EL CANTAR DE MIO CID DEL SIGLO XII. RECONSTRUCCIÓN FONOLÓGICA Y MUSICAL.

THE TWELVE CENTURY CANTAR DE MIO CID. MUSICAL AND PHONOLOGICAL RECONSTRUCTION.

Francisco Marcos Marín
University of Texas at San Antonio

Recibido: 4 de octubre de 2024. Aceptado: 19 de Noviembre de 2024

Resumen: La Filología tradicional ha considerado que los cantares de gesta castellanos eran anisosilábicos, entendido este término como de un número desigual de sílabas en cada verso. Hoy se puede partir de una consideración diferente de la fonología silábica. De acuerdo con esta modificación, hasta el siglo XIII el castellano primigenio y posiblemente otros romances iberorrománicos tenían una estructura fonológica isoacentual y no isosilábica, como la que se impuso desde el siglo XIII hasta hoy. En una estructura isoacentual, las sílabas no tienen la misma duración. Para medir la duración de un verso en un cantar de gesta no basta con contar el número de sílabas, sino que es preciso tener en cuenta que el "cantar" se cantaba. Se debe calcular la medida en unidades métrico-musicales, con un núcleo de mayor duración en torno al cual se distribuyen sílabas de distinta medida. La medida silábico-musical de los núcleos es la que determina la medida del verso. Cuando, en los manuscritos conservados, siempre tardíos, la medida de los versos se altera, es posible que nos encontremos ante modificaciones sufridas por el texto en su evolución, cuando ya se había perdido la percepción fonológica isoacentual, sustituida por la isosilábica.

Palabras clave: acento, fonología, isoacentual, isosilábica, núcleo, sílaba, verso.

Abstract: Traditional philology has considered that the Castilian Chansons de Geste were anisosyllabic, understood as having an unequal number of syllables in each verse. Nowadays, we can start from a different consideration of syllabic phonology. According to this modification, primitive Castilian and possibly other Iberian Romances had an isoaccentual and not isosyllabic phonological structure, such as the one that prevailed from the thirteenth century to the present. In an isoaccentual structure, the syllables do not have the same duration. It is not enough to count the number of syllables to measure the duration of a verse in a Chanson de Geste, but it is necessary to consider that the Chanson was sung. The measure must be calculated in metric musical units, with a more extended core around which syllables of varied sizes are distributed. The musical-metrical size of the nuclei determines the verse's size. When, in the manuscripts that have been preserved, which are always late copies, the measure of the verses is altered, we may be faced with modifications suffered by the text in its evolution when the isoaccentual phonological perception had already been lost, replaced by the isosyllabic one.

Keywords: accent, core, isoaccentual, isosyllabic, phonology, syllable, verse.

Inicios del español y cambios estructurales

Durante un largo período de tiempo este autor ha buscado elementos lingüísticos que permitiesen comprender qué ocurrió en el Mediterráneo Occidental, especialmente en el suroccidental, en la etapa previa a los inicios del español o los romances iberorrománicos, incluyendo el romance andalusí. A lo largo de casi sesenta años, esa investigación se ha sometido a muchas revisiones y modificaciones, que la han ido renovando y ha ido contando también con las aplicaciones de nuevas metodologías de investigación y nuevas técnicas[1]. Los resultados de los últimos quince años de revisión y reelaboración se han ido plasmando en una serie de publicaciones, conformadas en un libro de 2023[2] cuyas conclusiones llevan a nuevas investigaciones, como la presente[3], que parte de la postulación

de rasgos propios del iberorromance, especialmente de la primera etapa del castellano, anterior al siglo XIII. Lo más destacable fonéticamente hasta ese siglo es que se trataba de una lengua isoacentual, no isosilábica como el español moderno, con siete timbres vocálicos, en los que las vocales medias abiertas tónicas alternaban con diptongos ascendentes con segundo elemento variable como variantes combinatorias.

Estos cambios en el tratamiento filológico de los inicios del iberorrománico y sus variantes llevan a que se parta de bases lingüísticas renovadas en multitud de aspectos. Uno de ellos, aunque posiblemente haya otros más notables[4], es el de la fonología silábica, de inmediata aplicación a cuestiones métricas de los textos literarios más antiguos, es decir, los anteriores a la reforma del castellano en el siglo XIII[5], llamada habitualmente *reforma alfonsí*. Recuérdese que los cantares se prosificaron en las Crónicas, tiempo después, donde podía haber cambiado ya la estructura fonológica de la lengua y que, también en el siglo XIII, la *Partida II* testifica que los cantares ya habían pasado a recitarse, lo que redujo mucho la conservación de todo cuanto pudo servir de interfaz entre texto y música o incluso lo eliminó. Entre esas canciones de gesta destaca el *Cantar de Mio Cid*, sin olvidar los problemas derivados de su conservación en un único manuscrito antiguo, dos siglos posterior al inicio de su composición como cantar y, en consecuencia, muy alterado.

Transmisión, conservación y reconstrucción de los Cantares

Puede decirse, con la mayor brevedad posible, que los editores del *Cantar de Mio Cid*[6] nos dividimos en dos grupos: los que arrancan de la fecha de 1207 del colofón del manuscrito del siglo XIV y los que buscamos en ese manuscrito único todos los elementos posibles para reconstruir un texto anterior a 1207. En una correcta interpretación neotradicionalista ese texto, además, sería una de las variantes que circularían entre los juglares y que habrían empezado a componerse durante la vida del Cid y, especialmente, después de su muerte, en 1099. La fecha propuesta por don Ramón

Menéndez Pidal, h. 1140, ha sido levemente modificada por Diego Catalán y por mí mismo; pero, en cualquier caso, nos situamos en torno a mediados del siglo XII, medio siglo antes de 1207 y mucho antes de la fecha del manuscrito medieval conservado.

Ese medio siglo, dos generaciones de hablantes, si queremos precisarlo en términos más lingüísticos que históricos, es un período bisagra entre dos variedades de la lengua española. En torno a 1205 - 1207, como he defendido con apoyo en la fecha que da el propio poema en la estrofa 1799, se compuso el *Libro de Alexandre*[7]*,* que se define desde el principio (verso 2d) por sus *silauas contadas,* como rasgo novedoso y distintivo. Además del posible e innovador isosilabismo versal del que sería, en mi opinión, el libro más antiguo o el más antiguo conservado del *mester de clerezía,* esa misma estrofa segunda añade una diferencia entre la *juglaría* del *Cantar* y la *clerezía* del *Alexandre,* términos que, recuérdese, se usan en los versos 2a y 2b de ese *Libro.* Para comprender esa segunda diferencia hemos de remontarnos a un poema latino, el *Prefatio de Almaria* (más conocido como *Poema de Almería*[8], fechado hacia 1150, es decir, casi inmediatamente a los sucesos de 1147 que relata). En los versos 233 y 234 se dice

> *Ipse Rodericus, Meo Cidi sepe vocatus,*
> *De quo cantatur quod ab hostibus haud superatur,*
> (Ese mismo Rodrigo, generalmente llamado Mio Cid,
> De quien se canta que nunca fue derrotado por sus enemigos)

Cantatur 'se canta' es semánticamente transparente y tiene el mismo sentido en español actual. Implica un tratamiento musical. Se canta, además, de *Meo Cidi* y el único ejemplo textual que tenemos de esa frase en ese tiempo se encuentra precisamente y en repetidas ocasiones en el *Cantar de Mio Cid.* En cambio, el *Alexandre* dice en la estrofa 2c:

> fab*l*ar curso rimado por la quadern[a] [u]ia

Esa introducción del *Alexandre,* también conviene recordar, es original, diferenciada de sus dos principales fuentes, la *Alexandreis*

latina y el *Roman d'Alexandre* francés, de modo que debe entenderse como una peculiaridad hispánica. *Fablar curso rimado* puede interpretarse como 'recitar', nada de música se dice a ese propósito, mientras que del *Cid* se dice que *se canta.* Es cierto que el verbo *cantar* también se encuentra en poemas de clerecía y que tiene una variedad de interpretaciones, que el contexto suele dejar claras. Se podrá objetar también que podría tratarse de otro tipo de cantares. No me voy a entretener en esa discusión. Baste recordar, por si sirve, que no se cantaba ni siquiera de alguien cuya excelencia se reconocía, como se nos dice a propósito de Çorraquín Sancho en la *Crónica de la población de Ávila*[9] (h.1256):

Cantan de Roldan cantan de Olivero
e non de Çorraquin que fue buen cauallero
Cantan de Olivero cantan de Roldan
e non de Çorraquin que fue buen barragan

Unidad fonológica y unidad musical

El *Cantar de Mio Cid* se compuso para su transmisión oral, para cantarse. Eso significa que, por una parte, estaba sujeto a las normas de la canción, a las normas musicales; pero lo que se canta es un texto y el texto, que transmite noticias relevantes, tiene preferencia, de manera que goza de especial relieve la estructura lingüística textual. Como se trata de una expresión oral combinada con la música, es fundamental la forma de la expresión. Esa conformación de la expresión se refleja especialmente en la conformación silábica. Cuando se estudia texto y música, a la unidad musical, que es la nota, se hace corresponder la unidad fonológica, que es la sílaba. Las sílabas del *Cantar* y de los cantares de gesta son estructuras fonológicas con una duración y con esa estructura tiene que coordinarse un patrón musical. Una de las facetas de ese patrón musical es también la duración. Esta coordinación tiene una explicación lingüística simple: se basa en la estructura fonológico-silábica del castellano de la época en que se compusieron los cantares de gesta. A esa explicación se dedicará buena parte de este estudio.

Para otros elementos de la coordinación se han buscado explicaciones diversas[10], que ocupan un abundante número de páginas de consulta necesaria y que en éstas se resumirán brevemente.

Propuestas de explicación

Fernández y del Brío han dedicado varios artículos extensos a la métrica del *Cantar* desde la consideración musical de los cantares. Distinguen, en primer lugar, entre una transmisión oral y una transmisión escrita de las gestas, preguntándose después si de un texto oral se pasó a uno escrito o al contrario, para, a continuación, vincular el texto a su ejecución oral, que hubiera podido ser recitada, cantada o salmodiada. Conviene hacer una advertencia terminológica, el concepto de *isosilabismo*, para ellos, no se refiere al tipo de sílabas, sino a la regularidad del número de sílabas en el verso, lo que hemos llamado *isosilabismo versal.* Si los versos de una composición tienen el mismo número de sílabas son, para ellos, isosilábicos, si no lo tienen son, igualmente para ellos, anisosilábicos. Desde la Fonología, como se verá, el concepto de *isosilábico* se aplica a la estructura silábica y no al verso. Para explicar la métrica del *Cantar* recurren a la *concepción rítmica;* la pregunta es si cada cantar tenía su pauta rítmica propia o si los cantares tenían una pauta rítmica común.

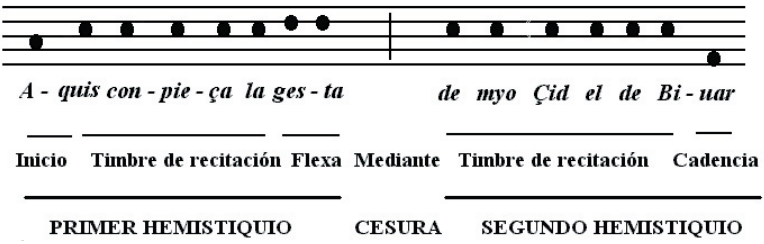
Después de resumir las tesis de Aubrun[11], Pellen[12] y Orduna[13], Fernández y del Brío señalan que permanece la duda de si los esquemas rítmicos definidos por los autores anteriores pudieran corresponder a los esquemas del juglar compositor o del juglar cantor. Ni Fernández y del Brío ni los autores que resumen se pararon a considerar la estructura meramente lingüística, fonológica, del verso. Puede pensarse que el más cercano a esa consideración fuera Orduna, quien señaló la diferencia entre vocales átonas y tónicas como factores constitutivos del esquema, pero no la asoció a la estructura silábica. Cuando se tiene en cuenta ésta, se puede intentar reconstruir una primera redacción posible, o sea, los esquemas del juglar compositor, aunque luego cantores y copistas hayan al-

terado varios o incluso muchos versos. Fernández y del Brío no se propusieron inicialmente dar "una visión enteramente nueva", sino reordenar la información para llegar a nuevas hipótesis válidas. También se puede señalar que, llevados de su convicción de que lo predominante debe ser la estructura rítmica, diferencian un *ritmo de creación* de un *ritmo de recepción.* El primero corresponde al patrón dado por el autor a su creación. El segundo corresponde a cómo perciben los oyentes el ritmo de la obra que escuchan.

En los trabajos publicados en 2012 la ambición, legítima, es mayor. Según su resumen:

Mediante la revisión de diversos tratados de música medievales se llega a la conclusión de que la realización del *Cantar* fue cantilada, modo de ejecución que se identifica con el llamado *cantus gestualis* del tratado de Jean de Grouchy[14], testimonio al que los autores conceden validez, frente a la generalidad de la crítica. A juicio de los autores, la difusión cantilada explica de manera natural la variedad métrica que presenta el texto en los versos, dado que la cantilación se asienta en un esquema que sigue muy de cerca la dicción natural, el tenor de recitación avanza sílaba a sílaba y lo distintivo es la *flexa,* equivalente al tonema final de la entonación lingüística.

Para evitar confusiones terminológicas, Fernández y del Brío proponen el uso de los términos *cantilar* y *cantilación,* en lugar de *salmodiar* y *salmodia.* La unidad básica sería el *hemistiquio,* cada verso consta de dos hemistiquios y constituye así una unidad rítmica binaria. Los hemistiquios serían también unidades binarias divididas entre *tenor* e *inflexión.* Aunque afirman que confluyen el aspecto melódico y el lingüístico, eso no ocurre exactamente como lo describen, porque parten de unidades lingüísticas del contenido, sintagmáticas y sus consideraciones fonéticas no se estructuran fonológicamente. La melodía, la cantilación, es lo que, según ellos, permite integrar lo musical, lo fonético, lo sintáctico y lo semántico, como ejemplifican con el verso 1085, el primero de la segunda parte:



Fernando Gómez Redondo, en sus publicaciones, ha dedicado mucha más atención a la poesía del mester de clerecía y, especialmente, a la medieval posterior al XIV. No obstante, en un artículo de 2017[15], también tuvo que enfrentarse con el anisosilabismo del mester de juglaría. Partió de la exigencia de definir los *criterios reales* que gobiernan la métrica medieval, aunque reconoció que la de juglaría difiere del resto. Si bien no se plantea la pregunta de la estructura silábica, su intento de reconstrucción de la prosodia medieval funciona con un esquema silábico, fonológico, aunque sin usar este término. En su esquema átonas y tónicas tienen la misma duración. Es el esquema de la clerecía y los textos de cancionero posteriores. En cuanto a la métrica, postula un triple proceso, *compositivo, recitativo, receptivo.* La estructura de los versos, en su opinión, se adecua a uno de estos tres sistemas: en el *isomélico* los versos se cantan, en el *isosilábico* se recitan y en el *isorrítmico* se modulan estructurados en *pies rítmicos,* que configuran "densidad armónica"[16]. Estos *pies* no son, en su teoría, estructuras silábicas, fonológicas, sino sintagmáticas, versos. Esta elección terminológica, apoyada en tratadistas, resulta curiosa cuando se considera que *pie* fue un término habitual para designar la sílaba, como ejemplifica la paremia tan conocida de *no busques tres pies al gato,* basada, como bien se sabe, en que *ga-to* tiene dos sílabas o pies, no tres. Se seguirá, a partir de ahora, ese acertado consejo.

El patrón fonológico

La acción de *cantar,* como ya se anunció, impone una coordinación entre la forma de la expresión, que es el patrón fonológico o la

estructura silábica, y el patrón musical, una estructura definida, como se verá más adelante, por ritmo y melodía. Una primera observación nos dice que el patrón fonológico establece diferencias entre sílabas tónicas y átonas, iniciales, internas y finales.

Desde el punto de vista de su estructura silábica, las lenguas se dividen en dos grandes grupos[17]. En una lengua *isosilábica,* como el español moderno, en emisión estándar, una sílaba átona tiene la misma duración que una tónica. En una lengua *isoacentual,* como el inglés moderno, las sílabas tónicas y las átonas tienen duraciones distintas. Es decir, en una lengua isoacentual, la duración de la sílaba es distinta entre tónica y átona y también puede serlo entre átonas en sílabas en posiciones distintas. Aunque es igualmente posible cantar en una lengua isosilábica o en una lengua isoacentual, como se puede observar a diario, la diferencia debe tenerse en cuenta para explicar el *anisosilabismo,* la diferente cantidad de sílabas de los versos, característica de los cantares de gesta castellanos, del mester de *juglaría.* El "anisosilabismo" del *Cantar de Mio Cid* lo es en una lengua isosilábica, donde todas las sílabas, tónicas o átonas, tieen la misma duración. Deja de ser anisosilabismo en una lengua isoacentual, en la que las sílabas átonas tienen menor duración que las tónicas, sin tener tampoco la misma duración entre sí, porque en realidad lo que importa es la duración del grupo silábico-acentual, formado por el conjunto de sílabas átonas agrupadas en torno a una sílaba tónica, que es su núcleo. Para que el conjunto sea isócrono los grupos silábico-acentuales deben tener la misma medida de duración al cantarse, tanto si tienen cinco sílabas como si tienen dos o tres.

Para entender el enunciado anterior conviene repasar la evolución fonética[18] desde el latín al romance castellano medieval, en el vocalismo. Está claro que no se conservó, si es que alguna vez existió en esa área geográfica, la diferencia cuantitativa latina, entre vocales o sílabas largas y breves. Este cambio fonológico provocó el tipológico de la sustitución de la cantidad por la intensidad. El ritmo de la frase, especialmente visible en la poesía, dejó de marcarlo la alternancia de largas y breves y pasó a marcarlo la de tónicas y átonas. Hasta ahora, que sepamos, no se ha dado una interpretación adecuada a lo que este cambio tipológico implica respecto a los

cambios del acento en español en relación con la sílaba. Germán de Granda[19] mostró de modo detallado cómo la evolución de la sílaba tónica y sus componentes fue diferente de la de la átona; pero esa investigación no tuvo continuidad.

La Fonología contemporánea[20] ha resaltado, a propósito de la diptongación, la diferencia entre las lenguas que alargan la sílaba libre y diptongan en esa sílaba las vocales tónicas abiertas y cerradas, como el francés[21], de las lenguas en las que no se da ese alargamiento, como el español, en el que diptongan las vocales tónicas abiertas, tanto en sílaba libre como en trabada (*caelu > cielo, perna > pierna, bonu > bueno, porta> puerta).* La estructura silábica contribuye a explicar este hecho, pues habría una correspondencia entre la pérdida de la geminación (es decir, del alargamiento consonántico de la sílaba) y la diptongación de todos los tipos silábicos (alargamiento vocálico de la sílaba).

El especial refuerzo que proporciona el acento de intensidad hace que la conservación de elementos fónicos en la sílaba tónica sea de mucho mayor rendimiento que en la átona inicial, en la átona final o en la intertónica. Yakov Malkiel[22] propuso un modo de completar y mejorar la propuesta de Menéndez Pidal, quien, en su *Manual de gramática histórica[23],* había tratado de resolver el problema de la diferencia evolutiva entre tónica y distintos tipos de átonas por un compromiso entre una clasificación *silábico-acentual* y otra *léxico-silábica.* La clasificación *silábico-acentual* tendría en cuenta los picos silábicos acentuales, independientemente del número de sílabas de la palabra y de la posición de la sílaba en la palabra, distinguiendo, por un lado, *tónicas,* y por otro *contra-inter-, pre-, post- tónicas* y *átonas.* La clasificación *léxico-silábica,* en cambio, depende de la posición de la sílaba en la palabra, sin considerar el acento. En principio, permite asignar las etiquetas de *inicial, medial, final.* Si es necesario, puede ampliarse la clasificación a *post-inicial, pre-final* y así sucesivamente. Mezclando las dos categorías, Menéndez Pidal había analizado cada vocal átona como *inicial* (léxico-silábica), *pretónica* y *postónica* (silábico-acentual), y *final* (léxico-silábica). La propuesta de Malkiel fue básicamente silábico acentual, con una característica, la diferencia entre vocales con algún tipo de refuerzo acentual (acento secundario) y

las vocales átonas. De ese modo las átonas internas, sean pretónicas o postónicas, se tratan en su propuesta con la aplicación de las mismas reglas.

Todas estas disquisiciones podrían resultar hoy secundarias, como ya se dijo, porque el desarrollo de la Fonología silábica es el que permite diferenciar lenguas *isoacentuales*, en las que las sílabas no tienen la misma duración, las átonas duran menos que las tónicas, como ocurre en el inglés moderno, de las lenguas *isosilábicas,* en las cuales no se aprecia diferencia de duración entre las sílabas tónicas y las átonas, como sucede en español moderno. El tratamiento de las vocales pretónicas y postónicas en el castellano medieval más antiguo parece propio de una lengua isoacentual. En lo que afecta a la vocal final, que se conserva cuando hay razones gramaticales, paradigmáticas, que la apoyan y se pierde por *apócope* cuando no se da esa circunstancia, se trata de una evolución que también es coherente con el comportamiento de una lengua isoacentual. Confirma esta suposición el añadido de una *-e* paragógica, al final de verso, como resto de una pronunciación con valor literario que se apoya en la rima. Ocurre algo en cierto modo relacionable en francés moderno, en la lectura de la poesía, donde se cuenta como una sílaba la sílaba interna que contiene una *-e-* seguida de consonante, que no se pronuncia en el habla corriente[24]. Pero en francés no cuenta en la medida silábica la *-e* final de verso.

El patrón musical

Los elementos básicos de la música son el ritmo, la melodía, el timbre y la armonía[25]. El ritmo fue el primero en aparecer, porque forma parte de la naturaleza; respiramos con un ritmo, andamos con otro y nuestro corazón late con otro. Es el elemento relacionado con la duración y la frecuencia, pues se refiere al movimiento y la alternancia de duraciones. Desde el punto de vista lingüístico, es fácil percibir que una lengua isosilábica, como el español moderno, tiene un ritmo natural diferente de una lengua isoacentual, como el inglés moderno. Ambas son lenguas rítmicas, porque todas las secuencias isócronas (lengua isosilábica) son rítmicas; pero el

ritmo no exige que todos sus componentes sean isócronos (lengua isoacentual). La música, especialmente, puede aplicar esquemas o patrones isócronos a lenguas silábicamente isoacentuales.

En lo que concierne al ritmo también hay que señalar cambios en la fonología histórica de afrorrománico e iberorrománico. Frente a la preferencia del español moderno por el ritmo trocaico {fuerte, débil}, afrorrománico e iberorrománico ofrecen en su poesía ritmos métricos acentuales en sílaba par. Resulta cada vez más convincente la hipótesis de que tenían una estructura silábica del tipo {débil, fuerte}, es decir, yámbica, sin descartar la coincidencia con el vasco[26]. Otra coincidencia se da en el caso de las jarchas andalusíes, donde también se da esta preferencia rítmica. En las jarchas la situación es más compleja, especialmente si se considera que siguen modelos árabes y no románicos, porque la estructura silábica y la tipología métrica árabes también prefieren el ritmo yámbico. El castellano medieval, al menos en sus inicios, parece haber heredado del latín esta estructura métrica yámbica. El castellano medieval tardío y moderno pasó a la estructura {fuerte, débil}, es decir, trocaica, lo que explica por qué a partir del último acento del verso (sílaba fuerte) hay que contar una sílaba métrica débil y sólo una, independientemente de que haya dos sílabas, una o ninguna. Es la llamada *ley de Mussafia,* una regla métrica típica de la poesía en español[27].

Hace más de cuatrocientos mil años los homínidos ya tenían instrumentos para marcar el ritmo. Muchas especies animales perciben el ritmo e incluso desarrollan comportamientos isócronos; pero la capacidad para producir esquemas isócronos es característica de los humanos, ligada a sustratos biológicos genéticos y neuro-hormonales, aunque aparentemente no se traduzca en una ventaja evolutiva[28].

La melodía es la sucesión de varios sonidos de diferente altura, conocidos en fonética como *tonos* y en música como *notas.* Los instrumentos que permiten la emisión de varias notas[29] y por ello la ejecución de la melodía, son muy antiguos, en Navarra se han encontrado flautas de varios agujeros con veinticinco mil años de antigüedad. Una figura antropozoomorfa (humana con piel y cabeza de ciervo) sostiene un arco musical de una cuerda en la gruta

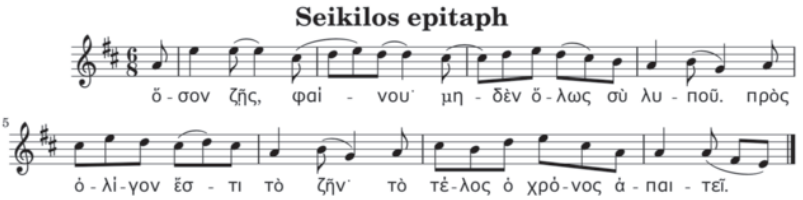
de Trois-Frères, en el Ariège francés, 13500 años a.J.C.[30]. La producción de sonidos vocálicos de altura diferente es también natural en el hombre y caracteriza a lenguas como el yoruba, el chino o el vietnamita, entre muchas otras, que pudieron incluir al griego y al latín clásicos. La música occidental la ha estructurado en forma de tonos y semitonos siguiendo la escala temperada de doce sonidos[31]. En otras culturas la estructuración es diferente. Es plausible considerar que los patrones más antiguos se limitaran a cuatro tonos. Cuando un patrón, una composición, tiene una sola línea melódica se llama monodia. En la época y el área geográfica de composición del *Cantar,* la música era monódica. En la liturgia, conocida por ello por todos los músicos occidentales, la música monódica era el canto llano, llamado gregoriano en el rito romano. Los cantos de una sola voz en el canto llano tienen un ritmo no métrico. A los cantos llanos corresponden tres tipos de melodías: *silábica, neumática* y *melismática.* Cuando cada sílaba del texto se canta en una nota, la melodía es *silábica.* En la melodía *neumática* una sola sílaba del texto se canta en un grupo pequeño de notas. Cuando es *melismática,* una sílaba se expande en muchas notas. En la Península Ibérica la versión propia del canto llano era el canto viejo hispánico o visigótico, terminología que hoy día se prefiere a la de mozárabe[32].

Los otros estilos, ambrosiano o milanés, galicano o francés y beneventano o del sur de Italia, fueron integrándose en el canto gregoriano. Del canto viejo africano hay, por el momento, menor información. El rito romano y con él el canto gregoriano, sustituyó al visigótico o mozárabe en la Península Ibérica en el siglo XI, no sin resistencia.

La notación musical

Durante muchos siglos los textos y la música que se asociaba a ellos se transmitieron de forma oral. Poco a poco fueron desarrollándose sistemas de codificación, la escritura y la notación musical. La notación musical más antigua conocida se encuentra en una tableta de Nippur, en el imperio babilónico, de 1400 a.J.C. Incluye parte de las instrucciones para ejecutar la música. En el mundo

helénico es donde se encuentra la más antigua composición completa, una pieza breve con notación musical alfabética, el epitafio de Seikilos[33], de fecha imprecisa, entre el 200 a. JC y el 100 d. JC. La notación antigua ha permitido la reconstrucción de la partitura en la notación actual. Nótese, en todo caso, que esas reconstrucciones no pueden ser completas, en el sentido de reproducir exactamente lo que sería el sonido original, porque la notación conservada sólo proporciona una parte de la información musical.



En la cultura semítica, más cercana a la época y el espacio del Cid, el hebreo utilizó signos diacríticos, los teʕamím. Estos teʕamím (en hebreo: טעמים), cantilena o acentos, son marcas que se sitúan sobre el texto para marcar la línea tonal de la recitación de la Biblia y la Mishná[34]. Se lee una explicación adaptada a la evolución de la notación musical siglos después, en el s. XVI. En el tomo VI de la *Biblia Políglota Complutense* (1514–1517, 1522) se encuentran el diccionario hebreo-arameo-latino y varias explicaciones gramaticales, en las que participó Alfonso de Zamora. En esas notas señaló que los *acentos,* como los llamó, estaban más cerca de marcas de lectura que de música. Sin embargo, cuando en 1526 publicó la gramática revisada[35], amplió la cuarta sección, sobre las marcas de la salmodia y la llamó "sobre el acento y las notas"[36] (*Cap. quartum de accentu, & punctis).* Los teʕamím tenían tres funciones: 1) indicar las sílabas acentuadas, 2) transmitir la melodía (canto), 3) marcar pausas. El texto hebreo de la *Biblia Políglota* incorporaba una marca para separar versos y otra para la cesura medial. A continuación escribió que los teʕamím representaban un sonido diferente en el *Pentateuco,* los *Salmos,* el *Libro de Job,* los *Proverbios* y el *Cantar de los Cantares.* En este punto es cuando

comparó la función entonativa de esos teʕamím (el llamado en esos libros *tsinnor)* con las notas musicales.

El árabe, por su parte, utiliza una combinación de palabras, elementos del silabario y palabras usadas como diacríticos para marcar la lectura salmodiada del Corán[37]. La redacción del libro sagrado musulmán difiere notablemente en la parte mequí, la más antigua y musical y en la mediní, más prosaica en su estilo. Marcar las cadencias, los silencios, los alargamientos y una amplia variedad de modulaciones, al igual que los diacríticos para las vocales breves, se hizo necesario desde muy pronto. No hay una lectura uniforme, ni asociaciones fijas con ciertos pasajes del texto. En efecto, es el texto el elemento predominante en la lectura y en el recitado, que no canto, porque no se canta el Corán, se salmodia el texto con un tempo más o menos largo para permitir una mayor concentración en pasajes sobre los que se quiere meditar o impartir una enseñanza. En cuanto a la música propiamente dicha, es muy poco lo que se puede saber de la música hispana anterior al 711 y algo más, pero muy poco en concreto, de la música andalusí anterior al siglo X[38]. A finales del siglo X o principios del XI surgió una forma nueva de canción en Alandalús, que musicaba dos tipos de textos, el *muwashshah,* en árabe clásico y el cejel (*zajal),* en árabe andalusí. Con el paso del tiempo algunos textos también se escribieron en hebreo. Este tipo de canción, a diferencia del modelo oriental perdido introducido previamente por Ziryab[39], se difundió por todo el mundo árabo-islámico y se ha conservado hasta hoy, con modificaciones y variantes, como música andalusí. Los textos musicados en esta forma fueron textos líricos, en un sentido muy amplio del término, de contenido y extensión diferentes a los cantares de gesta. No hay ningún dato que permita especular sobre su relación con éstos.

Los hispanorromanos de Alandalús estaban habituados a sus propios textos litúrgicos musicales, lo que sería el canto viejo-visigótico o canto llano mozárabe, así como a ese recitado salmodiado del hebreo y del árabe. Los cristianos del norte estaban también expuestos a las interpretaciones litúrgicas. El tiempo marcado por la vida del rey Alfonso VI (1040 - 1109) es una época en la que la influencia galorrománica, francesa y provenzal, se ejerció

de modo notable sobre la cultura y los romances iberorrománicos. Los cantares de gesta franceses eran conocidos e interpretados en los reinos cristianos hispanos. Los nombres de sus personajes más famosos se incorporaron a la tradición literaria hispana. Por todas estas razones tuvieron la oportunidad de influir en las canciones de gesta castellanas.

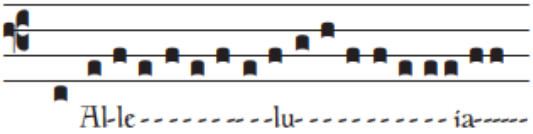
En el mundo grecolatino medieval, la necesidad de una notación precisa había llevado al desarrollo de la codificación mediante neumas, pequeños grafismos insertados sobre el texto y que indicaban de forma aproximada ciertos contornos melódicos. Una evolución fundamental fue la adición de la *pauta*. Se llama así la representación que consiste en dos líneas: una primera línea roja para agrupar los neumas en la clave de Fa, y otra añadida posteriormente, que marcaría la clave de Do. No había necesidad de crear un sistema más complejo, pues se trataba de una música prosódica supeditada por completo al texto: frases, periodos, acentos y pausas venían claramente delimitados por él. Los cantores conocían de memoria muchas de las melodías y la partitura servía más bien como esquema o apoyo mnemotécnico. El canto llano o gregoriano forjaría así un canto monódico en latín, con una sola línea melódica, sin armonía ni acompañamiento y con separación de hombres y mujeres para no diferenciar las alturas vocales propias del hombre y la mujer. Más tarde se desarrolló la escritura musical en cuatro líneas o tetragrama (Guido D'Arezzo c. 991-1050), seguida de la de cinco líneas o pentagrama, generalizada en el siglo XVI.

La altura de la nota --nos sigue explicando Ana Benavides-- quedaba determinada por su inscripción en el pentagrama: a medida que el sonido es más agudo, la representación de la nota musical correspondiente se sitúa más arriba. La nota se fija tanto en las líneas como en los espacios. Cuando el registro es más alto o bajo de lo que cabe en la representación del pentagrama convencional se añaden unas pequeñas líneas a modo de guías que se llaman líneas adicionales[40].

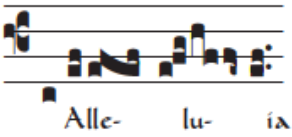
3

Ejemplo

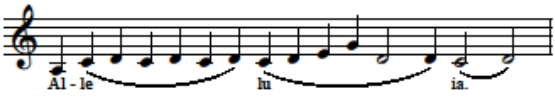
1. Un Aleluya escrito utilizando el Neuma simple, una nota por cada sonido.

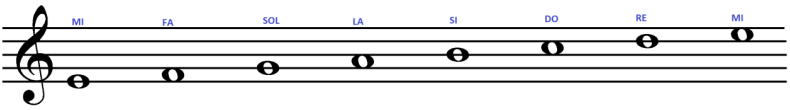


2. Este Aleluya con neumas muestran claramente la agrupación de sonidos por encima de la sílaba, así como la interpretación...



3. El mismo Aleluya utilizando escritura moderna. Observe el espacio que toma, hubiese sido un serio problema si se intentara esta escritura en pergamino de la época medieval. La Notación Gregoriana es compacta y precisa...





Patrón monódico, duración y figuras musicales

En lo que concierne a la música, por lo tanto, la estructura silábica isoacentual del texto del *Cantar* podía adecuarse a un patrón monódico, dentro del cual las notas podían tener una mayor o menor duración, que en períodos posteriores de la historia de la notación musical sería definida por las figuras musicales. Cada una de las figuras musicales tiene un valor en tiempos o pulsos. Si bien ese valor puede cambiar, dependiendo del compás, en el texto y época que nos ocupa, cuando estos conceptos todavía no se habían desarrollado, nos basta con señalar los valores más comunes:

Nombre	Grafía	Valor
Redonda	𝅝	4 tiempos
Blanca	𝅗𝅥	2 tiempos
Negra	♩	1 tiempo
Corchea	♪	1/2 tiempo
Semicorchea	𝅘𝅥𝅯	1/4 tiempo
Fusa	𝅘𝅥𝅰	1/8 tiempo
Semifusa	𝅘𝅥𝅱	1/16 tiempo

Aunque este esquema sea posterior a la época del *Cantar,* los valores sirven para explicar, buscando una mejor comprensión del lector y oyente actual, cómo un texto en verso "anisosilábico" se puede encajar en un patrón isócrono. En la primera mitad del siglo XII nos puede bastar, al menos de momento, con decir que el texto es la unidad lingüística y musical y que lo único que debe hacer el juglar es crear un patrón isócrono mediante la equivalencia del valor de la figura musical asignado a la sílaba tónica con el asignado a las átonas, con la posibilidad de que a las átonas pudieran asignarse varios valores, determinados, por ejemplo, por los acentos

secundarios. Según el valor que se asigne a la sílaba tónica, se asignará el correspondiente a las sílabas átonas en función del patrón musical elegido. Así, si el grupo silábico-musical[41] equivale a una blanca, puede estar formado por varias combinaciones, por ejemplo por dos negras o por una negra (la sílaba tónica) y dos corcheas (sílabas átonas) o por una negra, una corchea y dos semicorcheas o por dos corcheas y cuatro semicorcheas o por una corchea y seis semicorcheas, ya que las átonas pueden no tener la misma duración. Con la evolución de la música estas asociaciones se hicieron mucho más complejas por la introducción del compás; pero se espera que esta breve explicación sea suficiente para entender los ejemplos.

Ejemplos y pautas de correspondencia entre la estructura musical y la silábica

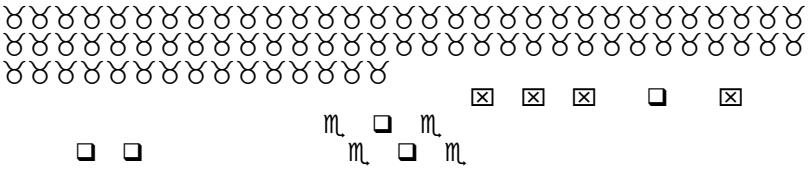
Conviene aclarar, a propósito de los ejemplos siguientes, dos cosas. La primera es que no se propone una reconstrucción musical del *Cantar,* que queda fuera de la competencia de este autor, sino simplemente marcar unas pautas de correspondencia entre estructura musical y estructura silábica. Que alguien pudiera aprovecharlas sería deseable y gratificante, por supuesto. La segunda es que un esquema musical del tipo que se propone puede ser fácilmente adaptado por el cantor a sus preferencias o a sus habilidades y limitaciones, porque es muy simple. La diferencia entre el juglar compositor y el juglar intérprete se reduce o incluso se suprime. Como también hoy ocurre con cualquier canción, un buen cantor puede incluso mejorar a un mal compositor o, lamentablemente, al contrario. En la muy simple y limitada notación musical usada en los ejemplos no se pretende marcar ritmo ni melodía, las notas se separan en distintas líneas del pentagrama para que se comprenda mejor la relación entre sílaba y nota. Para los valores de las notas me he ceñido a los dichos en la tabla anterior. Sólo en ejemplo del verso 1085 se marca el ascenso de tono, por indicar la similitud con un pregón. Para facilitar los ejemplos, se utiliza un tipo de melodía silábica, a cada sílaba corresponde una nota. En la ejecución esto no tendría que ser forzosamente así.

El verso 1 es el primero conservado en el manuscrito, normalmente sería un verso intermedio en una tirada.

1. De los sos oios tan fuertemientre llorando

[3 semicorcheas, negra, semicorchea] [corchea, negra, corchea] [negra, negra] [corchea, negra, corchea]

[de los sos oios] [tan fuerte] [mientre] [llorando]

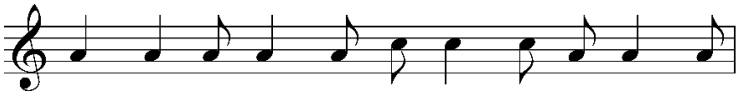


El verso 15 es el primero de una tirada con nueva rima.

15. Myo[42] Cid Ruy Díaz por Burgos entrode

[negra, negra] [corchea, negra, corchea] [corchea, negra, corchea] [corchea, negra, corchea]

[mio Cid] [Ruy Diaz] [por Burgos] [entrode]

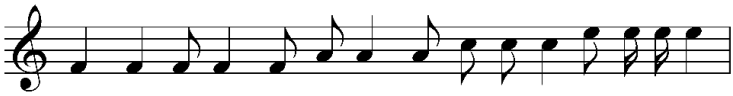


El verso 1085 es el primero de la llamada segunda parte o segundo cantar. Pudo o no ser un cantar que naciera independientemente y este verso podría ser simplemente el grito del juglar como pregonero, para atraer a su público. En el manuscrito no está resaltado y aparece en medio de un folio, como un verso más, que inicia una tirada.

1085. Aquis conpieça la gesta de Myo Cid el de Biuar

[negra, negra] [corchea, negra, corchea] [corchea, negra, corchea] [corchea, corchea, negra]

[corchea, semicorchea, semicorchea, negra[43]]



Un análisis exhaustivo de la distribución de sílabas átonas y tónicas en el verso, con el correspondiente ajuste de duración y valores musicales, podría llevar a establecer, inicialmente, si el número de grupos silábico-tónicos es mayoritariamente de cuatro, en cada verso y los casos en los que los versos, como 1085 (si es que es un verso) tienen un grupo silábico-tónico más. En el *Cantar* el grupo silábico-tónico es la unidad formal de la expresión y su unidad melódica y el verso la unidad formal de contenido. Se sabe que los encabalgamientos necesarios son muy raros en el texto[44], donde constituyen el 7,2%, mientras que en el *Libro de Alexandre* son un 300% más. Del mismo modo, el estudio de todo lo que constituye una alteración del esquema silábico-tónico, combinado con otras alteraciones textuales posibles, arrojará nueva luz sobre lo que más probablemente perteneciera a un texto más antiguo del *Cantar* y lo que no. Hay una labor filológica que realizar, apoyada en métodos de investigación cuantitativos y neuronales, que exige una categorización lingüística previa más exacta.

Conclusiones

Los versos de los cantares de gesta eran isócronos e isoacentuales y, en ese sentido, isosilábicos[45]. Hablar de "anisosilabismo", como si su lengua fuera isosilábica, no tiene sentido. La música asociada a ellos era monódica. El concepto de isocronía se impone sobre el de "anisosilabismo", porque este último sólo refleja un aspecto del texto, su número de sílabas, ni siquiera la estructura de éstas. Esa estructura era isoacentual, como lo era el castellano de

la época. Quien se anime a la reconstrucción de lo que pudo ser el primitivo *Cantar* del siglo XII tendría que hacerlo desde esa estructura fonológica silábica. No parece un proceso especialmente difícil con los medios informáticos actuales. Se trataría de anotar el texto musical fonológicamente, siguiendo los esquemas de equivalencias de tiempos que se han presentado anteriormente. A continuación, habría que separar los versos de cuatro unidades músico-silábicas (en nuestra notación, el equivalente a cuatro blancas[46]) de los de más o menos unidades y analizar los datos resultantes. Sólo entonces podrían verse todos los elementos filológicos de la crítica textual, desde las formas gramaticales de fácil reconstrucción, por ejemplo, las apoyadas por la rima, como *entrode* (v. 15), hasta aspectos de contenido que podrían haberse añadido a un poema anterior. La teoría silábica aquí expuesta abre nuevas perspectivas a la investigación actual.

Además, debe tenerse siempre presente que lo fundamental en estas composiciones es el texto, el mensaje que se transmite, no sólo cómo se expresa. Claro que los aspectos musicales y literarios son importantes; pero es la lengua la que transmite una lección textual motivada por la importancia del tema como tal: aunque los abulenses lo vieran injusto, se cantaba de Roldán, de Olivero (o del Cid o de los Infantes de Lara) y no de Zorraquín Sancho. El texto es lo primordial. La estructura silábica –la forma de la expresión-- condiciona ritmo y melodía, en el sentido de que, gracias a ella, el autor ha podido componer un texto musicado de tal manera que permita al cantor compaginar texto y música y adaptarlos a sus capacidades. Cuando esa estructura fonológica cambió, las gestas dejaron de ser cantadas y dieron paso por un lado a su recitado y prosificación en las crónicas y, por otro, a los romances, isócronos e isosilábicos, muchos de ellos también polifónicos. Las obras instrumentales estaban supeditadas a las obras vocales, cuyo texto condicionó la música durante largo tiempo.

Notas

1 También con ayudas y aclaraciones de amigos de distintas especialidades. En este trabajo agradezco a Ana Benavides y Pedro Rubio sus comentarios y transcripciones musicales y a Laura Hortelano su lectura filológica. De ninguna manera son responsables de lo que pueda haber de erróneo en mis propias transcripciones y propuestas.

2 Francisco Marcos Marín, Dominio y lenguas en el Mediterráneo Occidental hasta los inicios del español, Universidad Católica, Valencia, 2023.

3 Tras la culminación de esa investigación en la publicación del libro citado, los puntos que se consideran suficientemente consolidados son los siguientes: 1) Un estrato anatólico a través de Cerdeña conformó la base de la población del Norte de Iberia en el fin de la Edad del Bronce. Inmediatamente después la cultura celta se constituyó como la principal cultura indoeuropea en Iberia y se amplió con la formación de la cultura celtíbera. 2) A partir del 200 a.J.C. se incrementó el contacto entre bereber y latín en el Norte de África. La influencia del latín fue muy superior a lo que se pensaba tradicionalmente y hay que tener en cuenta propuestas propias para la explicación de la sustitución posterior de préstamos latinos o griegos por árabes. 3) La cristianización de Hispania se produjo sobre todo desde África. 4) La lengua fenicio-púnica perduró en el N. de África hasta el siglo V J.C. 5) A finales del siglo V los hablantes de euskera se desplazaron desde la Aquitania francesa, ocuparon el territorio céltico de los vascones y tomaron el nombre de éstos. 6) La lengua latina (incluyo los posteriores romances afrorrománicos e iberorrománicos), además de en Hispania, se instaló y se mantuvo en el Norte de África, desde la Africa Prouincia hasta la Mauretania Tingitana (parte de la diocesis Hispaniae de Diocleciano), fue lengua de la administración, el comercio, la epigrafía, la literatura y amplias zonas geográficas bilingües hasta el Atlas. El bilingüismo latín-bereber estaba activo en el siglo VIII y se mantuvo en algunos lugares hasta los siglos XI y XII. 7) Los bereberes norteafricanos conformaron la mayor parte de los movimientos humanos que acompañaron la conquista de Hispania y la formación de Alandalús. Estos bereberes hablaban bereber y romance afrorrománico y la mayoría no hablaba árabe. Las hablas afrorrománicas estuvieron activas en la Península Ibérica al menos hasta el último tercio del siglo VIII y deben tenerse en cuenta para estudiar la formación de los romances ibéricos, especialmente el andalusí y para los estudios antroponímicos y toponímicos. 8) A principios del siglo VIII la construcción del islam como religión se encontraba en estado incipiente, recién terminada la edición del Alcorán por los Omeyas. La construcción del Islam como institución, realizada sobre todo por los abbasíes, apenas había comenzado. El proceso de

arabización, islamización y orientalización de Alandalús fue un proceso lento y gradual, que sólo tomó forma a finales del siglo VIII con el emirato omeya y no se consolidó hasta el siglo X con el califato omeya. 9) En la primera mitad del siglo VIII los bereberes, hablantes bilingües de afrorrománico, llegaron a Pancorbo y fueron contenidos por los vascones euskerizados. No podían ir hacia el Este, dominado por los hispano-andalusíes Beni Qasi (hijos de Casio) y se extendieron hacia el oeste, al norte del Duero. 10) En la zona alta del Ebro, entre la Bureba y la Rioja, entraron en contacto afrorrománico, iberorrománico y vascorrománico y se inició el romance castellano, con variantes dialectales tan diferenciadas como la riojana, la soriana y la burgalesa. 11) Parece oportuno ampliar los datos sobre el romance andalusí teniendo en cuenta la presencia del afrorrománico en su etapa inicial. También hay que tener en cuenta que el romance andalusí, mal llamado mozárabe, pervivió hasta el siglo XII y el árabe andalusí hasta el XV-XVI y que en esos siglos necesariamente pasaron por procesos de cambio.

4 En la sintaxis, la tipología pasa a ser SVO o, quizás más precisamente, VO, porque el verbo puede preceder o no al sujeto. Este rasgo, que se ha intentado explicar por influencia del árabe, es también celta, por lo que puede corresponder a un sustrato latino anterior. En el léxico destacan los romancismos en el árabe andalusí, con incidencia literaria y, especialmente desde el siglo X, los arabismos en los iberorromances.

5 Francisco Marcos Marín, Reforma y modernización del español, Cátedra, Madrid, 1979.

6 Salvo indicación en contrario se utilizará la edición de Francisco Marcos Marín, Cantar de Mio Cid, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

7 Estudio y edición de Francisco Marcos Marín, Alianza Universidad, Madrid, 1987, 24-26 y "Miscelánea numeral diacrónica y tipológica con reflexiones sobre el Libro de Alexandre". Revista Iberoamericana de Lingüística, 14, 2019, 25-135.

8 H. Salvador Martínez, El Poema de Almería y la épica románica, Gredos, Madrid, 1975.

9 "La Crónica de la población de Ávila", ed. Manuel Gómez Moreno, Boletín de la Real Academia de la Historia, 113 (julio agosto) 1943, p. 30 [20 de la separata].

10 Se presta especial atención a Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona y Clara del Brío Carretero, "Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Deslindes previos" Lemir, 7, 2003, https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/CANTAR_DE_MIO_CID.htm, "Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Música y épica: La cantilación de las gestas", Lemir, 8, 2004, https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/Cid2/Cid2.htm [consultados el 6 de febrero de 2024], "Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Cesura y hemistiquios en el verso épico",
Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, coord. por Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga,

Debora Vaccari, Vol. 2, 2012 (II. Medieval / coord. por Aviva Garribba), Bagatto Libri, Roma, 67-79 y "La cantilación de la épica medieval", *Estudios gregorianos,* 3, 2012, 105-175.

11 Charles V. Aubrun, « La métrique du Mio Cid est régulière », Bulletin Hispanique, XLIX, 1947, 332-372; y «De la mesure des vers anisosyllabiques médiévaux. Le Cantar de Roncesvalles », Bulletin Hispanique, LIII, 1951, 351-374.

12 René Pellen, « Le modèle de vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [El que en buen ora...] (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles) », Cahiers de Linguistique Hispanique Medievale, 10, 1985, 5-37, y 11, 1986, 5-132.

13 Germán Orduna, "Tirada y estructura fónico-rítmica en el Poema de Mio Cid", Incipit, VII, 1987, 7-34.

14 Jean de Grouchy (Johannes de Grocheo), De musica, en Ernst Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht, Media latinitas musica, vol. 2, Gebrüder Reinecke, Leipzig, 1943. https://chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html [6 de febrero, 2024].

15 Fernando Gómez Redondo, "La 'vieja métrica' medieval: principios y fundamentos", Revista de Filología Española, XCVII, 2, 2017, 389-404.

16 En música la armonía tiene la connotación de varias notas simultáneas, que no conviene aquí.

17 Whitney Chapell, "La Lingüística", en F. Marcos Marín (ed.) Humanidades hispánicas. Lengua, Cultura y Literatura en los Estudios Graduados, Peter Lang, N. York, 2018, 126; Michele Loporcaro, «Syllable, Segment and Prosody», The Cambridge History of the Romance Languages, Volume I, Structures, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, 50-108 y «Phonological Processes», ibidem, 109-154.

18 Francisco Marcos Marín, Dominio y lenguas en el Mediterráneo Occidental hasta los inicios del español, Universidad Católica, Valencia, 2023, 5.10.1.

19 Germán de Granda, La estructura silábica y su influencia en la evolución fonética del dominio ibero-románico, CSIC, Madrid, 1966, 23.

20 Michele Loporcaro, «Syllable, Segment and Prosody», The Cambridge History of the Romance Languages, Volume I, Cambridge, 2011, 50-108 y «Phonological Processes», The Cambridge History of the Romance Languages, Volume I, 109-154.

21 Lat. pĕde > pied. Lat. uēla > vela > veile > voile > [vwel] > [vwál]. Lat. cŏr > cuor > cuer > cœur. Lat. hōra > heure.

22 Y. Malkiel, «Towards a Unified System of Classification of Latin-Spanish Vowel Correspondences,» Romance Philology, XVI, 1962, 153-169; «Old Spanish resistance to diphthongization, or previous vowel lengthening,» Language, 60, 1984, 70-114; «Spanish diphthongization and accentual structure (in diachronic perspective) », Diachronica, I, 1984, 217-241.

23 Madrid, 6ª ed. 1941 y reimpresiones posteriores.
24 La -e final francesa después de vocal dejó de pronunciarse en el siglo XIV. Después de consonante, a principios del siglo XVIII.
25 Ana Benavides, "Música", en Francisco Marcos Marín (ed), Humanidades hispánicas. Lengua, cultura y literatura en los estudios graduados, 339-366, 2018, Peter Lang, N. York. Tomo de este trabajo los elementos fundamentales de la descripción que sigue.
26 Puede tener interés señalar que en general se considera más fácil cantar una frase con un inicio anacrúsico o yámbico (débil-fuerte) que con inicio en parte fuerte o trocaico (fuerte – débil).
27 Es preciso incluir aquí una advertencia que quiere llamar la atención sobre los peligros interpretativos. En 1962 Emilio García Gómez publicó un artículo en el que sostenía que esta ley de Mussafia se aplicaba también a la poesía árabe andalusí: «La "Ley de Mussafia" se aplica a la poesía estrófica arábigoandaluza», Al-Andalus, 27, 1, 1962, 1-20. Es desde luego una cuestión compleja, que conviene relacionar con su tesis de que el ritmo de la poesía popular árabe andalusí era un ritmo trocaico. Esta tesis fue inicialmente aceptada en Francisco Marcos Marín, «Todo Ben Quzmán,» Revista de Occidente, 118, enero 1973, 78-87. Para la discrepancia en las interpretaciones posteriores véase F. Marcos Marín: «Forma y contenido en las cantigas de amigo y las jarchas. La nueva perspectiva», Estudios Galegos Medievais, Santa Barbara, 2001, 61-96.
28 Frontiers | The Paradox of Isochrony in the Evolution of Human Rhythm (frontiersin.org) [12/1/2024]. Andrea Ravignani y Guy Madison, "The Paradox of Isochrony in the Evolution of Human Rhythm", frontiers in Psychology, 2017, DOI: 10.3389/fpsyg.2017.01820.
29 En estos instrumentos antiguos la capacidad de emisión de varias notas se refiere a varias notas distintas, sucesivas. En los instrumentos modernos puede entenderse que se trata de varias notas simultáneas, es decir, instrumentos polifónicos.
30 En esa figura, unas líneas paralelas junto al hocico, debajo de la oreja derecha, indican que se está produciendo un sonido.
31 La escala temperada o sistema temperado es el sistema de afinación construido al dividir la octava en doce partes iguales, conocidas como semitonos temperados. El semitono temperado es el menor intervalo posible entre dos notas consecutivas. Este patrón no se aplica a todas las músicas occidentales. La música flamenca se vale de cuartos de tono. En Granada, en 1922, en el concurso de cante jondo, con Lorca y Falla como artífices, se animaba a los artistas a no afinar, es decir, a no recurrir a la afinación temperada de tonos y semitonos, sino a los cuartos de tono típicos del flamenco. Véase Ana Benavides, Músicas de barro y marfil. La relación entre el folklore y el piano español del siglo XIX, Arguval, Madrid, 2020, 172-173. El primer compositor que aplicó en la práctica la afinación temperada en los instrumentos de teclado

fue J. S. Bach en El clave bien temperado (Das wohltemperierte Klavier) en la primera mitad del siglo XVIII.

32 Ismael Fernández de la Cuesta, "El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano", Revista de musicología, 16/1, 1993, 6-24; Ismael Fernández de la Cuesta, Rosario Álvarez Martínez y Ana Llorens Martín (eds), El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia vieja hispánica, Sociedad española de musicología, Madrid, 2013.

33 Armand D'Angour, "The Song of Seikilos", en: Tom Phillips and Armand D'Angour (eds). Music, Text, and Culture in Ancient Greece, Oxford University Press, 2018, 64–72. Su reconstrucción pretende ser un poco más atrevida o creativa que las anteriores.

34 Evgenia Khazdan, "From Masoretic Signs to Cantillation Marks: Initial Steps (On the Virtual Dialogue between Alfonso de Zamora and Johannes Reuchlin)." Lietuvos muzikologija, Lithuanian Musicology, T. 22, 2021, 56-64.

35 Alonso de Zamora, Introductiones Artis grammatice Hebraice nunc recenter edite. [Alcalá de Henares] en Academia Complutensi; In aedibus Michaelis de Eguia, 1526, 23-36. Para este autor y la relación de música y cábala véase Francisco Javier Perea Siller, "Los inicios de la cábala humanista en Alcalá: Alfonso de Zamora y Cipriano de la Huerga," en: Helmantica: Revista de Filología Clásica y Hebrea, 64 / 191, 2013, 153–180.

36 En música el punctus se traduce como 'nota'.

37 Lois Ibsen al Faruqi, "The Cantillation of the Qur'an," Asian Music, Autumn - Winter, 1987, 19 / 1, 1-25.

38 Dwight F. Reynolds, The Musical Heritage of Al-Andalus, Routledge, N. York, 2021.

39 Sobre este extraordinario personaje, Abu l-Hasan Ali ibn Nafic (c.789-c.857), véase un resumen con referencia a las fuentes árabes en Francisco Marcos Marín, Dominio y lenguas en el Mediterráneo Occidental hasta los inicios del español, 2023, 159-162.

40 Una misma nota colocada en un lugar concreto del pentagrama puede tener diferentes nombres y alturas según la clave que se especifica al comienzo de la obra y se expresa por un signo específico. La clave permite leer las notas como un mismo concepto expresado en diferentes idiomas. Las claves de Fa y de Do estaban ya instauradas en el Medievo, la de Sol es la más reciente y la que más se emplea hoy día.

41 El conjunto formado por sílabas átonas en torno a una tónica como núcleo.

42 Recuérdese que mio era monosílabo. La fórmula Mio Cid Ruy Díaz aparece diecisiete veces en el Cantar. La fórmula Mio Cid el de Bivar se encuentra quince veces.

43 Podría ser también [semicorchea, corchea, semicorchea, negra] con un acento secundario en de. Lo importante es que el grupo equivalga a la figura de blanca, en este caso, porque es la elegida como valor del gru-

po. Pudiera haberse elegido otro valor y habría que reajustar entonces a los valores correspondientes, conservando la proporción. Si se hubiera elegido la equivalencia del grupo a la figura de redonda, las negras hubieran pasado a blancas, las corcheas a negras y las semicorcheas a corcheas.

44 Edmund de Chasca, "Problemas en torno a la composición del Poema del Cid", Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, publicadas bajo la dirección de Carlos H. Magis, 1968, 233-240. Toma los datos del encabalgamiento de Orest R. Ochrymowicz, Aspects of Oral Style in the "Romances juglarescos" of the Carolingian Cycle, tesis doctoral de la Universidad de Iowa, Iowa City, Iowa, 1968, pp. 211-216.

45 No se conservan los textos originales y, en las copias, generalmente tardías y de dudosa calidad, la estructura silábica de la lengua ya había cambiado de isoacentual a isosilábica, de manera que los copistas no podían mantener espontáneamente un ritmo isoacentual. Esto sería especialmente relevante si el texto era copiado por el procedimiento del dictado.

46 Recuérdese que se puede elegir la notación con la que cada cual se sienta más cómodo, lo único necesario es mantener las equivalencias de los tiempos según la tabla. Este sistema proporciona una estructura mínima, susceptible de modificaciones y adaptaciones por silencios, alargamientos y otros componentes anotables. Este artículo es una propuesta de notación y análisis estructural fonológico-musical para una posible reconstrucción filológica, lo cual queda lejos de una propuesta de composición.