

LA FUNCIÓN ESTÉTICA DE LA RIMA CONSECUTIVA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

STEVEN D. KIRBY
Eastern Michigan University

*A la memoria de Brian Dutton,
gran investigador del misterio de clerecía.*

Se dan en el *Libro de buen amor* (= *LBA*) dieciocho (18) casos de rima consecutiva, es decir, pasajes donde dos o más estrofas seguidas tienen la misma rima¹. Este número de casos es, a mi juicio, demasiado elevado para ser explicado como casualidad o inadvertencia. Además, es seguro que Juan Ruiz emplea deliberadamente esta técnica, pues todos estos casos ocurren en el cuerpo del *LBA* (estrofas 11-1634) —ninguno en pasajes que algunos han supuesto añadidos a una discutible «segunda versión»—y todos

¹ Aparecen en las estrofas citadas a continuación: 96-97; 326-27; 336-37; 360-61; 369-71; 468-69; 577-78; 602-03; 605-06; 878-79; 891-92; 1161-62; 1182-83; 1226-27; 1253-54; 1421-22; 1477-78; 1614-15. La variedad de rimas (15 en total) es impresionante: *-ada, -ado, -ar, -é, -edes, -er, -ero, -eros, -ía, -ida, -ón, -or, -ores, -otes, y -ura*. Las únicas rimas consecutivas repetidas son *-ado* (dos veces) y *-ón* (una vez). La distribución de las rimas consecutivas no parece ser fortuita tampoco, como se esperaría si fuese una deficiencia técnica. Así como hay episodios o pasajes con hasta tres rimas consecutivas en el espacio de unas 29 estrofas (577-606) y hasta cuatro rimas consecutivas en el espacio de unas 45 estrofas (326-71) hay también trechos de casi trescientas estrofas (606-878 y 892-1161) y de más de doscientas (97-326) sin ningún caso. Tanto la agrupación como la suspensión de las rimas consecutivas parece indicar algo distinto del azar. De la totalidad de estos casos, sólo siete (7 [39%]) han sido observados de pasada por críticos anteriores (369-71, 577-78, 605-06, 891-92, 1226-27, 1253-54, 1477-78) y sólo cuatro han merecido anotación en las ediciones respetadas; véanse Oreste Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, 1969, págs. 170, 176-77 (estr. 1226-27), 174, 190 (estr. 1253-54); Joan Corominas, ed., *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Madrid, 1967, notas a las estrofas 577-78 [con mención aparte de las estrofas 605-06] y 1477-78 y Jacques Joset, ed., *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, 2 vols., Clásicos Castellanos, 14 y 17, Madrid, 1974, notas a las estrofas 371a y 892. Véase la anotación parecida en la nueva edición de Joset: *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, ed. Jacques Joset, Madrid, 1990, notas a las estrofas 371a y 892. No mencionan este fenómeno las recientes ediciones de Gybbon-Monypenny (Madrid, 1988) y de Blecua (citada en la nota siguiente).

(salvo dos mínimas excepciones), figuran en dos o más manuscritos². Por otra parte, no hay la menor prueba, en estos casos, de alteración o mutilación del texto por parte de copistas o lectores.

A pesar del evidentiísimo interés de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*, que nos ha proporcionado la ya tradicional distinción entre *juglaría* y *clerecía*³, no tenemos, desgraciadamente, ningún «manifiesto poético» del *mester de clerecía* escrito por un Gonzalo de Berceo, un Juan Ruiz, u otro acreditado poeta de esa escuela. Esta situación nos deja en la precisión de deducir, a base de las obras todavía existentes (con todos sus defectos de copia y su condición, en muchísimos casos, más o menos fragmentaria) cuáles eran los principios poéticos de los poetas cultos de los siglos XIII y XIV que usaban el metro y la estrofa que se denominan *cuaderna vía*. Hasta las últimas tres décadas esto era bastante difícil por la relativa escasez de buenas ediciones. Pero éstas abundan ya e incluso existen múltiples ediciones modernas y fidedignas de textos fundamentales como el *Alexandre*, el

² Dichas excepciones son las estrofas 326-27 y 878-79, ambas exclusivamente en el MS.S. Pero, en el caso de Don Ximio, referencias internas en otras partes del episodio (366c, 352b, y 330d, todas en los MSS.G y S, aluden respectivamente a las estrofas 321, 324, y 329) garantizan la presencia de las estrofas tanto en G como en T en su estado original. Cito el texto del poema según la última edición de Blecua: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, 1992; acepto también su relación (pág. lxxxiii) de las supuestas adiciones a una teórica versión ampliada, que él desacredita definitivamente (págs. lviii-lxxxvi, esp. las págs. lxxxiv-lxxxv); para comprobar la presencia de ciertas estrofas en los distintos MSS me sirvo de *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, ed. Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, 2.^a ed., corregida, Madrid, 1972. Dondequiera que otro MS presente una rima fonéticamente plausible y distinta de la del texto base, indico (a la derecha del texto citado) la alternativa entre corchetes dobles: [[]].

³ Véanse en especial los estudios recientes de Ángel Gómez Moreno, «Clerecía» y «Estudio comparativo de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*» en *La poesía épica y de clerecía medievales*, de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, vol. 2 de *Historia crítica de la literatura hispánica*, ed. Juan Ignacio Ferreras, Madrid, 1988, págs. 71-98 y 157-63, así como la bibliografía general sobre *clerecía* en las págs. 176-77. También aportan indicaciones útiles Steven D. Kirby, «*Mester de Clerecía*», en *Dictionary of the Middle Ages*, 13 vols., ed. Joseph R. Strayer, Nueva York, 1982-89, VIII, 1987, págs. 281-82 y Nicasio Salvador Miguel, «*Mester de clerecía*» en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, ed. Ricardo Gullón, 2 vols., Madrid, 1993, I, págs. 1028-30, con alguna novedad bibliográfica. Consúltese también la muy útil antología de *Poesía española, I—Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, ed. Fernando Gómez Redondo, Barcelona, 1996, esp. las págs. 23-27 («Las primeras manifestaciones estróficas: los pareados»), 27-36 («La poesía clerical») y la bibliografía en las págs. 687-715; no obstante la muy alta calidad de esta reciente obra antológica, las obras de *clerecía* incluidas (que ofrecen numerosos casos de rima consecutiva, e.g. págs 273-76, 294-97 [*Alexandre*], 307-16, 328, 339-40, 353-54 [Berceo], 365, 372-73, 378 [*Apolonio*], 397-99 [*Fernán González*], 419-22, 424 [*Miseria de Omne*], 450 [*LBA*], 478-79 [*Catón castellano*]) no reciben la más mínima anotación ni comentario alguno al respecto. Hasta el estudio reciente de Matthew Bailey, *The Poema del Cid and the Poema de Fernán González: The Transformation of an Epic Tradition*, Madison, 1993, en la sección (págs. 9-11) donde comenta detalladamente las estrofas 347-48 del *Poema de Fernán González* no menciona para nada el elemento de rima consecutiva en *-ar*.

Apolonio, las obras de Berceo, el *Fernán González*, el *Buen Amor*, y el *Libro rimado del palacio* y hasta de textos menores como el *Libro de miseria de omne* y de la *Vida de San Ildefonso*. Con todo este material es posible estudiar desde una base muy segura las técnicas de *clerecía*.

Varios estudiosos modernos han contribuido al conocimiento actual de las prácticas poéticas de los autores de *clerecía*, pero tal vez sean los rigurosísimos resultados de Fitz-Gerald los que han tenido más influencia entre los críticos literarios posteriores⁴. Según él, la base de la *cuaderna vía* era el cuarteto de versos alejandrinos con una sola rima consonante. Dentro de una misma estrofa, se cree, no podía haber repetición de la misma palabra con el mismo sentido en rima, es decir, rima idéntica. Tampoco se permitía, en teoría, que dos o más estrofas seguidas tuviesen la misma rima, es decir, rima consecutiva, aunque una veintena de casos en la *Vida de Santo Domingo de Silos* los atribuye, significativamente, al poeta mismo (Fitz-Gerald, págs. 1, 97). Es esta última cuestión la que me ha de ocupar en el presente trabajo.

Irónicamente, la misma fijeza rígida de estas reglas deducidas por la crítica deforma o impide nuestra apreciación estética de algunos rasgos estilísticos de los autores de *clerecía*. Aunque desde un principio se reconocieron algunas excepciones notables a estas reglas (Fitz-Gerald, pág. 97), nadie se ha preocupado, que yo sepa, por reconsiderar éstas. En vez de considerar errónea o problemática la regla, se ha preferido tratar la excepción como un presunto defecto poético que exige rectificación o enmienda⁵. Yo sostengo que la aplicación de «reglas» archi-conservadoras a un poeta tan

⁴ John D. Fitz-Gerald, *Versification of the Cuaderna Vía as Found in Berceo's Vida de Santo Domingo de Silos*, Nueva York, 1905; T. Anthony Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New Haven, 1968, págs. 148-50. Véase también la obra de Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, 2.^a ed., Madrid, 1968, págs. 95-96, quien sugiere una conexión implícita (y tal vez inconsciente) entre la rima consecutiva y las tiradas o *laissez* épicas. Artiles también tiene un estudio sobre *El «Libro de Apolonio», poema español del siglo XIII*, Madrid, 1976, pág. 28, donde retoma algunas de estas sugerencias y añade otras. Véanse también las observaciones de Ramón Menéndez Pidal en *Reliquias de la poesía épica española*, 1951; rpr. Madrid, 1980, pág. 173 para un intento de explicar las rimas consecutivas del *Fernán González* por el impacto de la recitación juglaresca, así como los comentarios de Diego Catalán en su prólogo a esta reimpresión «A propósito de una obra truncada de Ramón Menéndez Pidal en sus dos versiones conocidas: notas históricas y críticas», págs. xxiv-xxvi y xxxii, que explican y rectifican detalles del método de Menéndez Pidal.

⁵ Corominas, ed. cit., pág. 582, nota al verso 1571c; Joset, ed. cit., (1974), nota al verso 1571c. Véase ahora la nueva edición de Joset (1990), nota al verso 1571c, con algunas perspectivas nuevas. John Dagenais, en *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the Libro de buen amor*, Princeton, 1994, observa: «Rhyme can create special repetitive effects». Sin embargo, continúa, «*Repetitio*, that most common figure of the handmade text, is the one editors set out most relentlessly to eliminate». Es así porque los editores de textos suelen equiparar «in general, lexical variety with authorial creativity»... (pág. 133).

innovador como Juan Ruiz es notoriamente injusta, por no decir contraproducente para el proceso de comprensión de la poética de un autor sin igual en la España medieval.

Desde hace muchos años se han señalado las muchas facetas del arte de Juan Ruiz que no se ajustan a las presuntas reglas. El Arcipreste no sigue exclusivamente, por ejemplo, el modelo del verso alejandrino perfecto; prefiere mezclar hemistiquios de siete y de ocho sílabas donde le conviene⁶. En cuanto a su uso de rima idéntica, varios argumentos demuestran que la emplea sin duda en contados casos⁷. El otro aspecto de la rima en Juan Ruiz que cabe examinar es su utilización de la rima consecutiva.

Como queda explicado ya, la crítica literaria del *mester de clerecía* considera como debilidad artística el empleo consecutivo de una misma rima. Así es que el presente trabajo pretende resolver una interesante contradicción implícita: aunque calificado unánimemente como máximo poeta de la Edad Media española, y por consiguiente de la *cuaderna vía*, Juan Ruiz emplea repetida y, al parecer, deliberadamente una técnica que los críticos modernos censuran⁸. Lo curioso es que la rima consecutiva es un fenómeno casi universal en los textos existentes en *cuaderna vía*⁹. Esto hace pensar (como hipótesis) que, lejos de ser una debilidad expresiva o un fallo común de los varios poetas a través de dos siglos (o de sus copistas posteriores), la repetición de una rima en estrofas consecutivas puede ser más

⁶ Ramón Menéndez Pidal, ed., *Historia troyana en prosa y verso: texto de hacia 1270*, 1934; rpr. en *Textos medievales españoles: ediciones críticas y estudios*, vol. XII de las *Obras completas de R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1976, págs. 179-415, en las págs. 204-08; Joset, «Introducción» a su ed. (1974) del *LBA*, págs. xxxi-xxxv; cfr. la nueva ed. de Joset (1990), págs. 38-41, esp. la pág. 40.

⁷ Steven D. Kirby, «Escrito con estoria: (*Libro de buen amor*, st. 1571c)», *Romance Notes*, XIV, 1972-73, págs. 631-35; véase también, cuando se publique, mi estudio en preparación «New Data on Juan Ruiz's Phrase *escrito con estoria*». El uso de la rima idéntica por otros poetas de *clerecía*, aunque relativamente infrecuente, no es raro; véanse los estudios, citados en la nota 4, de Artiles: *Los recursos*, pág. 93, n. 7 y *El «Libro de Apolonio»*, pág. 28, n. 9, para ejemplos de la repetición epifórica en varias obras del *mester*.

⁸ Kenneth W. J. Adams, «Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Consequences», en *Libro de buen amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Londres, 1970, págs. 1-28, en la pág. 4. Aquí cabe preguntar, con Norman F. Blake, *The English Language in Medieval Literature*, Totowa, 1977, capítulo 3: «The Editorial Process» (págs. 55-79), acerca de la influencia «subliminal» de los editores sobre la crítica literaria, ya que son los editores los que principalmente ponen en duda la legitimidad de la rima consecutiva en su afán de presentar siempre un texto limpio, «depurado», y uniforme. Véase también el reciente libro de Dagenais, *The Ethics of Reading* (citado arriba en la nota 5) para una profunda meditación sobre el valor de la variedad y singularidad de los MSS en contra de la uniformidad y normalización que suelen imponer los editores modernos de textos, esp. las págs. 111-13, 128-35, y 149-52.

⁹ Véase Artiles, *Los recursos*, págs. 95-96, notas 9-14, para una lista provisional de casos de rima consecutiva en varios poemas de *clerecía*.

bien un recurso que contribuye a la eficacia expresiva o estructural de cada obra.

Para llegar a una solución viable a esta cuestión debatida, es necesario proceder empíricamente, dejando que las prácticas del propio poeta determinen las reglas y no que éstas sean requisitos impuestos desde fuera y *a posteriori* por la crítica contemporánea.

Al leer cualquier poema en *cuaderna vía*, sobre todo en voz alta, resulta evidente que el ritmo del poema es relativamente lento por el verso largo y la forma estrófica fija con rima cuaternaria. Si no se trata de un narrador del talento e ingenio de Juan Ruiz, puede incluso resultar monótona la obra. Lo que obviamente imparte «movimiento» a una obra de *clerecía* es el cambio de rima de estrofa en estrofa. Si el cambio se realiza de acuerdo con la expectativa del lector u oyente de la obra se mantiene el interés del público. Pero, ¿qué pasa si el poeta no cambia, a veces, la rima? ¿Qué significa, estéticamente, esta aparente desviación de la norma generalmente observada por los poetas cultos? Es evidente que, si el cambio de rima imparte dinamismo o movimiento, luego la falta de tal cambio ha de producir en el público una sensación de pausa, tal vez para énfasis o insistencia¹⁰. Si se pierde, siquiera momentáneamente, el sentido de movimiento poético, ¿esto ha de clasificarse como un defecto artístico o bien puede ser un intencionado recurso expresivo ideado o intuitivo por el poeta?

Los tratadistas modernos de estética mencionan la función y el valor de la rima, en sus varias manifestaciones, para determinar y controlar el ritmo

¹⁰ Estoy de acuerdo con lo que observa Dagenais, en *The Ethics of Reading*, págs. 133-34: «The scribes' "attraction" to, and occasional avoidance of, repetition establishes an essential rhythm of the medieval text, a degree of frequency of repeated sounds, which is lost to us forever in the critically edited text» excepto que yo no limitaría el alcance de la observación a los copistas sino que incluiría también a los mismos autores. Cfr. Paul Zumthor, *Toward a Medieval Poetics*, trad. Philip Bennett, Minneapolis, 1992 [con ligeras variaciones respecto de la edición francesa, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972; véase el «Translator's Preface», págs. vii-ix], págs. 67-71: «Rhythm as a Factor» aunque el estudio está firmemente centrado en las prácticas medievales francesas. Es forzoso recordar el parecer de Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: Orígenes de las literaturas románicas*, 9.ª ed., Madrid, 1991, págs. 362-63, respecto de la división de un texto en estrofas que resulta «muy embarazosa para la narración seguida» en contraste con las series asonantadas épicas. Pero cfr. la opinión de Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 9.ª ed., Madrid, 1981, pág. 230: «...en los poemas de clerecía... el cambio de rima a cada cuarteto impide que la sucesión sin variaciones se prolongue tanto como en las largas series épicas». Es importante reconocer que «The perception of poetic structure is a dynamic process: structural principles produce a state of expectation continuously modified by successive events. Expectation itself, however, is continuously maintained, and in general we expect the principles to continue operating as they have operated» (Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago, 1968, pág. 33; cfr. pág. 161).

de un poema¹¹. Aunque no tenemos ningún tratado sistemático de la época de Juan Ruiz que nos ayude con esta investigación¹², creo que las perspec-

¹¹ Véanse Kate Gordon, *Aesthetics*, Nueva York, 1909, pág. 267: «Rhyme... not only unifies a stanza, but it tends to make a difference in its rate of movement»; DeWitt H. Parker, *The Principles of Aesthetics*, 2.^a ed., Nueva York, 1945, pág. 160: «there must not be too much... repetition, else the will becomes satiated and fatigued» y pág. 170: «But between repetition with its retardation of movement and progress toward a goal there is a necessary antagonism; hence in the more dramatic and narrative forms of poetry, although recurrence is never absent, there is less of it, and the movement approximates to that of prose. Emotion demands repetition, but action demands progression»; y Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime*, 1931; rpr. Nueva York, 1968, págs. 154-56 sobre las teorías en torno a la rima que se deben a Dante Alighieri y pág. 163: «Rime... is a special case of artistic intuition. It fulfils the function of placing two or more different ideas under the control of one sound (*idem in sono, in significatione aliud*, as Augustin had previously put it). Therefore, reference to ideas seems to belong to the very essence of rime, and must be retained in its definition». Pero Lanz observa también (pág. 326) que la «...rime... may interfere disagreeably with other features of the poem, such as its rhythm...». Conviene recordar también la obra de Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, 1962, esp. las págs. 218-50, sobre la rima y sus modalidades desde una perspectiva histórica y funcional. Cfr. Blake (citado arriba en la nota 8), pág. 98: «To the medieval writer repetition was an essential method of preventing misunderstanding.... As a medieval author was unable to prevent changes by scribes to his work he had to create his emphases more deliberately by pointing to them by repetition and other means.... Because this type of writing is out of favour now, there is a tendency to dismiss their typical stylistic features, such as repetition, as naive or simple» aunque sus comentarios se basan en las repeticiones de palabras individuales en textos medievales ingleses. Sin embargo la aplicabilidad general de sus observaciones a los autores medievales, y a Juan Ruiz en particular, me parece incontrovertible. Es oportuno también recordar con Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, 1977, págs. 95-96 y 108-09, que en la poesía folklórica oral la rima suele ser «an occasional poetic device» y que se juntan a veces cuartetos por medio de repeticiones para formar unidades mayores. Para las observaciones de Dante referentes a la rima y la estrofa, véase su *De Vulgari Eloquentia* en *Le opere di Dante Alighieri*, ed. E. Moore y Paget Toynbee, 5.^a ed., Oxford, 1963, págs. 377-400, esp. el libro II, cap. 13 en las págs. 399-400. En su primera observación (pág. 399b, ll. 15-17) excluye de consideración la forma estrófica monorrima: «Aliud est stantia, cuius omnia carmina eundem rithmum reddunt, in qua superfluum esse constat habitudinem quaerere». Su segunda observación (pág. 400b, ll. 89-92) considera que la repetición de una misma rima es una de las tres faltas mayores en quien aspira a ser poeta del estilo cortés: «nimia scilicet eiusdem rithmi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi praeferet» aunque es inexcusable reconocer que Dante censura, en el contexto, el uso repetido de una o varias palabras para conseguir la rima de un poema de rima variable, no monorrima. Del mismo modo, la obra de Juan de Garland, *Parisiana Poetria*, ed. y trad. Traugott Lawler, New Haven, 1974, censura en general estrofas monorrimas de tres o cuatro versos así como pasajes de veinte o treinta versos consecutivos unidos bajo la misma rima: «Non bene sedent tria membra uel quatuor in talibus rithmis sine differentia, de quibus postea plenius dicetur» (vv. 539-40, pág. 162) y «Sed posset queri, si xx uersiculi uel xxx simul consonent, ad quam speciem reducuntur tales rithmi? Dicendum est quod reducuntur ad rithmum quadrimembrem spondaicum (uel iambicum), quia quaternarii plures ibi coniunguntur in eadem consonantia» (vv. 1167-71, pág. 186). Con todas las debidas salvedades por las diferencias de versificación entre el castellano y el latín, es evidente que Juan Ruiz desatendió estos consejos, si es que los conoció.

¹² Charles B. Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth- and Fourteenth-Century Castile*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 103, Berkeley, 1972, *passim*, esp. las págs. 140-42 y Charles B. Faulhaber, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», *Abaco* 4, Madrid, 1973, págs. 151-300.

tivas modernas pueden, con cautela, aplicarse a las obras medievales si las prácticas de los poetas mismos dan señales de confirmar las observaciones de hoy.

Un examen atento de los pasajes del *LBA* donde ocurren las rimas consecutivas revela lo que parece ser la explicación del fenómeno. Resulta que Juan Ruiz encadena dos estrofas (una vez, tres) con rima única para señalar a sus lectores u oyentes pasajes especialmente importantes. A mi juicio, los casos de rima consecutiva pueden ser clasificados provisionalmente en tres grupos distintos pero afines, cada uno con un número variable de casos de rima consecutiva. El primer grupo, con cuatro rimas consecutivas¹³, sirve para reforzar las moralejas correspondientes a ciertos episodios y fábulas. El segundo grupo se compone de seis rimas consecutivas¹⁴ que funcionan como llamadas de atención para señalar al público pasajes que se pueden calificar de *tours de force* de expresión poética. El tercer grupo tiene ocho casos de rima consecutiva¹⁵ que dan énfasis a transiciones entre episodios yuxtapuestos en el texto. A veces, por supuesto, el Arcipreste, con su habitual acumulación de efectos, combina en un caso dos o más de estos fenómenos. El análisis de cada caso y grupo me ha de ocupar en el resto de este trabajo.

El primer grupo propuesto, que creo puede servir para reforzar moralejas, tiene su primer caso dentro de la respuesta de don Amor (estrofas 423-576) a los insultos que le hace el Arcipreste (estrofas 181-422). Después de contar el «Ensiemplo de los dos perezosos que querían cassar con una dueña» (estrofas 457-67ab), Don Amor aconseja al Arcipreste que se esfuerce por hacer que las dueñas pierdan la vergüenza, pues entonces, dice, revelarán toda su maldad inherente (estrofas 468-69; MSS.S y G).

Fazle una vegada la vergüença perder;
por aquesto faz mucho si la quieres aver:
desque una vez pierde vergüença la muger,
más diabluras faze de quantas omne quier.

Talente de mugeres ¡quién lo podría entender,
sus malas maestrías e su mucho malsaber!
Quando son ençendidas e mal quieren fazer,
alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder.

¹³ Son los siguientes: 468-69, 878-79, 1421-22, y 1477-78.

¹⁴ Son los siguientes: 326-27, 336-37, 360-61, 369-71, 1226-27, y 1614-15.

¹⁵ Son los siguientes: 96-97, 577-78, 602-03, 605-06, 891-92, 1161-62, 1182-83, y 1253-54.

Aquí la rima consecutiva (en *-er*) sirve para dar énfasis a los comentarios antifeministas de don Amor, que son la dudosa «moraleja» de toda su doctrina¹⁶. Es interesante también observar aquí que Juan Ruiz se permite por única vez la repetición de una palabra en rima consecutiva. En este caso el poeta empieza (verso 468a) y termina (verso 469d) la rima consecutiva con la palabra *perder* (ambos MSS). Este efecto refuerza aún más el impacto de la rima consecutiva, al señalar su comienzo y fin.

Las estrofas 878-79 (MS.S) ofrecen el segundo caso dentro del grupo primero. Caen justamente después de la laguna más interesante de todos los MSS, es decir, la seducción (o violación) de doña Endrina.

Quando yo salí de casa, pues que veyades las redes,
¿por qué fincávades con él sola entre estas paredes?
A mí non rebtedes, fija, que vós lo mereçedes;
el mejor cobro que tenedes: vuestro mal que lo calledes.

Menos de mal será que esto poco çeledes,
que non que vos descubrades e ansí vos pregonedes:
casamiento que vos venga, por esto non lo perderedes;
mejor me paresçe esto que non que vos enfamedes.

En estas estrofas de rima consecutiva (en *-edes*) Trotaconventos echa parte de la culpa de la desgracia de doña Endrina a la pobre víctima y le aconseja guardar silencio sobre lo ocurrido para no empeorar las consecuencias. Este caso ilustra perfectamente la función estilística de la rima consecutiva del grupo primero al coincidir con la vergüenza y culpa de doña Endrina en la «moraleja» pronunciada por Trotaconventos.

Otro caso de este grupo ocurre en las estrofas 1421-22 (MSS.S y T).

Deve catar el omne con seso e con medida
lo que fazer quisiere que aya dende salida,
ante que façer cosa que'l sea retraída:
quando teme ser preso, ante cate guarida.

Desde ya es la dueña de varón escarnida,
es d'él menospreçiada e en poco tenida, [[temida]]

¹⁶ Es apropiado recordar aquí la nota de Joset (1990) al v. 469a en la cual, discrepando de Deyermond, ve en el pasaje un intento más de «despistar al lector» por medio de incorporar, conscientemente, un texto misógino en un contexto inapropiado. Si ello es así, la función de la rima consecutiva es aun más evidente como respaldo de una intención claramente estética.

es de Dios airada e del mundo aborrida:
pierde toda su onra, la fama e la vida.

Estas estrofas vienen a continuación de la moraleja del «Enxiemplo de la raposa que com[i]é las gallinas en la aldea» y revelan con rima consecutiva (en *-ida*) el riesgo que corre el hombre que quiere seducir mujeres y de la mala fama que pesa sobre la mujer que se deja perder.

Las estrofas 1477-78 (MSS.S, G, y T) contienen el último caso del grupo primero. Todavía dentro (como el caso anterior) del debate con doña Garroza, este pasaje, puesto en boca de la monja, resume los peligros de asociarse con malos y falsos amigos.

El mundo es texido de malos arigotes;
en buena andança el omne tiene muchos galeotes:
parientes apostizos, amigos pavïotes;
desque le veen en coita, non dan por él dos motes.

De los malos amigos vienen malos escotes;
non viene d'ellos ayuda más que de unos arlotes,
sinon falsas escusas, lisonjas, amagotes: [[amargotes]]
¡Guárdevos Dios, amigos, de tales amigotes!

Aquí el efecto de la rima consecutiva se refuerza aún más, ya que la terminación en rima es el aumentativo plural *-otes*, no muy común siquiera en rimas de una sola estrofa (Adams, pág. 4).

Aparte de su función clara de reforzar moralejas, las rimas consecutivas del grupo primero han revelado también el uso de técnicas como la repetición de una palabra para «enmarcar» la rima prolongada y el uso de una terminación nada frecuente para llamar la atención. Estas dos técnicas sirven para aumentar la impresión creada por la continuación de una misma rima por dos estrofas seguidas. Otras técnicas nuevas aparecerán en las rimas del grupo segundo que sirven, a mi parecer, para llamar la atención hacia pasajes excepcionalmente artísticos.

Cuatro de los seis casos de rima consecutiva del grupo segundo están concentrados dentro del «Pleito qu'el lobo e la raposa ovieron ante Don Ximio, alcalde de Bugía» (estrofas 321-71). Este fenómeno de agrupación de rimas afecta la unidad, el estilo, y la «clausura poética» del episodio, según iré explicando. Resulta significativo que Juan Ruiz prodigue cuatro de sus dieciocho rimas consecutivas, o sea, el veintidós por ciento (22%), en la fábula de don Ximio. Creo que este toque artístico tiene una doble finalidad. Por una parte, sirve para llamar la atención hacia el episodio completo. Pe-

ro también sirve, dentro de la fábula, para subrayar ciertos pasajes excepcionalmente artísticos y significativos.

De acuerdo con estas hipótesis se ve, efectivamente, que la rima en *-ero* (estrofas 326-27; MS.S)¹⁷ cae justo en medio de la acusación formal y oficial del lobo en contra de la raposa.

E digo que agora en el mes que pasó de febrero,
era de mill e trezientos, en [e]l año primero,
regnante nuestro señor, el león mazillero,
que vino a nuestra çibdat por nonbre de monedero,

en cassa de Don Cabrón, mi vasallo e mi quintero,
entró a furtar de noche, por çima del fumero,
sacó furtando el gallo, el nuestro pregonero;
levólo e comiólo a mi pessar en tal ero.

Como tal, la rima ayuda a anunciar el pleito completo que va a seguir así como subraya la fecha anunciada. Pero también asegura que no pasarán desapercibidos por su público los conocimientos legales de los que hace alarde el Arcipreste por medio de versificar, nada menos, todos los elementos de una acusación formal. Su rima en *-ado* (estrofas 336-37; MSS.S y G) cae cuando el mastín, abogado de la raposa, alega como excepción que la inmoralidad del lobo invalida la acusación de éste en contra de la raposa y, de nuevo, se trata de un argumento formal en defensa de la acusada, pero versificado.

Muchas vezes de furto es de juez condenado
por sentencia, e así por derecho es enfamado:
por ende non deve ser d'él ninguno acussado,
nin en vuestra abdiencia oído nin escuchado.

Otrosí le opongo que es descomulgado
de mayor descomuni3n por costituci3n de legado, [[llegado]]

¹⁷ Margherita Morreale, «El sufijo *-ero* en el *Libro del [sic] buen amor*», *Archivo de Filología Aragonesa*, XIV-XV, 1963-64, págs. 235-44. [Cito por la separata]. Este estudio identifica y analiza con gran sabiduría las conexiones y analogías entre los sufijos *-ero* y *-(d)or*; véanse las págs. 237-44. Observa (pág. 236) que las palabras castellanas en *-ero* son frecuentes en el *LBA* por sus «valores acústicos». Nota en especial lo apropiado de *-ero* para, entre otras cosas, juegos de palabras y la expresión de defectos mientras que *-(d)or* se reserva para señalar una distinción entre los oficios caseros y los cargos administrativos oficiales. Véase la aplicabilidad de estas observaciones en relación con las rimas consecutivas de las estrofas 326-27 [*-ero*], 1253-54 [*-eros*], 1226-27 [*-ores*], y 1614-15 [*-(d)or*].

porque tiene varragana pública e es casado
con su muger Doña Loba, que mora en Vilforado.

Para lograr la continuación de esta —al parecer— rima fácil Juan Ruiz echa mano de cuatro participios, tres sustantivos, y un topónimo —bastante variedad de formas en una rima morfológica—. La última rima de la serie (Vilforado) encierra además un hábil juego de palabras entre el topónimo y una combinación del adjetivo *vil* y el sustantivo *forado*. Una rima en *-ar* (estrofas 360-61; MSS.S y G) aparece dentro del fallo del juez cuando éste excluye la contraacusación de la raposa.

si non fuer testigo falso o si lo vieren variar, [[desvariar]]
ca entonçe el alcalde puédelo atormentar,
non por la exepción, mas porque lo puede far:
en los pleitos criminales su ofiçio ha grand lugar.

Por exepción se puede la demanda desechar,
e puédense los testigos tachar e aún retachar, [[tachar]]
por exe[p]ción non puedo yo condepnar nin matar:
non puede más el alcalde que el derecho mandar.

La rima en *-(i)ón* (estrofas 369-71; MSS.S, G, y T) coincide exactamente con el final de todo el episodio, donde Juan Ruiz hace presentar al juez (en verso) la justificación jurisdiccional de su fallo.

Díxoles que bien podía él en su pronunçiaçión
suplir lo que es derecho e de constituçión, [[asolviçión]]
que él de fecho ageno non fazia menziòn:
tomaron los abogados del ximio buena liçión.

Dixiéronle otrosí una derecha raçòn:
que, fecha la conclusión en criminal acusaçión,
non podía dar liçençia para fer conpusiçión:
menester es la sentençia çerca la conclusión. [[confisiòn]]

A esto dio el alcalde una sola responsiòn:
que él avié poder del rey en su comisiòn
espeçial para todo esto e conplida jurisdiciòn.
¡Aprendieron abogados en esta disputaçión!

Aparte de su utilización en puntos estratégicos de la narración, yo creo que la naturaleza de cada rima consecutiva contribuye al desarrollo y a la

estructura del relato. Las dos primeras rimas consecutivas en Don Ximio (-ero, estrofas 326-27; -ado, estrofas 336-37) son graves o paroxítonas. Las dos segundas (-ar, estrofas 360-61; -(i)ón, estrofas 369-71) son agudas u oxítonas. Creo que el cambio de las rimas llanas a las brucas contribuye a indicar que el episodio llega a su fin¹⁸. Más particularmente, la insistencia, por doce versos sucesivos, en la terminación aguda -(i)ón, junto con lo terminante del fallo, sirve para rematar decisivamente todo el episodio. Ninguna otra rima en todo el *LBA* se repite por más que ocho versos seguidos; así que este efecto resulta ser un modo eficaz de alcanzar lo que se ha llamado la «clausura poética» a base de rima¹⁹.

Ocurren efectos parecidos en los otros dos casos del grupo segundo. En las estrofas 1226-27 (MSS.S, G, y T) el poeta anuncia con rima consecutiva (en -ores) la impresionante recepción que eclesiásticos y legos tributan a don Amor.

Rresçibenlo las aves, gayos e ruiseñores,
calandrias, papagayos, mayores e menores
dan cantos plazereros e de dulçes sabores;
más alegría fazen los que son más mejores. [[mayores/menores]]

Rresçibenlo los árboles con ramos e con flores
de diversas maneras, de fermosas colores;

¹⁸ Aunque está dedicado a Berceo, véase el estudio de Nancy Joe Dyer, «A Note on the Use of *Verso Agudo* in the *Milagros de Nuestra Señora*», *Romance Notes*, XVIII, 1976-77, págs. 252-55 [cito por la separata], para algunas observaciones pertinentes sobre el uso de versos oxítonos para estructurar una obra de *clerecía*. En particular, ella indica el uso del *verso agudo* para terminar episodios (pág. 253). Smith (citada en la nota 10) también menciona (pág. 160) la eficacia de rimas monosilábicas para cerrar un poema. Es muy interesante observar el uso de la rima en -(i)ón para acabar un texto de *clerecía* muy breve que existe en dos versiones tituladas respectivamente *Oficio de la Pasión* y *Horas de la Pasión*, publicadas ambas por Ángel Gómez Moreno en «Nuevas reliquias de la *cuaderna vía*», *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, págs. 9-34, esp. las págs. 13-15 y 19-23 [*Oficio* también en Gómez Redondo (citado arriba en la nota 3), págs. 577-78, 680]. Obsérvese la rima consecutiva (en -ado) de las estrofas 2-3. Gómez Moreno no señala esta rima consecutiva (presente en las tres copias que ha manejado) pero sí el presunto defecto de tener cinco versos la última estrofa del *Oficio*. Aunque la rima final de la fuente latina tiene la terminación -ione, equivalente del español, resulta significativo el uso de este sonido para terminar un poema.

¹⁹ Aunque Adams (pág. 4) considera como rimas idénticas todas las variantes morfológicas de participios, por ejemplo (-ado / -ada / -ados / -adas), yo admito bajo tal clasificación sólo la rima consonante perfecta. Para la «clausura poética» véase el estudio de Smith, *Poetic Closure* (citado arriba en la nota 10), págs. 46, 53, y 161 para observaciones sobre la eficacia de rimas repetidas para cerrar un episodio o un poema entero. Para una explicación del episodio de Don Ximio como un ejercicio retórico declamatorio al estilo de las *controversiae* clásicas, véase Steven D. Kirby, «Juan Ruiz and Don Ximio: The Archpriest's Art of Declamation», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, 1978, págs. 283-87.

resçibenlo los omnes e dueñas con amores;
con muchos instrumentos salen los atanbores.

Este caso de rima consecutiva claramente sirve para llamar la atención sobre lo que va a ser un pasaje de los más artísticos del *LBA*. En la estrofa 1226 enumera Juan Ruiz varios pájaros que vienen a la recepción, y en la siguiente estrofa revela la presencia de amantes y de flores. Pero todo esto viene a anunciar la espléndida relación de instrumentos musicales que hace el Arcipreste en las estrofas 1228-34²⁰. Además, en este caso la estrofa 1225 contribuye a la fuerza de la rima consecutiva en 1226-27 porque la rima en *-or* prelude la en *-ores*. También la repetición anafórica del verbo *resçibenlo* al comienzo de los versos 1226a y 1227ac refuerza el efecto de la rima consecutiva.

Ocurre una intensificación de los mismos fenómenos en las estrofas 1614-15 (MSS.S y T) del pasaje «De las propiedades que las dueñas chicas an».

Chica es la calandria e chico el ruiseñor,
pero, más dulce cantan que otra ave mayor;
la muger que es chica por eso es mejor: [[pior]]
en doñeo es más dulce que açúcar nin flor.

Son aves pequeñuelas papagayo e orior, [[roysinor]]
pero qual[es]quier d'ellas es dulce gritador,
adonada, fermosa, preçada cantador:
bien atal es la dueña pequeña con amor.

Este caso tiene la rima consecutiva en *-or*, lógicamente, puesto que el argumento comparativo que desarrolla el poeta inevitablemente conducirá al uso de adjetivos comparativos como *mayor / menor, mejor / peor*, etc.²¹. Pero lo curioso es que de las doce estrofas (1606-17) de que consta el pasaje, las rimas de ocho están dominadas por la vocal *o*, a saber, 1606 y 1616 (*-ón*), 1607 (*-oco*), y 1610, 1612, 1614-15, y 1617 (*-or*). Además, la repetición anafórica de *como* y *pero* en posición inicial de los versos

²⁰ Jaime Ferrán, «La música en el *Libro de buen amor*» y Ramón Perales de la Cal, «Organografía medieval en la obra del Arcipreste», ambos en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, 1973, págs. 391-97 y 398-406, respectivamente.

²¹ Véase Morreale, «El sufijo *-ero*», para observaciones muy pertinentes sobre la terminación en *-or* en castellano, en especial el hecho de que Juan Ruiz usa *-or* sólo para palabras masculinas (pág. 238).

1612ac, 1613a y 1614b, 1615b, respectivamente, prepara al lector para las rimas consecutivas. Aquí todo el pasaje, que es una graciosísima parodia de un silogismo de tipo escolástico²², está dominado por las técnicas que se centralizan y ejemplifican en la rima consecutiva de las estrofas 1614-15.

Pienso queda demostrado cómo las rimas del segundo grupo sirven de llamadas de atención a pasajes de excepcional interés artístico. Pero además se ve que Juan Ruiz gusta de acumular varias rimas continuadas en un solo episodio, para lograr un efecto estético intensificado. También combina el poeta una rima consecutiva con otras rimas relacionadas, o bien con palabras repetidas a principio de verso, para aumentar el impacto de la rima. La técnica de agrupar varias rimas en el mismo episodio reaparece en el tercer grupo, donde la rima consecutiva da énfasis a transiciones entre episodios yuxtapuestos.

El grupo tercero comienza con una indicación de su fuente y con una moraleja basada en la experiencia para ofrecer una transición a una nueva fábula. Son las estrofas 96-97 (MSS.S y G).

Como la buena dueña era mucho letrada,
sotil e entendida, cuerda e bien messurada, [[razonada]]
dixo a la mi vieja que le avía enbiada,
esta fabla conpuesta, de Isopete sacada.

Diz: «Quando quier casar omne con dueña mucho onrada,
promete e manda mucho; desque la ha cobrada, [[ganada]]
de quanto le prometió o da poco o da nada;
faze como la tierra quando estava finchada.» [[preñada]]

Estas estrofas subrayan el fracaso del Arcipreste en su primer amorío. La dueña casta y precavida la despide a Trotaconventos con dos fábulas, la de la lección que aprendió la raposa cuando el león castigó al lobo (estrofas 82-88) y la de la tierra preñada (estrofas 98-100). Las dos estrofas con rima consecutiva (en *-ada*) reafirman la cordura y sabiduría de la dama y revelan su conocimiento de la falta de sinceridad de los hombres enamorados. Al mismo tiempo sirven de transición entre las dos fábulas contadas.

El segundo caso de este grupo ocurre en las estrofas 577-78 (MSS.S y G) en una sección en que el narrador examina críticamente las enseñanzas que acaba de recibir de don Amor.

²² Vicente Cantarino, «La lógica falaz de don Juan Ruiz», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXIX, 1974, págs. 435-56, en las págs. 438, 445-47.

Maravilléme mucho, desque en ello pensé,
de cómo en servir dueñas todo tiempo non cansé:
mucho las guardé siempre, nunca me alabé,
¿quál fue la raçón negra por que non recabdé?

Contra el mi corazón yo mesmo me torné;
porfiando le dixé: «Agora yo te porné
con dueña falaguera, e d'esta vez terné
que si bien non abengo, nunca más aberné.»

Aquí es interesante observar el cambio, en los tres versos finales, al tiempo futuro después de cinco versos consecutivos de pretérito; el efecto subraya el cambio desde la duda sobre su conducta pasada hasta la declaración de la firmeza del propósito futuro del amante. También este caso de rima consecutiva (en *-é*) está «enmarcado» por otras dos rimas oxítonas, una anterior (en *-ir*) y otra posterior (en *-ás*, significativamente en tiempo futuro) dando así mayor fuerza a este efecto acústico por medio de un apoyo fonético tanto delante como detrás²³.

El grupo tercero continúa con dos lamentos del Arcipreste. La rima consecutiva de las estrofas 602-03 (en *-ado*; MSS.S y G) explica la ira de doña Endrina de que fue víctima el Arcipreste cuando osó declararse ante ella.

Atreviéndome con locura e con amor afincado,
muchas vezes gelo dixé que finqué mal denostado; [[desdeñado]]
non me preçiaua nada: muerto me trae, coitado;
si non fuese tan mi vezina non sería tan penado.

Quanto más está el omne al grand fuego allegado, [[llegado]]
tanto más mucho se quema que quando está alongado:
tanto mal non me sería si d'ella fuese arredrado: [[penado]]
¡ay, señora Doña Venus, sea de vós ayudado!

La segunda rima (en *-ura*; estrofas 605-06; MSS.S y G) explica el sufrimiento del Arcipreste como resultado de su fracaso inicial con doña Endrina.

²³ Dyer señala en su estudio sobre el uso del *verso agudo* (citado arriba en la nota 18) que Berceo usa este tipo de verso para terminar muchos episodios (pág. 253) y que no es infrecuente que el poeta riojano emplee *versos agudos* para rimar hasta cuatro estrofas seguidas (pág. 254).

¿Non veen los vuestros ojos la mi triste catadura?
 Tirat de mi coraçón tal saeta e tal ardua,
 conortadme esta llaga con juguetes e folgura,
 que non vaya sin conorte mi llaga e mi quexura. [[tristura]]

¿Cuál es dueña del mundo tan brava e tan dura,
 que al suyo tan ferido non le faga mesura?
 Afincovos pidiendo con dolor e tristura: [[quexura]]
 el grand amor me faze perder salud e cura.

La función, a mi ver, de estos dos primeros casos es preparar al público para los consejos de doña Venus que empiezan en la estrofa 607d, o sea, casi a continuación de los lamentos del Arcipreste.

Las estrofas 891-92 (MSS.S y G) contienen el quinto caso del mismo grupo.

Doña Endrina e Don Melón en uno casados son:
 alégranse las conpañas en las bodas con razón;
 si villanía he dicho, aya de vós perdón,
 que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón.

Dueñas, abrit orejas, oíd buena liçión,
 entendet bien las fablas, guardatvos del varón;
 guardat non vos alcaya como con el león
 al asno sin orejas e sin su coraçón.

En la primera de estas dos estrofas (con rima en *-(i)ón*) se cuenta la resolución del episodio de doña Endrina y don Melón (se supone por matrimonio, aunque no es del todo seguro que sea así; véase Joret [ambas ediciones], nota al verso 891a; cfr. la ed., citada, de Blecua, nota al verso 891a para una explicación más escueta). La segunda estrofa amonesta a las mujeres que se guarden mucho del hombre y, para aclarar, Juan Ruiz incluye como ilustración la fábula del león doliente²⁴. (Los lectores y oyentes aten-

²⁴ Véase el recentísimo estudio de Jeremy Lawrance, «The Rubrics in MS.S of the *Libro de buen amor*», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Ian Macpherson y Ralph Penny, Londres, 1997, págs. 223-252, esp. las págs. 240 y 246-47 para argumentos convincentes en contra de la legitimidad textual de los «titulillos» incorporados al MS de Salamanca, con lo cual se explica suficientemente el hecho de que figure uno de dichos «titulillos» en medio de la rima consecutiva de las estrofas 891-92. Otra observación del profesor Lawrance (págs. 235-36, y n. 15) sobre la colocación de (o preparación para) iniciales en el MS.G es pertinente porque en tres casos correspondientes a rimas del gru-

tos también recordarían la rima consecutiva de poco antes, estrofas 878-79, ya incluida en el grupo primero, y que en este caso sirve de complemento al caso presente). Después de la fábula vuelven los avisos a las dueñas, y esta vez con bastante énfasis, en las estrofas 904-09. No cabe ninguna duda de que lo ocurrido con doña Endrina ha servido de transición a esta predicación sobre moral femenina.

Los próximos dos casos del grupo tercero ocurren dentro del episodio de la pelea entre Don Carnal y Doña Cuaresma (estrofas 1067-1209). Las estrofas 1161-62 ofrecen el próximo caso de rima consecutiva (en *-ado*; MSS.S y G).

El fraile sobredicho, que ya vos he nombrado,
era del papo papa e d'él mucho privado:
en la grand nesçesidat a Carnal prisionado [[aprisionado]]
absolvióle de todo quanto estava ligado.

Desque el santo flaire ovo Carnal confesado,
dio'l esta penitencia: que por tanto pecado
comiese cada día un manjar señalado
e non comiese más, e sería perdonado.

El fraile confesor le absuelve a Don Carnal, y le impone una penitencia dietética, es decir, la obligación de comer pobremente en vez de lujosamente, para compensar sus muchos pecados de exceso.

Con el tiempo Don Carnal se recupera físicamente. Al ver recobradas sus fuerzas planea su huida, para la cual cuenta con la ayuda de los judíos (estrofas 1182-83; MSS.S, G, y T).

Respondióle Don Ayuno que d'esto le plazía;
rezió es Don Carnal, mas flaco se fazía;
fueron a la iglesia, non a lo qu'él dezía:
de lo que dixo en casa, allí se desdezía.

Fuyó de la iglesia, fuese a la jodería:
resçebieronlo bien en su carneçería;

po tercero —a saber los vv. 98a [post. 96-97], 607c [post. 605-06], y 893a [post. 891-92]— la configuración codicológica del MS apoya gráficamente (con iniciales que anuncian un nuevo episodio) la rima consecutiva que marca la transición entre episodios yuxtapuestos. Dagenais ha ofrecido una interpretación parcialmente distinta de la colocación de iniciales en el MS.G; véanse las págs. 123-24 y la nota 9 (págs. 234-35) de su libro citado arriba.

Pascua de pan çenzeño estonçe les venía:
plogo a ellos con él e él vido buen día.

Esta rima consecutiva (en *-ía*) y toda la narración que sigue empalma con la recepción de don Amor que casi empieza con la rima consecutiva de las estrofas 1226-27, que forman parte del grupo segundo, ya explicado.

El último caso de rima consecutiva del grupo tercero ocurre en las estrofas 1253-54 (MSS.S, G, y T).

«Señor, sey nuestro huésped», dizién los cavalleros;
«Non lo fagas, señor», dizen los escuderos,
«darte han dados plomados, perderás tus dineros;
al tomar vienen prestos, a la lid tardineros.

Tienden grandes alfámares, ponen luego tableros
pintados de jaldetas, como los tablajeros;
al contar las soldadas ellos vienen primeros,
para ir en frontera muchos ay costumeros:»

Aquí la transición es entre la regocijada recepción de don Amor y su hospedaje, disputado entre clero, caballeros, escuderos, y monjas; pero el que gana el privilegio de hospedar a don Amor es, eventualmente, el narrador mismo.

Como queda dicho, este tercer grupo de rimas consecutivas sirve para dar énfasis a transiciones. Para lograr estos efectos se acumulan dos o más rimas consecutivas dentro de un espacio reducido (estrofas 577-78, 602-03, 605-06; 878-79 [del grupo primero], 891-92; 1162-63, 1182-83, 1226-27 [del grupo segundo], 1253-54). Nótese bien que el tercer grupo revela conexiones importantes con rimas consecutivas de los grupos primero y segundo, lo cual prueba que hay absoluta unidad de plan en el empleo de esta técnica. Pero, ¿qué interpretaciones generales se pueden sacar de estos datos? A mi juicio, estas interpretaciones son varias.

Por una parte, el poeta usa la rima consecutiva para señalar —sutilmente— una parte de la estructura de su *LBA*²⁵. El uso de esta técnica para re-

²⁵ Recuérdese el impresionante artículo de James F. Burke, «Love's Double Cross: Language Play as Structure in the *Libro de buen amor*», *University of Toronto Quarterly*, XLIII, 1974, págs. 231-62, esp. las págs. 238-44, que demuestra de manera convincente cómo Juan Ruiz emplea nombres propios y otras palabras cuyas raíces fonéticas son variantes del patrón fonémico /k/ /t/ /z/ como Cruz, cras, García, Garoza, Greçia, çaraça, carçel, etc. para lograr una unidad más o menos «subliminal» en su poema. Es esencial reconocer, adaptando los argumentos de Lawrance (págs. 243-44), que la fundamental fluidez narrativa del *LBA* se con-

forzar moralejas, llamar la atención del lector y/u oyente hacia pasajes excepcionalmente artísticos, y para dar énfasis a transiciones es prueba suficiente de esta interpretación. La segunda observación que cabe hacer es que el empleo de la rima consecutiva, lejos de ser una debilidad artística, le permite (y le obliga) al poeta lucir su maestría «rímica». Ello es así porque tiene que encontrar ocho (una vez, doce) palabras distintas para lograr sus rimas continuadas. Sólo una vez (estrofas 468a, 469d) se permite el lujo de repetir una misma palabra en rima consecutiva y con este caso obtiene otro efecto notable, como queda ya explicado. Incluso con las rimas morfológicas (infinitivos, participios, imperfectos en *-ía*, *-aba*, etc.), que se suponen fáciles (véanse Artiles, *El «Libro de Apolonio»*, pág. 28 y Adams, págs. 2-3), la prolongación en más de una estrofa crea complicaciones semánticas terribles. Así es que, en tercer lugar, Juan Ruiz, con su habitual maestría, transforma lo que en otras manos es —o puede ser— un defecto en un recurso expresivo útil. Otra interpretación que vale la pena de considerarse es el hecho de que hay una distribución desigual de casos de rima consecutiva; 11 casos (61%) ocurren en la primera mitad de la obra y sólo siete (7) casos (39%) en la segunda mitad. Esta diferencia parece confirmar la teoría de Gybbon-Monypenny que la primera mitad de la obra tiene una estructura más firme que la segunda²⁶. También el uso de rimas consecutivas para señalar la estructura de la obra apoya la opinión muy generalizada que el *LBA* es una creación elaborada a base de episodios independientes preexistentes. Por ejemplo el ajuste casi perfecto entre las rimas consecutivas empleadas en la adaptación del *Pamphilus* (estrofas 576-891; rimas consecutivas desde 577 [aguda] hasta 892 [aguda]), por ejemplo, parecen indicar o la independencia del episodio o bien un afán de «enmarcar» un pasaje clave de la narración²⁷. Cabe decir algo semejante respecto del episodio de Don Ximio, ya que el uso de rimas consecutivas para subrayar momentos centrales del proceso legal y el empleo de una rima consecutiva triple para

serva con los apoyos fonéticos de la rima consecutiva pero que se pierde con la inserción de los «titulillos» ya que éstos rompen la continuidad de la narración, como en el caso ya señalado de las estrofas 891-92.

²⁶ G. B. Gybbon-Monypenny, «The Two Versions of the *Libro de Buen Amor*: The Extent and Nature of the Author's Revision», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, 1962, págs. 205-21, esp. la pág. 216. Cfr. Oliver T. Myers, «Symmetry of Form in the *Libro de buen amor*», *Philological Quarterly*, LI, 1972, págs. 74-84, esp. las págs. 79, 81, y 83 para observaciones sobre una mayor tensión o exuberancia en la primera mitad del *LBA* y un espíritu más reflexivo o meditativo en la segunda mitad.

²⁷ Después de concluir esta investigación, estoy convencido de que, si algún día se descubre el texto ruiciano ahora perdido correspondiente a la seducción/violación de doña Endrina, ha de ostentar por lo menos una rima consecutiva, probablemente aguda, tal vez con terminación en *-or* o en *-ón*.

cerrar el pleito revela claramente una conciencia del valor de un apoyo acústico para la narración. Dentro de un contexto más amplio hay que ver también que la presencia de rima consecutiva en cualquier texto en *cuaderna vía* puede servir de una prueba más de la calidad de la copia, ya que un defecto en la transmisión de la rima consecutiva puede señalar una copia descuidada. Del mismo modo las «cuadernas» de cinco o de seis versos que aparecen en muchos textos de *clerecía* pueden realmente ser restos de casos de rima consecutiva, estropeados por copistas, y no defectos de composición. Otra posible explicación de estas *cuadernas* anómalas es que pueden ser intentos parciales de lograr un efecto algo parecido al del énfasis de la rima consecutiva por medio de alargar una estrofa normal por la adición de uno o dos versos²⁸.

Estas interpretaciones de la técnica de Juan Ruiz llevan, a mi ver, a tres conclusiones principales. Primero, la rima consecutiva daría resultado estilístico tanto si el *LBA* se presentase oralmente ante un público, cuanto si se diseminase por lectura privada, según el fenómeno de «pronunciación mental» y «memoria auditiva» (habitual entre los lectores medievales) que ha explicado con admirable claridad Chaytor²⁹. Segundo, estos datos confirman una vez más el parecer que Juan Ruiz innovó mucho con las viejas técnicas del *mester de clerecía*. Tercero, la conclusión más importante es que las teorías formuladas por los críticos acerca del *mester de clerecía* necesitan ser revisadas para dar cabida a modificaciones introducidas por el poeta más genial de toda la escuela. Sobre todo en cuanto a la rima, esta última

²⁸ El único caso de una estrofa de *cuaderna vía* con cinco versos en todo el *LBA* aparece en la estrofa 65 del MS.G y es a la par interesante y sospechoso; es la primera estrofa en que se jacta de maestría literaria y, por lo tanto, bien merece énfasis. Pero el verso añadido es redundante y repetitivo. Cfr. Dagenais, pág. 131: «five-line stanzas have been reduced [por los editores] to regular four-line stanzas» y Fitz-Gerald, págs. 99-100: «This leaves but two cases in the whole poem. This proportion is so low (and in the other poems of our author it is also very low) and the existence of five verses to the couplet is so contrary to the idea of poetry *per la cuaderna vía*, that I believe that more manuscripts of Berceo's works would eliminate other cases and show us that Berceo really wrote only four verses to the couplet». En la edición más reciente de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. Aldo Ruffinato, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, ed. Isabel Uría, Madrid, 1992, págs. 251-453, las estrofas 185 (págs. 304-05) y 510 (págs. 386-87) —las dos que Fitz-Gerald dejó con cinco versos— en efecto aparecen «niveladas» por el editor quien comenta que considera los versos supernumerarios como añadidos posteriores.

²⁹ H. J. Chaytor, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, 1945; rpr. Folcroft, 1974, págs. 10-15, 19-21. Una confirmación de esto parece existir en las señales marginales del lector temprano de *G* [posiblemente Argote de Molina, según la hipótesis de Blecua, ed. cit. en la nota 2 arriba, pág. lxxxv, n. 98] en las estrofas 1226-27 (folios 64v-65r) y 1477-78 (folio 79v) ya que dicho lector señaló precisamente dos pasajes de rima consecutiva. Véase también Lanz (citado arriba en la nota 11), pág. 342: «We have also seen...that rime, owing to the strong musical appeal associated with it, can be profitably utilized to attract attention to the rhythmically important places».

conclusión tiene implicaciones para los editores modernos de textos en *cua-*
derna vía que no deben insistir tanto en presentar un texto de máxima va-
riedad verbal ya que todos los poetas clericales —y Juan Ruiz a la cabeza
de ellos— emplearon tanto el cambio (el movimiento) como la repetición
(la pausa) para conseguir los efectos estéticos que todos admiramos³⁰.

³⁰ El presente trabajo forma parte de un análisis monográfico sistemático del fenómeno en el *mester de clerecía* que tengo en preparación desde hace varios años. Presenté oralmente en distintos momentos dos anticipos de este artículo, uno en un congreso de literatura española y otro como conferencia invitada en Yale University. La versión definitiva que aquí se publica representa una reelaboración a fondo de toda la cuestión y constituye en realidad un estudio totalmente nuevo. Otra muestra de la monografía aludida arriba se publicó como «Rima, oralidad y estructura: un aspecto desatendido en el estudio del *Fernán González*», en *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Juan Villegas, 5 vols., Irvine, 1994, V, págs. 19-24.