excluirse la probabilidad de que se haya modernizado en parte la ortografía en la copia de Per Abbat. Este, en efecto, escribe a veces *fuert* y otras *fort*, haciendo análogo cambio con otras muchas palabras. Menéndez y Pelayo hace notar que *fuert* aparece rimando con *señor*; de manera que es fácil comprender que el poeta debió utilizar la forma *fort*.

ra que aparezcan más largos. Pero, aparte de que la simplificación del doble sonido del diptongo no acorta la cantidad silábica de la palabra que lo contiene, y de que la supresión de la *e* final no acentuada carecería de influencia sobre la métrica, puesto que no alteraría la acentuación, y en consecuencia el verso mantendría su medida; aparte de esto, me parece que la teoría del verso exclusivamente alejandrino es indemostrable, como trataré de probarlo más adelante.

Por mi parte, no creo que el poeta haya tenido la intención de hacer versos de un número determinado y preconcebido de sílabas. De haber sido ese su propósito, nada le habría resultado más fácil que aplicar sus conocimientos aritméticos a sus inclinaciones poéticas. Y aquí cabe una ligera digresión, que podrá ayudarnos a esclarecer el asunto. El metro, o la extensión del verso, es un elemento intrínseco del mismo; su simetría es puramente musical, y está destinada, entonces, a impresionar al oído y no a la vista. La simple lectura de una poesía podrá no revelarnos de inmediato, y sin contarlas, el número de sílabas; pero el oído nos dirá en seguida si los pies que se van sucediendo guardan entre sí la necesaria equivalencia. Viene a resultar, pues, que la métrica depende de la mayor o menor aptitud del oído para apreciarla. Y hay todavía un elemento importantísimo, que nos permite llevarla al más alto grado de perfección: el ritmo. Sin él es imposible la proporción métrica dentro de una poesía, y él es el que permite al poeta hacer los diversos pies equivalentes sin necesidad de medirlos. Si no estoy en esto equivocado, podremos entonces agregar que la evolución de la métrica es un fenómeno supeditado a la evolución del ritmo. Mientras éste no llega a definirse como un patrimonio de los poetas, aquélla sigue debatiéndose indecisa, como la nube amorfa que a merced del viento busca el medio que ha de convertirla en agua cristalina (20). Los poetas primitivos de la lengua castellana, los poetas coetáneos — que sin

(20) En el siglo XV hay todavía poetas que sufren descuidos en la métrica, por no tener el oído suficientemente educado. Las coplas de Manrique a la muerte de su padre (y otras del mismo autor) son una prueba de lo que afirmo. En ellas puede verse que los versos de cuatro sílabas están suplantados a veces por pentasílabos.

duda los hubo — del autor desconocido del Mio Cid, debieron desconocer la posibilidad de que los diversos pies de un poema pudiesen ser exactamente iguales desde el punto de vista del tiempo que se emplea en su pronunciación, o por lo menos, no debieron tener el oído suficientemente refinado, como para percibir las violaciones que se cometían a esa igualdad. Ninguna suposición surge más lógicamente que ésta, cuando se contempla el abigarrado conjunto del Cantar, ni nada más explicable, si se atiende a la desconcertante pobreza del ritmo en casi toda su extensión. Lo que parece indudable es que el poeta que compuso el Poema de Mio Cid fué llevado, en su tendencia al alejandrino, por su instinto musical. Y como la musicalidad de la poesía estaba también en su infancia en aquella época, las diferencias métricas de los distintos pies del Poema no llegaban a molestar la sensibilidad auditiva de los que formaban el coro de los juglares.

Pero que el autor de Mio Cid no tuvo el propósito de hacer versos de una medida fija lo prueban, a mi juicio de un modo terminante, los poetas de clerecía que aparecen en el siguiente siglo. En el *Libro de Apolonio* dice su autor que va a poner un “romance de nueva maestría” (21), y en el de *Alexandre* deja el poeta expresa constancia de que su mester “non es de ioglaría” y que va a escribir su “rimado a sillavas cuntadas” (22). Me parece bastante claro que si los autores de las gestas, que pertenecieron a la “ioglaría”, hubiesen contado las sílabas, los de clerecía no habrían tenido necesidad de dar a conocer su costumbre de hacerlo. Todo induce a pensar, por el contrario, que se trataba de un arte completamente nuevo, y desconocido, en consecuencia,

(21) He aquí la primera estrofa del *Apolonio*:
En el nombre de Dios e de Santa Maria,
Si ellos me guiassen estudiar querría,
Componer hun romance de nueva maestría,
Del buen Rey Apolonio e de su cortesia.

(22) Dice la segunda estrofa del *Alexandre*:
Mester trago fermoso, non es de ioglaría,
Mester es sen peccado, ca es de clerezia,
Fablar curso rimado per la cuaderna vía
A sillavas cuntadas, ca es grant maestría.

a los poetas del siglo anterior. Por otra parte, no es de creer que la “nueva maestría” se refiriese solamente, como lo supone Ticknor, a la estructura de la estancia y del ritmo, puesto que en tal caso no diría el autor del *Libro de Alexandre* que escribe “a sillavas cuntadas, ca es grant maestría”; se ve aquí claramente que la maestría consistió sobre todo en descubrir el secreto de la medida.

Con todo, la diferencia real entre los versos del Cantar del Cid no debió ser la que según nuestra prosodia actual encontramos en su lectura. De las mismas petulantes declaraciones de los poetas que cultivaron la cuaderna vía, y que aparecieron cuando vibraban aún los ecos juglarescos de los cantares de gesta, podría inferirse que aquéllos entendieron descubrir en éstos la presencia dominante del alejandrino, pero que también advirtieron que esa tendencia se manifestaba de un modo intermitente, debido a que las sílabas no se contaban, y sólo se interrumpían los versos cada vez que el instinto musical lo aconsejaba. Es de suponer, entonces, que el poeta se acercó siempre al pié de catorce sílabas, aunque lo rudimentario del ritmo había de ser el principal obstáculo que se opusiera a la exactitud de la medida, sobre todo si la medida era, como parece, más instintiva que reflexiva, más musical que matemática, más inconsciente que voluntaria, más imitativa que original. Cuesta admitir que el poeta haya podido escribir algunos versos que son exageradamente desmedidos con relación a los demás. Si hay unos cuantos que, a pesar de parecernos de dudosa medida, podemos considerarlos de catorce sílabas, en atención a la probable elasticidad de la prosodia antigua, hay en cambio otros que con ninguna prosodia se podrían reducir a la medida del alejandrino. Así el verso 1475, por ejemplo, que dice:

Troçieron a Santa Maria e vinieron albergar a Fronchales (23). nunca podrá ser alejandrino, por mucho que lo mutilemos. Las únicas licencias que admitiría, y aún éstas exfremando la libe-

(23) Tomo este verso, así como el que se cita más adelante, de la edición crítica de Menéndez Pidal. En la edición paleográfica de este mismo autor, la palabra *Fronchales* está reemplazada por *Frontael*. No interesa aquí la razón de este cambio, que puede verse en la referida edición.

ralidad, serían las de decir *Mária* por *María*; hacer una desagradable sinalefa de la *a* final de *Mária* con la conjunción *e* que le sigue, y, finalmente, leer *Fronchal* o *Fronchals* por *Fronchales*, licencia esta última que, aunque debió ser muy usual en aquel entonces (desde que la palabra rima asonantada con *andar*, que está en el verso precedente, y con *posar*, que se halla en el siguiente), no altera la medida del pie, puesto que no se ha hecho más que convertir en aguda de dos sílabas a una palabra grave de tres. Pues bien, con todas estas reducciones, el verso tendrá exactamente diez y ocho sílabas, que a lo sumo podrían reducirse a diez y siete, si quisiéramos, anulando la asonancia, pasar a la primera sílaba el acento de *Fronchal*. Un ejemplo del opuesto defecto lo tenemos en el verso 3216:

Destos averes que vos di yo (24).

Este no admite licencia de ninguna clase: es un perfecto decasílabo, con ritmo definido y con dos hemistiquios pentasílabos. No creo que haya prosodia capaz de estirarlo hasta producir la sensación del alejandrino.

Ejemplos de uno y otro caso menudean en el *Cantar*, y, ante la excesiva extensión de algunos y la exagerada brevedad de otros, cabe preguntarse si son imputables al poeta todos esos defectos; si no es importante tener en cuenta que el códice que ha llegado hasta nosotros no es el original, y si no tenemos derecho a dudar de la copia que hizo Per Abbat. Es por de pronto un hecho comprobado que el escribiente introdujo enmiendas a su propia copia (25), lo que revelaría que halló en su revisión algunos errores, y no es aventurado suponer que

(24) La edición paleográfica de M. Pidal trae, como un solo verso, el que se ha transcrito y el que en la edición crítica figura a continuación de aquél; de modo que queda así: “Destos averes que vos di yo, si me los dades, o dedes dello raçon?”. La terminación aguda *yo* revela que se trata de dos versos, que el copista colocó por error en una misma línea. De todos modos, aunque fuese uno solo, se confirmaría la inconsistencia de la teoría del alejandrino uniforme, puesto que en tal forma el verso queda desmesuradamente largo.

(25) Los editores que tuvieron a la vista el códice de Per Abbat, desde Sánchez hasta Menéndez Pidal, señalan la existencia de adiciones hechas por manos inexpertas a la copia de aquel amanuense, y otras introducidas por éste mismo.

otros le hayan pasado inadvertidos. Por eso, mientras los juicios relativos a este viejo monumento se formulen sobre la base única del códice conservado (26), podemos decir que las consideraciones que se hagan a su alrededor serán susceptibles de alterarse el día improbable en que aparezca el texto original del hasta hoy desconocido poeta que lo compuso. Si el simple buen sentido no fuera suficiente para justificar esta reserva, bastaría recordar que las poesías del Arcipreste de Hita — para no citar sino el primer caso que se me ocurre — no han llegado hasta nosotros en su texto original, sino a través de copias posteriores, y que esas copias se conservan en tres códices que no coinciden entre sí, lo que revela que los copistas pueden incurrir en equivocaciones a veces bastante graves (27). Y si los que reprodujeron los versos de Juan Ruiz — que fueron posteriores al que copió el *Cantar del Cid*, y, por eso mismo, literariamente más civilizados; — si esos amanuenses que actuaron a fines del siglo XIV o quizás en el siglo XV, incurrieron en errores o hicieron deliberadamente modificaciones apreciables, ninguna suposición lleva más señalado timbre de evidencia que la de que Per Abbat haya podido alterar en su copia la verdadera forma de algunos o tal vez de numerosos versos del *Cantar*.

(26) Es igualmente necesario tener en cuenta que este códice pertenece a época muy posterior a la del *Cantar*. Sánchez indica como fecha probable de la composición del poema la mitad del siglo XII, y Menéndez Pidal señala el año 1140. La copia de Per Abbat es de principios del siglo XIV (1307). Según las más autorizadas conjeturas, esta copia es a su vez reproducción de otras que sucesivamente se fueron haciendo con anterioridad. Es entonces natural suponer que muchos arcaísmos del primitivo texto hayan sido suprimidos o modernizados.

(27) Según el testimonio de Sánchez, las variantes entre los diversos códices de los versos del Arcipreste son algunas veces bastante considerables. En el de Gayoso hay un verso que dice: “La virgen Santa Maria, por end yo Juan Ruis”, cuyo equivalente del códice de Salamanca dice: “La virgen Santa Maria, por end Pero Juan Rois”. Si la diferencia entre Ruis y Rois no tiene aquí mayor importancia, la tiene en cambio para la métrica la diferencia entre el pronombre *yo*, monosilábico y el nombre *Pero*, bisilábico. El mismo Sánchez señala otras diferencias entre los códices de Salamanca y de Toledo.

Pero se comprende que esta hipótesis tiene un límite que excluye todo extremado optimismo respecto de la unidad métrica del Poema. Su autor, hasta quien llegó la fama casi universal del héroe de Vivar; que le conoció quizás; que sintió desde luego una grande simpatía por él, y por otra parte debió alimentar su imaginación en la gesta francesa de *Fierabras* o en la *Chanson de Roland*; ese autor que seguramente ignoraba la técnica de la medida, había obrado al impulso de su propia sensibilidad encauzada por las sugerencias exóticas que venían del otro lado de los Pirineos, y que insensiblemente le arrastraban al verso alejandrino. Y así vemos que, dejando de lado las teorías de la imitación y de la originalidad, lo cierto es que aquel poeta primitivo señaló rumbos a un metro que persistió durante más de dos siglos como forma casi exclusiva de la versificación castellana.

Eneas Ravicini.