

# ¿RIMAS ANÓMALAS EN EL *AUTO DE LOS REYES MAGOS*?

Pedro SÁNCHEZ PRIETO-BORJA  
Universidad de Alcalá

## 1. DEFENSA DEL EMPIRISMO, TAMBIÉN EN HISTORIA LITERARIA

Los estudios humanísticos, y en particular los de historia literaria, suelen verse frente a los de las ciencias experimentales como no empíricos o especulativos; en ellos que se acepten o no las hipótesis propuestas parece depender más de la consistencia teórica de las argumentaciones que de la apoyatura objetiva que pueda darse a las mismas. Por desgracia, para una parte no pequeña de lo escrito acerca de nuestra literatura es así, y en la práctica de la enseñanza esta indemostrabilidad de las hipótesis defendidas en la investigación la perciben nuestros mejores estudiantes como muestra de falta de rigor. Por ello es hoy más necesario que nunca fundamentar empíricamente los estudios literarios. En el caso de las letras medievales, el rastreo de las tradiciones en las que se inserta el texto constituye una vía sólida para la comprensión del proceso por el que ese texto nace. Naturalmente, esta consideración afecta a los aspectos generales tales como el tema o contenido de la obra, la intención del autor y la recepción por los destinatarios, aunque son quizá los rasgos formales, como la disposición del texto, en prosa o verso, la «andadura sintáctica»<sup>1</sup> y, en su caso, la estructura estrófica, el ritmo y la rima, los que más necesitan del conocimiento de esa tradición en la que el texto nace y se difunde para poder explicarlos satisfactoriamente.

---

<sup>1</sup> Tomo la expresión de Germán Orduna, «La textualidad oral del discurso narrativo», en G. Orduna *et alii*, *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, 2001, p. 16.

Al decir esto sostengo la idea de que el estudio limitado a los «valores literarios» es del todo parcial e insuficiente en el caso de las letras medievales<sup>2</sup>, y, en consecuencia, las posibilidades de un acceso fundado en lo que hoy suele entenderse como «teoría de la literatura» (o teorías literarias) tiene menos posibilidades de éxito que en su aplicación a los textos contemporáneos, en los que la cercanía lingüística y el conocimiento del contexto cultural permiten un acceso relativamente directo a los aspectos del contenido (y en particular a la intención y punto de vista del autor). En las obras antiguas es preciso anteponer a cualquier especulación sobre las intenciones del autor el examen de la constitución verbal del texto, que no nos resultan evidentes sino tras cumplir el requisito de la descripción articulada de todos los usos lingüísticos, en particular de su sintaxis y de las opciones léxicas<sup>3</sup>. De ahí la imposibilidad práctica, según he sostenido en diversas ocasiones, de separar el estudio de los aspectos literarios del examen de la lengua, punto de vista éste que se corresponde con la mejor tradición de la filología

---

<sup>2</sup> Por ello no puedo estar de acuerdo con quienes conciben la literatura («la obra en su totalidad») como una entidad cultural y artística separable de su forma lingüística. La literatura (¿hará falta recordarlo?) no se expresa con palabras, la literatura consiste en las palabras. Por ello es falsa la aporía que plantea Louise M. Rosenblat (*La literatura como exploración*, trad. de V. Schussheim, México, Fondo de Cultura Económica 2002, p. 238) al concebir la lengua de los textos antiguos sólo como una barrera que separa al estudiante de los valores literarios y contenidos de esas obras: «La cuestión del dominio del lenguaje nos lleva a otro tema controvertido: la literatura del pasado frente a la literatura contemporánea. Cuando alguien objeta que el aprendizaje intensivo de palabras y sintaxis marchita todo posible amor por los clásicos, la respuesta suele ser que de no ser así el alumno no podría entender lo que está leyendo. Si una obra presenta esas dificultades lingüísticas, cabe preguntarse si atacar de frente los problemas lingüísticos ofrece una solución. Para cuando el alumno haya adquirido una comprensión suficiente del lenguaje peculiar inusual, es probable que la obra haya perdido su capacidad de afectarlo. Si ésta presenta experiencias e ideas muy pertinentes para las preocupaciones del estudiante, su interés lo llevará, con frecuencia, a superar los obstáculos de las dificultades del lenguaje y le dará la motivación necesaria para inferir el significado» (p. 238). Desde luego cabe dudar de que una obra como *El Quijote* presente «experiencias e ideas muy pertinentes» para las preocupaciones del estudiante actual. Más bien creo que el disfrute de los clásicos es consustancial al conocimiento de su lengua. Si nos conformamos con que el estudiante «infiere» el significado nunca saldremos del «presapoquismo» tan habitual en un modo de acceder a la literatura de antaño centrado en los contenidos. Se quiera o no, unos conocimientos mínimos de historia de la lengua —por mi experiencia menos arduos y áridos para los estudiantes de lo que algunos profesores de literatura creen— son imprescindibles para el disfrute de los textos antiguos (por lo que el tiempo invertido en adquirirlos es una excelente inversión). El problema, claro está, es que una aproximación a la lengua de otras épocas requiere esfuerzo, y el esfuerzo es algo que muchos quisieran desterrar del proceso educativo. Por lo demás, planteo una manera de superar, que no de obviar, las dificultades en la lectura de los textos en mi ensayo «Nuevas posibilidades y nuevas exigencias de la crítica textual: la 'lectura asistida'», en J. Abaitua y C. Isasi, coordinadores, Monográfico de *Letras de Deusto*, 100, vol. 33, julio-septiembre (2003), pp. 109-126.

<sup>3</sup> Con todo, será preciso establecer varios niveles de acceso, según propongo en mi art. cit. en la nota anterior. En un nivel universitario habrá que incluir como objeto de estudio la materialidad paleográfica y gráfica en la que el texto antiguo se concreta.

española<sup>4</sup>. Y todo ello con la consideración previa de que tales aspectos formales, y, en general, lingüísticos, pero también textuales, que implican diferencias de contenido, no se presentan de manera fija al estudioso, sino en la siempre problemática virtualidad de la transmisión del texto<sup>5</sup>.

Pero si todo esto es cierto para las letras antiguas, y de que lo es puede ser prueba la hipótesis concreta que aquí defenderemos, en el caso de la poesía se revela con mayor claridad, pues la configuración formal adopta perfiles específicos que no pueden ser pasados por alto si se quiere valorar adecuadamente cada testimonio manuscrito (o impreso) con vistas a establecer el texto crítico<sup>6</sup> y, lo que es lo mismo, entenderlo en toda su complejidad.

## 2. LOS TEXTOS DE LOS ORÍGENES Y SU AUSENCIA DE TÉRMINO DE COMPARACIÓN

Si no creo en las posibilidades de una metodología immanente para el estudio de los antiguos textos literarios tendré que decir en torno a qué principios se articula el método que aquí voy a intentar aplicar a un problema ya viejo en la filología española, pero no resuelto de manera satisfactoria. Fui formado en la vieja concepción de la historia como motivo básico para entender la lengua y la literatura<sup>7</sup>, y de Margherita Morreale aprendí que los textos antiguos había que verlos en su contexto cultural, y que el estudio de sus antecedentes era una de las primeras exigencias<sup>8</sup>. La llamada

<sup>4</sup> Por ceñirme a un caso que aduciré varias veces en este trabajo, el del *Libro de buen amor*, recordaré sólo los nombres de Joan Corominas, Margherita Morreale y Alberto Ble-cua.

<sup>5</sup> Recuérdese que las modificaciones se dan no sólo en la transmisión manuscrita sino tanto y más en la imprenta. La preparación de un «original de imprenta» lleva aparejadas importantes modificaciones de la forma lingüística y del contenido mismo. Para muchos textos puede hablarse de una «nueva forma narrativa» (cf. J. M. Lucía Megías, «¿Cómo editar los textos impresos? Notas y comentarios para un manual», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 30.2 (2002), pp. 279-315, con referencias bibliográficas al problema apuntado).

<sup>6</sup> Frente a las formas «experimentales» de edición, como la transcripción paleográfica de los diferentes testimonios, el texto crítico se presenta como la culminación de los diferentes estudios sobre la obra literaria, y como una suerte de «balance de resultados» (véanse observaciones al respecto en G. Orduna, 2000, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Edition Reichenberger, y mi «Presentación» del *critical cluster* «Editar la literatura española (Edad Media y Renacimiento)», en *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 30.2 (2002), esp. pp. 6-8).

<sup>7</sup> Sobre viejas y nuevas expectativas en el estudio de los textos véase J. Rubio Tovar, «Renuevos de la filología», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 30.2 (2002), pp. 23-46.

<sup>8</sup> Por ejemplo, en las fábulas ruicianas el estudio de la fuente latina es imprescindible para la cabal comprensión y establecimiento textual de las mismas (véase, por ejemplo, de M. Morreale, «Enxiemplo de la raposa e del cuervo» o 'La zorra y la comeja' en el *Libro*

«crítica genética» ha visto el texto como proceso al distinguir entre aspectos pre-textuales, textuales y pos-textuales<sup>9</sup>, y ha puesto el acento en el examen de lo que hay detrás del texto. Es lo que tradicionalmente se llaman «fuentes», redescubiertas en las últimas décadas bajo el rótulo de «intertextualidad»<sup>10</sup>. En los textos medievales éstas se utilizaron con diversos grados de «fidelidad»<sup>11</sup>, y de acuerdo con diversos filtros, del que el primero es el que establece el nuevo género en que el texto se inserta. Es cosa sabida que nunca como en la Edad Media hubo un acarreo tan intenso de textos desde unos «contextos» a otros. Por esto mismo, de ninguna otra época pudo decirse que tuviera una cultura más europea; y no se destacarán suficientemente las implicaciones del hecho de que hubiera una lengua internacional, el latín, durante la Alta Edad Media la única que se escribe, mientras que en cada espacio románico se hablan variedades bastante diferenciadas desde antes de lo que la mayoría de los estudiosos suelen reconocer, estatus que puede compararse con el del árabe clásico y el árabe vulgar, y que se muestra bajo la forma de cambiante relación entre esta variedad hablada y el latín escrito, y que alguno ha definido como «complejo monolingüe»<sup>12</sup>, sustituido por la coexistencia de latín y romance como lenguas escritas, y con progresiva ocupación de espacios reservados al primero. La importancia de este fenómeno para la historia cultural ha de tenerse bien presente, pues sólo ella explica la permeabilidad entre literatura latina y las nacientes literaturas

del Arcipreste de Hita (estr. 1437-1443)», *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 49-83).

<sup>9</sup> Véase el número especial de *Romance Review* (86, 3, 1995) dedicado a la crítica genética. Un juicio ponderado en G. Tavani, «Filologia e genetica», *Cuadernos de Filologia italiana*, 3 (1996), pp. 63-90.

<sup>10</sup> De «Mediterráneo de la intertextualidad» habla F. Rico: «Los últimos años han descubierto el Mediterráneo de la tradición y le han llamado intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad...» («El amor perdido de Guillén Peraza», *Syntaxis*, 22 (1990), p. 34).

<sup>11</sup> Las distintas modalidades de utilización de una fuente en la Edad Media difícilmente son clasificables, sin más, bajo los rótulos de traducción o adaptación. Dentro de la primera, el tipo corriente es el de romanceamiento (de un texto latino), mientras que el término traducción parece más acorde con las versiones hechas desde lenguas más fuertemente diferenciadas, como el árabe. Pero aun dentro de los romanceamientos pueden darse diversos grados de literalismo, desde la traducción servil a la paráfrasis, contando, además, con que la presencia de glosas puede configurar parcialmente el modo de traducir (diversos grados de acoplamiento con la fuente se observan en las versiones alfonsíes de textos latinos, árabes y franceses contenidas en la *General estoria*; para la utilización de la Biblia, cf. M. Morreale, «La *General Estoria* de Alfonso X como Biblia», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 25-30 agosto 1980)*, Roma, 1981, pp. 767-773). Por otra parte, el grado de acoplamiento depende de «cuestiones de género»; quiero decir que el género del nuevo contexto es el primer y principal filtro por el que ha de pasar el texto antiguo para cobrar nueva forma (así se aprecia en la utilización que Juan Ruiz hace de la fabulística latina; cf. el art. cit. en n. 8).

<sup>12</sup> Cf. R. Wright en su *Latin tardio y romance temprano*, Madrid, Gredos, 1989 (traducción de *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, Arca, 1982).

romances... y define, a su vez, un marco especial para el influjo entre estas últimas. Y ello es así porque este espacio lingüístico-cultural, que podemos definir como «intersección románica» (en el que incluyo lo latino), hace que las influencias temáticas o de contenido lleven aparejadas el influjo de las formas. Ocasión habrá aquí de volver sobre este asunto, pues resulta capital para el asunto del que nos ocuparemos.

La frontera entre las literaturas nacionales en la Edad Media queda desdibujada por el trasiego de géneros y temas, sin que sea fácil establecer genealogías, y ahí están los viejos problemas irresueltos, y quizá irresolubles, de los orígenes de la épica y de la lírica peninsulares. Los temas y los «motivos» tienen, además, una raíz antropológica, y, por tanto, universal, por lo que suelen darse coincidencias entre espacios muy diversos<sup>13</sup>. Podemos, además, suponer que las formas literarias, la configuración estrófica, los «colores retóricos» en general, se difundieron soldadamente con los temas. Constituyen por ello una vía para rastrear esas relaciones románicas. Vistas así las cosas, el estudio de la literatura medieval concluye en una suerte de literatura comparada, cosa que no tiene que extrañar, pues no se ha descubierto otro principio metodológico en los estudios humanísticos de más profundas implicaciones que la comparación. Incluso una disciplina que ha reivindicado siquiera de manera parcial un espacio entre las ciencias de la naturaleza, como la lingüística, es, ante todo, una ciencia comparativa, como expuso con toda claridad Hjelmslev<sup>14</sup>. De sobra es sabido que en el siglo XIX la gramática sin más era la gramática histórica, fundamentada en el estudio comparativo de las lenguas, y las orientaciones recientes, trascendiendo el estudio de las familias de lenguas (estrecha como la románica, o más laxa como la indoeuropea) fundamenta en la metodología contrastiva establecimientos tipológicos.

He defendido en otros lugares que la comparación que más importa para entender el funcionamiento de una lengua es la que se hace de ésta consigo misma. Quiero decir que por la naturaleza misma de los hechos la comparación de una lengua con momentos pasados de su historia permite entender y valorar procesos en curso y, sin más, su configuración actual<sup>15</sup>. En el caso de los textos, los

<sup>13</sup> Por ello se sigue discutiendo si la épica española es independiente en su génesis o tiene filiación francesa, o incluso árabe (cf. A. Deyermond, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987, y A. Galmés de Fuentes, *Épica árabe y épica castellana*, Madrid, Gredos, 1978).

<sup>14</sup> «Toda lingüística, en virtud de su método, es comparada», lo que se torna exigencia absoluta en el caso del estudio histórico de la lengua (*Sistema lingüístico y cambio lingüístico*, Madrid, Gredos, 1976).

<sup>15</sup> Las diferencias —y las sorpresas— pueden no ser pequeñas; por citar sólo unas pocas: la reduplicación distributiva del numeral («todas con dos dos fijos»), la interrogativa directa

principios de la comparación son una exigencia si cabe más perentoria<sup>16</sup>. Y por comparación sólo podrá situarse en un contexto determinado el cultivo de un género y de unas formas literarias.

Importa, sin embargo, establecer algunas precisiones, y aun señalar restricciones, en la aplicación de estos métodos, pues la comparación necesita de pistas que seguir y de indicios de los que inferir su validez, y la fundamentación de las hipótesis primeras ha de ser lo suficientemente sólida para poder alcanzar deducciones ulteriores<sup>17</sup>. Ocurre a veces que la falta de término de comparación hace azarosas las inferencias sucesivas. Este es a mi entender el problema de los primeros textos de la literatura española. El *Poema de Mio Cid* está huérfano de otros textos que sirvan de contrapunto para poder elucidar las no pocas cuestiones irresueltas. ¿De cuándo data la obra?, ¿dónde se compuso?, ¿quién fue su autor?, ¿fue elaborada por un poeta o por dos?, ¿hubo una base oral sobre la que se se llevó a cabo la composición escrita?... Y, lo que más importa, ¿es posible reconstruir un texto genuino o hemos de conformarnos con las lecciones del manuscrito único conservado? Y para ello habrá que responder a cuestiones como la de la regularidad métrica<sup>18</sup>.

Por lo expuesto, los textos breves de la llamada época de orígenes de la literatura española presentan dificultades añadidas debido justamente a su brevedad. Así, lo restringido de los datos lingüísticos que ofrecen hace difícil su adscripción geográfica. ¿Dónde se compusieron la *Disputa del alma y el cuerpo*, y la *Razón de amor*?<sup>19</sup>. Con vistas al establecimiento textual, esta misma breve-

con *si* («¿si te posieren por rector?»), la extensión del adjetivo «masculino» con nombres de materia femeninos («manteca fresco»), el complemento circunstancial abriendo frase sin preposición («cada lugar dexemos señal de alegría»)...

<sup>16</sup> Así lo señala J. Corominas en su ed. del *Libro de buen amor* (Madrid, Gredos, 1967). Adelanto que la extensión, complejidad y diversidad interna del *Libro de buen amor* configuran un espacio riquísimo para esa comparación (por ejemplo, baste considerar el uso de diferentes metros en la obra).

<sup>17</sup> La ciencia ha de proceder por hipótesis, y la hipótesis más satisfactoria es la que permite dar mejor cuenta de su objeto de estudio, lo mismo sea éste un proceso natural que un hecho cultural. Pero para que esa hipótesis sea satisfactoria el estudioso ha de alcanzarla a partir de indicios o pruebas que encuentre en la realidad estudiada.

<sup>18</sup> Interesantes propuestas de enmienda textual basadas en el metro y ritmo del *Poema* pueden verse en G. Orduna, «La edición crítica y el *codex unicus*: el texto del *Poema de Mio Cid*», *Incipit XVII* (1997), pp. 1-46. Una cuestión clásica acerca de esta obra como es la doble autoría se ha planteado sólidamente en los últimos tiempos gracias al auxilio electrónico (cf. M. Garci-Gómez, *Dos autores en el Cantar de Mio Cid. Aplicación de la informática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993).

<sup>19</sup> Sobre la *Razón de amor*, E. Franchini señala una clara presencia del aragonésismo lingüístico en esta obra, con rasgos de la Rioja Baja introducidos por el copista, y con unos pocos gallego-portuguesismos achacables a la cultura literaria del poeta, que no a su procedencia geográfica (*El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, Madrid, CSIC, 1993). Con todo, no le falta razón a Franchini al afirmar que «a veces resulta difícil sustraerse a la impresión de que por falta de datos la investigación gira un poco en círculo» (p. 8).

dad hace azaroso juzgar algunos de los hapax que presenta el texto. ¿Serán esos usos particulares, tal vez sólo en ese texto documentados, errores de copia o, por el contrario, formas genuinas que la pérdida casual de obras de antaño ha privado de término homólogo?

Este es el problema básico al que se enfrenta el estudioso de los textos castellanos medievales, porque, por contraste, en casos en los que sí hay término de comparación los avances han sido significativos. Nada más lógico, pues, que la búsqueda de términos comparativos, sean más o menos cercanos. Claro que las posibilidades según el grado de acercamiento o lejanía serán diferentes. Cuando D. A. Nelson se propuso editar el *Libro de Alexandre* optó por cotejar este texto (o mejor dicho, los testimonios de los manuscritos de esta obra) con las obras de Gonzalo de Berceo<sup>20</sup>. Otra cosa es que acertara el erudito citado en la atribución del *Alexandre* al autor riojano. La cuestión, es obvio, tiene importancia capital para el método. Si Berceo fue el autor, entonces el cotejo con sus obras se revelaría como criterio decisivo a la hora de establecer el texto del *Libro de Alexandre*<sup>21</sup>. Si no fuera así, la comparación perdería valor probatorio, pero en absoluto habría que desecharla como principio metodológico. A falta de otros términos, no será desdeñable la perspectiva más amplia que puede aportar ese cotejo... porque, de otro modo, el testimonio del *Alexandre* resulta aislado. La comparación nunca podría rechazarse entre estas obras aunque se niegue la autoría compartida, sobre todo a la vista de la coincidencia formal (estrófica) que inmediatamente las inserta dentro de una misma tradición poética, la del «mester de clerecía».

Lo malo será cuando nos enfrentemos a textos de un género determinado únicos en su tiempo y en su espacio lingüístico<sup>22</sup>, de

<sup>20</sup> D. A. Nelson, ed., Gonzalo de Berceo, *El «Libro de Alixandre»*. *Reconstrucción crítica*, Madrid, Gredos, 1979.

<sup>21</sup> Por ejemplo, Nelson aborda la crítica de las palabras repetidas en rima para discernir qué repeticiones eran del autor y cuáles de los copistas, considerando las duplicaciones en Berceo, y al respecto llega a la conclusión de que la repetición es genuina «cuando formas idénticas funcionaban en distintas expresiones», como 90a «de grant guisa» y d «por nulla guisa» (*ob. cit.*, p. 68). Sobre la repetición en rima en el *Libro de buen amor* véase aquí § 5.

<sup>22</sup> Digo «espacio lingüístico» por parecerme un concepto más restringido, para la Edad Media, que el de «espacio cultural», o que el de «espacio literario». Por descontado, la dificultad principal nace del desconocimiento exacto de la «trayectoria» de las obras antiguas, es decir, dónde se gestaron y en qué lugares se difundieron, pero también por la mentada circulación europea de géneros y temas. Con todo, ni siquiera la aplicación de la idea de «espacio lingüístico» resulta del todo operativa, precisamente porque la compleja génesis de las obras, con acarreo de textos diferentes confiere, o puede conferir, cierta heterogeneidad lingüística a los textos medievales, con el agravante habitual de que casi siempre resulta difícil discernir qué rasgos de lengua son genuinos y cuáles achacables a la transmisión (recuérdese el caso citado de la *Razón de de amor*, al que puede añadirse otro en el que los perfiles de lo aragonés y lo castellano están entreverados, aunque en proporciones distintas, y que es la *Fazienda de Ultramar*). Queda el problema, que por la singularidad del lugar al que se vincula el *Auto de los Reyes Magos* habría que tratar aquí, de la dificultad de homo-

los que carezcamos de parientes siquiera lejanos. Pero si hay un texto de entre ellos singularmente problemático, por los motivos expuestos y por otros, es el *Auto de los Reyes Magos*, obra sobre la que no es poco lo que se ha escrito<sup>23</sup>, sin que hayamos pasado, por lo general, de conjeturas<sup>24</sup>.

Esta singularidad de la obra hace difícil hacer luz en la niebla que la envuelve, empezando por el título mismo, cuestión en sí la menos trascendente, pero que incluye la del género (estoy de acuerdo con quienes, como F. Lázaro Carreter han hablado de *representación* para referirse a esta obra, pero mejor será no hacer novedad en esto<sup>25</sup>).

No cabe resolver sino de modo aproximado el problema de la datación de la obra, y, dada la habitual confusión entre texto y manuscrito, conviene empezar por situar en el tiempo la única copia transmitida. Y habrá que tener en cuenta que, como en otros casos, la copia manuscrita es posterior a la elaboración del códice, pues es sabido que el *Auto* fue copiado aprovechando el espacio sobrante en el envés de un folio y en el haz del siguiente (67v y 68r) de un códice elaborado con anterioridad. Lapesa habló de una copia cercana al original, pero, por lo que se verá luego, habría que explicar antes en qué consistía el original, pues éste no podrá reducirse sin más a un texto escrito si se acepta, como suele hacerse, que la obra se representaba como un breve drama, o, lo que es más probable, si formaba parte de la liturgia de la Epifanía. En cualquier caso, la crítica, siguiendo a Ménéndez Pidal, sitúa el códice en el s. XII, y la adición de las líneas del *Auto* habría tenido lugar a finales del s. XII o principios del s. XIII<sup>26</sup>.

logar la lengua de un texto a la de una zona precisa. La existencia de estos problemas no lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿pueden adscribirse los textos literarios medievales, sin más, a un espacio lingüístico concreto?

<sup>23</sup> Bibliografía sobre el *Auto de los Reyes Magos* en Á. Gómez Moreno, «Apéndice VI. El teatro medieval», en C. Alvar y J. M. Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 1105-1106. Sobre la filiación románica del *Auto* sigue siendo imprescindible la obra de W. Studervant, *The 'Misterio de los Reyes Magos': Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore, The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, 10 (reimpr. New York, Johnson Reprint, 1973). En una perspectiva más general, véase A. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Gredos, 1991.

<sup>24</sup> No entraré aquí en la cuestión de si este vacío se debe a la pérdida de obras o a su ausencia. Véase el estado de la cuestión en A. Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 359-365, así como el *Primer Suplemento* a la misma obra, id. 1991, pp. 359-365, además de las referencias de la nota anterior (en el citado *Diccionario filológico de literatura medieval española*, pp. 1081 ss.).

<sup>25</sup> *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1976.

<sup>26</sup> *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pp. 171-177 (antes en «*Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV (1900), pp. 449-462). Estas publicaciones incluyen facsímil.



El lugar para esa representación sería la catedral de Toledo, lo que se ha deducido de la probable pertenencia desde antiguo del códice en que conserva la copia a su biblioteca capitular, pero otra cosa es que el original fuera elaborado en Toledo (argumentos a favor de la representación efectiva en Toledo nacen con fuerza de la constatación por los investigadores desde hace unos años de una tradición dramática medieval en Toledo<sup>27</sup>).

Volveré sobre todas estas cuestiones, pero adelanto ya que la visión de la crítica sobre las peculiaridades culturales (y lingüísticas) del espacio en que supuestamente surgió la obra —la ciudad de Toledo— ha llevado a planteamientos peculiares de la investigación, que la han sacado del marco metodológico en el que, por principio, tendría que haber discurrido la misma. Dicho más claramente, el *Auto de los Reyes Magos* es un caso particular, especial, raro, si se quiere, en la nómina de nuestros textos de antaño (sea esta singularidad de raíz o debida a las circunstancias históricas de la transmisión), pero eso no implica que no se deban aplicar a esta obra los principios filológicos de rigor en el caso de los textos medievales y, en particular, de los textos en verso.

Las dificultades de la investigación sobre el representante más antiguo del teatro castellano caben, pues, bajo el rótulo de «valor del testimonio aislado», problema crítico que nos puede surgir en cualquiera de los niveles de análisis de un texto, por ejemplo en el gráfico-fonético o en el lexicológico. En tales niveles nos enfrentamos a los llamados *hapax*. No pocos trabajos han querido aclarar el sentido de algunos de ellos, en el intento de sustraerlos a la consideración de meros errores de transmisión<sup>28</sup>. Podrá pensarse a primera vista que la similitud es imperfecta, pues no es lo mismo la valoración del *hapax* digamos lingüístico que la de la obra aislada, y que los problemas que ésta presenta son de alcance mucho más complejo. No niego que esto sea sí, pero, en perspectiva filológica, he defendido muchas veces la integración entre el estudio de las partes y el del todo, que están en una especie de relación dialéctica; sin el discernimiento de las partes, es decir, de las cuestiones de detalle, es imposible la comprensión adecuada del todo; sin una visión completa del todo, sin situar el texto dentro de una corriente,

<sup>27</sup> Véase C. Torroja Menéndez y M. Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXXV, 1977, y A. Blecua, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Home-naje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 79-112, quien señala para el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo una génesis anterior en más de un siglo a la del manuscrito conservado.

<sup>28</sup> Sin ir más lejos, *hamihala* en la obra aquí estudiada (G. J. MacDonald, «*Hamihala*, a Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology*, 18 (1964-65), pp. 35-36; ya antes se ocupó de la exclamación W. J. Entwistle, «Old Spanish *Hamihala*», *The Modern Language Review*, 20, pp. 465-466.

de un ámbito cultural, dentro de un género, y en contraste con otras manifestaciones comparables resulta, no ya difícil valorar esos aspectos concretos, sino que, además, esa valoración resultará sesgada.

Insistiré en lo obvio: la falta de término de comparación cercano es causa de la mayor parte de las dificultades para interpretar adecuadamente el *Auto de los Reyes Magos*. En particular, un aspecto de los más relevantes, el del sistema de versificación y la rima difícilmente pueden establecerse si no es por la comparación con los usos de otros textos. Pero como no hay otras obras antiguas coetáneas, no hay otros «dramas» castellanos de la misma época que éste, adquiere aun más fuerza la premisa general de los estudios literarios antes enunciada: el *Auto* hay que verlo dentro de las tradiciones poéticas latinas y románicas que van de la antigüedad tardía a la romanidad temprana.

Y si no hay testimonios cercanos, los lejanos (o acaso no tanto, por lo que se dirá) tendrán especial interés. Pienso, sobre todo, en otro texto dramático toledano, el *Auto de la Pasión de Alonso del Campo*. La comparación con esta obra interesa mucho en un plano general, pero, lo que es más sorprendente, también para hacer luz sobre aspectos particulares de la forma. Contra lo que podría esperarse por la distancia en el tiempo, servirá no poco para elucidar lo que aquí nos importa.

### 3. EL *AUTO DE LOS REYES MAGOS*: SUS RIMAS ANÓMALAS Y EL PROBLEMA DE SU GÉNESIS

Entre los problemas que plantea el *Auto de los Reyes Magos* ocupa un lugar central el de la validación de las rimas que muestra el único testimonio conservado. Rimas como 15-16 *fembra : december*, 38:39 *escarno : carne*; 40-41 *mundo : redondo*; 117-118 *maior<...>*<sup>29</sup>: *toma* han sido consideradas «anómalas» a partir de los excelentes estudios de Lapesa, sobre todo del de 1983<sup>30</sup>. El acuerdo en esta manera de ver las cosas ha sido prácticamente unánime (con las excepciones que luego se verán). Ahora bien, el concepto de «anomalía» no resulta del todo claro en crítica del texto, pues un principio básico de la crítica es el de la «genealogía» de

<sup>29</sup> El copista no acaba de escribir la palabra. Más adelante señalo una posible explicación de este hecho.

<sup>30</sup> R. Lapesa, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen del autor», en *Homenaje a Fritz Krüger*, II, Mendoza, 1954, pp. 591-599, recogido en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 37-47, y «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Miscellània Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1983, pp. 277-294.

los errores (en la bibliografía de la disciplina se habla de causas o motivaciones del error), en el sentido de que la identificación del error ha de ir acompañada de la explicación de cómo se produjo éste<sup>31</sup>. Además, habrá que precisar, porque ello importa en los textos en verso, que por erróneas se entenderán las lecciones que representen una modificación de sustancia del texto genuino, del «original» del autor. Y digo diferencia de sustancia en el buen entendido de que los cambios meramente lingüísticos no tienen esta naturaleza. Así, el que un manuscrito muestre *castillo* donde el estadio genuino del texto presentaba *castiello* no puede considerarse, obviamente, un error textual, sino una mera variante de lengua<sup>32</sup>. Habrá que considerar, sin embargo, que lecciones que tomadas aisladamente pueden tomarse por peculiaridades lingüísticas de la copia cobran valor textual dentro de la superestructura rítmico-fónica, con repercusiones en los demás niveles de la lengua. Y así sucede incluso con variantes que sólo eventualmente representan una diferencia fónica. Por ejemplo, *dino* y *digno* solo en hipótesis corresponden a dos pronunciaciones distintas (y habrá que apelar aquí a la posibilidad de que diferentes lectores, y aun uno mismo, den diferentes lecturas). Sin embargo, dada la serie de rimas de la estrofa 2 del *Libro de buen amor* (*reina, dina, aina*), *digna* del manuscrito de Salamanca (S) puede legítimamente relegarse al aparato crítico como error de transmisión por la sola posibilidad de alterar en la lectura o recitación la rima en *-ino*<sup>33</sup>. En buena lógica, las formas aportadas en las citadas parejas en rima del *Auto de los Reyes Magos* serían aceptables como soluciones lingüísticas. Lo que las hace sospechosas es su falta de acomodo a la estructura versal del *Auto* (y sobre este concepto habrá que volver). Sin embargo, como la configuración de los versos de esta breve obra medieval no resulta del todo evidente, habrá que intentar deducirla del examen de los usos particulares, y, a su vez, estos usos particulares habrán de explicarse por su acomodo o falta de acomodo a la con-

<sup>31</sup> Habrá que recordar que muchos de los supuestos errores no lo son en realidad, por lo que la explicación del proceso por el que surge el error es argumento justificativo necesario de la enmienda. Aun en el caso de supuestos errores achacables a procesos frecuentes en la transmisión del texto, como la omisión, muchas veces no serán tales. Véanse los ejemplos citados en n. 15; me ocupé de la dificultad de identificar el error en «Problemas lingüísticos en la edición de textos medievales (relación entre crítica textual e historia de la lengua)», *Incipit*, XVI (1996), pp. 19-54.

<sup>32</sup> Una separación rigurosa entre error textual y mera variante de lengua se debe a Inés Fernández-Ordóñez, «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 30.2 (2002), pp. 105-180).

<sup>33</sup> Por otro lado, tenemos el conocido caso de que lo que es en su comienzo un error textual adquiere carta de naturaleza como «variante formal» precisamente gracias a la rima (*Cadino* por *Cadmo*, con *m* mal leída como *in*, «error» al que otorga autenticidad textual la rima con *serpentino* en la poesía de Mena). V. i. § 5.

figuración formal del texto poético. La circularidad de este razonamiento fue puesta de relieve con claridad por Juan Carlos Conde a propósito de la edición del verso castellano de arte mayor, y en ella se percibe uno de los mayores inconvenientes para editar de manera satisfactoria los textos poéticos antiguos<sup>34</sup>. Las palabras en rima en los citados pares del *Auto* son admisibles tomadas en sí (a condición de leer *december* como *decembre*); el inconveniente está en que no encajan en el concepto que habitualmente se tiene de la rima. Y así vistas son errores textuales. Para subsanar estos supuestos errores hay que acudir al clásico proceso de enmienda, con el fin de recuperar las formas genuinas, o bien buscar una justificación para semejantes anomalías.

Quizá en este punto convenga hacer un aparte para distinguir entre lección «verdadera» y lección «genuina». Uno de los principios de la crítica textual es que el autor no puede haber escrito nada contra la lógica<sup>35</sup>. Es cierto, pues el editor no puede llevar su labor más allá de lo que buenamente comprenda; pero no lo es en la medida en que no se puede confundir el horizonte del editor con el del autor. En el estado actual de conocimiento de la lengua y cultura de antaño serán no pocas las zonas oscuras que los textos presenten al estudioso de hoy; lo honesto será señalar tales dificultades y conformarse con editar el texto que nos presente el testimonio conservado (mayor dificultad para decidir tendremos si los testimonios son varios). En otro lugar he señalado –y quizá no sea esto digresión sobre el argumento central de este trabajo por lo que puede sospecharse acerca de la génesis del *Auto*– que las traducciones constituyen la prueba del nueve para los principios de la crítica textual; pues bien, éstas permiten ver con claridad las diferencias entre la lección genuina y la verdadera. El traductor, debido a mala lectura del manuscrito que tenía delante, puede equivocarse, como cuando en el *Cantar de los cantares* de la *General estoria* vemos 2:4 «De mí ante los tus ojos; ca ellos me fizieron y volar», sin duda por leer en el códice de la *Vulgata averte* ‘aparta’ como *ante* al estar *er* suplida con lineta (*aute*). En el texto castellano *ante* no es una lección «verdadera», en cuanto que nace de un fallo del traductor, pero sí es la lección auténtica, por disparatada que sea, pues no otra cosa presentaba el texto en su estadio original<sup>36</sup>. Las rimas «anómalas» del *Auto de los Reyes Magos* obligan a postular formas

<sup>34</sup> «Praxis ecdótica y teoría métrica: el caso del arte mayor castellano», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 30.2 (2002), pp. 249-277.

<sup>35</sup> Enunciado por F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padua, Antenor, 1975, p. 62.

<sup>36</sup> A este respecto es preciso explicar de qué se habla cuando se apela al origen, porque no es raro que se proyecte sobre la génesis textual lo que afecta sólo a la materialidad de un representante manuscrito, máxime cuando éste es único.

genuinas que, al menos en algunas de las propuestas, son, paradójicamente, anómalas en castellano: para que *carne* rime con *escarno* se han postulado *carñ* y *escarñ*, formas que no se corresponden con las de la variedad lingüística del centro de la Península Ibérica. He aquí una anomalía (en la rima) que se resuelve por otra anomalía (en la lengua).

Aunque quienes se han acercado al *Auto de los Reyes Magos* han coincidido en el diagnóstico, los remedios aplicados a sus rimas han sido diferentes. Convendrá examinarlos con detenimiento, pero antes habrá que identificar bien todas las posibles anomalías. Para ello será útil tener delante el texto transmitido por el único testimonio conocido, el contenido en el códice de la Biblioteca Nacional, Vitrina 5-9, que transcribo paleográficamente a continuación (más adelante doy mi propuesta crítica)<sup>37</sup>:

[67v]

(1) dš criador qual marauila. nose qual es achesta strela. agora p'mas la e \*\* (2) ida poco timpo a: que es nacida. Nacido es elcriador: que es de la gente (3) Senior. ñon es uerdad. nse que digo. todo esto non uale uno figo. Otra (4) noçte me lo catare. Si es uertad bine lo sabre + bine es uertad lo que io (5) digo: en todo en todo lo prohio. ñ pudet seer otra sēnal: achesto es (6) i nõ es al. Nacido es ds por uer de fembra. in achest mes: de decem (7) ber: ala ire . o que fure aoralo e. por ds de todos lo terne. +

(8) Esta strela n se dond uinet: quin la trae. oquî la tine. porque es achesta (9) sēnal. enmos dias on ui atal. certas nacido es en t̃ra. aquel q<sup>i</sup> en pace i en gu\* (10) ra. Senior a a se er daoriete de todos hata innocidēte. por tres noches (11) me lo uere: i mas de uero lo sabre + en todo en todo es nacido: ñse si algo (12) eueido. ire lo aorare. i pregare i rogare (+*interlineada*) ual criador: atal facida. fu nuquas (13) alguãdre falada. o en escriptura trubada: tal estrela ñ es in celo. desto so io (14) bono strelero. bine lo ueo sines escarno. que uno ome es nacido de carne. (15) que<sup>s</sup> (s *interlineada*) senior de todo el mūdo. a si cumo el cilo es redodo. detodas gentes senior (16) sera. i todo \*seglo iugara. es n\*\* cudo que uerdad es. uerr (¿*corregido en ueer?*) loe (*e interlineada*) otra uegada (17) si es uertad osi es nada. + Nacido es el criador: de todas las gentes maior: bine lo (18) <\*\*\*> ire ala par caridad +: : dš uos salue senior. sodes uso (19) <\*\*\*> uertad <\*\*\*> de uos sabelo quiro. (20) <\*\*\*> una strela nacido es el criador <\*\*\*>

<sup>37</sup> Sigo lo expuesto en *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 89-103.

## [68r]

(1) **\*\*\*s** es senior. i re lo aorare· io otro si rogar loe (loe *interlineado*). **s\*\*\*ior** <\*\*\*> (2) andar: queredes ir cômigo al criador rogar: auedes lo ueido io lo <\*\*\*> (3) nos imos otrosi sil podremos falar. andemos tras el strela ueremos el <\*\*\*> (4) cumo podremos prouar. si ã hõme mortal o si es rei de tra o si celestial \* (5) queredes bine saber cumo losabremos: oro mira iacenso: ael ofrecemos (6) si fure rei detra el oro quera. si fure ome mortal lamira tomara. sirei celes<\*\*\*> (7) estos dos dexara. tomara el enceso: quel ptene-cera:+: andemos iasi lo fagamos (8) Salue te el criador ds te curie de mal un poco te dizeremos ñte que remos al (9) dš te de lõga uita ite curie de mal. imos in romeria aquel rei a\*orar. que es (10) nacido ãtra: nol podemos fallar: : Que decides. oides: aquin ides buscar: de (11) qual tra uenides o queredes andar. decid me (me *interlineado*) uostros nombres nom los querades (12) celar. a mi dizen caspar. est otro Melchior ad achest baltas ar. rei. un rei es (13) nacido que es senior de tra. que mandara el sclo en grant pace sines gera :+: (14) es asi por uertad: si (es *raspado*) rei por caridad. i cumo lo sabedes. ia prouado lo auedes: (15) rei uertad te dizremos: que puado lo auemos. esto es grad mauila + (*interlineada*) un strela es (16) nacida. (+*interlineada*) Senal face que es nacido. i ã carne humana: (na *interlineado*) uenido. quãto ia que la uistes. (17) i que la pci-bistis; :+: xiii dias a. i mais ñ auera: que la auemos ueida. ibine (18) percebida. pus andad i buscad i a el adorad. i por aqui tornad. io ala ire: (19) iadoralo e :+: quí uio numquas tal mal. sobre rei otro tal. aun ñ so io morto. (20) ni so la tra pusto. rei otro sobre mi; nõ-quas atal ñ ui. el siglo ua a caga. (21) ia ñ se que me faga. por uertad no lo creo: ata que io lo ueo. uenga mio maior (22) do q' mios aueres toma. idme por mios abades. i por mis podestades. i por mios (23) scriuanos. i por meos gramatgos. i por mios streleros. i por mios retori\*os (24) dezir man la uertad. si iace ã escripto o si lo saben elos o si lo ã sabido :+: (25) rei qque (*la primera q posiblemente raspada*) te plaze he nos uenidos. i traedes uostros escriptos rei si traemos. (26) los meiores que nos auemos. pus catad dezid me la uertad. si es aquel ome (27) nacido que esto tres rees man dicho. di rabi la uertad si tu lo as sabido po\* (28) ueras (s *interlineada*) uo lo digo: que nolo escripto. hamihala cumo eres enartado. por que (29) eres rabi clamado; non entêdes las profecias las que nos dixo ieremias (30) par mi lei nos somos erados. por que non somos acordados; por que (31) nõ dezimos uertad: io no la se par caridad. por que no la auemos (32) usada. ni en nostras uocas es falada

Aparte de las letras no leídas, que marco con (\*), las diferencias entre esta transcripción y el texto que ofrece Menéndez Pidal<sup>38</sup> son de detalle y no afectan a la lectura de las rimas, con la salvedad importante para el aspecto central de nuestro estudio de que 21-22 (v. 117) *maiordoma* es reconstrucción del editor, pues en el manuscrito se ve claramente que el copista escribió *maiordo* (con cambio de línea: *maior/do*). No hace falta decir que la restitución de *maiordoma* se apoya en la necesidad de rima con v. 118 *toma*. La solución propuesta, *maiordoma*, aceptada sin apenas reparos, no es la única posible; antes al contrario, por lo que se verá, creo preferible restituir *maiordome*.

#### 4. LAS RIMAS «ANÓMALAS». DIFERENTES EXPLICACIONES

Como las diferentes posturas sobre la rima en el *Auto de los Reyes Magos*, y sobre la génesis de la obra, son bien conocidas de los interesados por los primitivos textos dramáticos y, en general, por las letras medievales, me limitaré a recordarlas brevemente.

##### 4.1. La hipótesis de Lapesa: origen «franco», catalán o gascón

Rafael Lapesa basó precisamente en la anomalía de las rimas la idea de que el *Auto* fue debido a un autor franco, catalán o, más probablemente gascón<sup>39</sup>. Las cuatro rimas en las que se detiene especialmente son:

15-16 *fembra* : *december*  
 38-39 *escarno* : *carne*  
 40-41 *mundo* : *redondo*  
 117-118 *maiordo*<...> : *toma*

Sobre el primer par, Lapesa argumenta lo siguiente: «la subsistencia del nominativo latino DECEMBER en mozárabe no apoya la acentuación aguda [...] en cambio explicaría que el copista toledano sustituyera con *decémbre* el *decembre* que yo supongo en el original de un 'franco', cuya lengua original equiparase /a/ y /e/ etimológicas en posición final absoluta, con lo que *decembre* rimaría sin obstáculo fonético con *fembra*»<sup>40</sup>. Acerca de *escarno* Lapesa señala su rareza, pues «no aparece sino en el *Auto*, mientras de

<sup>38</sup> *Ob. cit.* en n. 26.

<sup>39</sup> «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», art. cit. en n. 30.

<sup>40</sup> Lapesa, art. cit., p. 150.

Berceo en adelante *escarnio* es la forma siempre usada», pero «todas estas dificultades desaparecen si admitimos que el autor fue un gascón, occitano o catalán que decía en su lengua *escarn* y *carn*, castellanizadas parcial o totalmente por el escriba a costa de la rima»<sup>41</sup>. En cuanto a la tercera pareja, dice: «sigo creyendo que la mejor explicación de la rima *mundo* / *redondo* es suponer que el autor escribió \**mondo* porque en su lengua nativa el descendiente del latín MUNDUS ‘cosmos’ tenía /o/, cosa que ocurría en el gascón, occitano y catalán *mon*. Una vez más el copista sustituiría la forma foránea con la correspondiente castellana, a costa de la rima»<sup>42</sup>. Caso más problemático es aún el de *maiordo-*, pues, como se ha visto, el copista no acabó de escribir la palabra; según Lapesa hay que volver al hipotético \**maiordo*[*ma*], que sería arbitrario si no lo entenderíamos como una variante gascona o catalana de *majordome*, usual en occitano y atestiguado en catalán antiguo. Tenemos, por tanto, un caso idéntico al de *fembra* / \**decembre*»<sup>43</sup>.

Lapesa apoya, además, la hipótesis de la autoría «franca» con otras formas lingüísticas ajenas al castellano, como la preposición *da* (*25 da oriente*), que considera propia del occitano, y aunque no cree que *da* se extendiera al catalán ni al gascón antiguos, «en el lenguaje de los ‘francos’ establecidos en Toledo hubieron de intercambiarse constantemente rasgos de diverso origen, como ocurrió en otras comunidades ultramontanas en la España del siglo XII»<sup>44</sup>. También interpreta como forma franca *por ver*, hápax en Castilla, pero corriente en occitano (*per ver*), francés antiguo (*par voir*) o catalán (*de ver, en ver*)<sup>45</sup>. También señala el adverbio *23 certas* (*c. nacido es en terra*) como de clara procedencia galorrománica (pero, obviamente, habrá que ponerlo al lado de *3 primas*). No me referiré aquí a lo que Lapesa considera «confluencias románicas», como sería el caso de *41 cumo* porque su valor probatorio de una autoría franca es bien escaso (cast. *cuemo*).

---

<sup>41</sup> *Ib.*, p. 152.

<sup>42</sup> *Ib.*, p. 153.

<sup>43</sup> *Ib.*, p. 153.

<sup>44</sup> *Ib.*, pp. 147-148.

<sup>45</sup> *15 por ver* no me parece sino la forma apocopada de *28 de vero* (no creo necesario acudir a origen foráneo). Acerca de *ia* (=y á) en *96 quanto ia* no creo que pueda considerarse con J. Schmidley un galicismo por su uso temporal («La -y de hay», en *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Salamanca, 22-27 de noviembre de 1993*), editadas por A. Alonso González, L. Castro Ramos, B. Gutiérrez Rodilla y J. A. Pascual Rodríguez, Madrid, Arco Libros, 1996, p. 198). Todavía en textos del s. XVI encontramos este uso (por ejemplo, en un documento del Archivo Municipal de Alcalá de Henares de 1558, «abrá dos meses poco más o menos» (el documento ha sido transcrito por F. Paredes para la colección *Textos para la historia del español*, vol. III, en prensa).



#### 4.2. La hipótesis de Corominas: un autor aragonés

En el artículo de 1983 Lapesa recoge una breve nota de Corominas en la que éste sostiene un punto de vista diferente acerca de la adscripción geográfica del autor: «En otra ocasión daré la prueba de que el *Auto de los Reyes Magos* no lo escribió un poeta gascón nacido en Toledo, tesis poco verosímil, aunque hábilmente sostenida por Lapesa, sino un poeta del Alto Aragón o Navarra que mezclaba con su lengua materna la koiné catalano-occitana, lo cual explica a un tiempo las rimas catalano-gasconas señaladas por Lapesa (*mayordome: toma, mon(do): redon(do), fembra: desembre, escarn: carn*) y las aragonesas de que él no nos habla (como *nacito: dito, sabito: escrito: sabito*, vs. 133 ss. *escrito: sabito*, 125-126; *venitos: escritos*, 127-128; más tarde, el texto fue copiado en Toledo o en otra parte de Castilla dándole la forma acastellanada en que ha llegado a nuestras manos»<sup>46</sup>.

Que sepamos, Corominas nunca escribió la «prueba» de su tesis, que, por otra parte, no es, en lo que importa, demasiado diferente de la de Lapesa, pues parte de dos principios fundamentales: uno, que las rimas en cuestión son anómalas; dos, que la anomalía de las cuatro rimas señaladas por Lapesa se resuelve desde la koiné catalano-aragonesa. La tesis de Corominas es, en realidad, complementaria de la de Lapesa, pues el lingüista catalán va más allá al añadir nuevas rimas también «extrañas», como las de 134-135 *nacido: dicho*, resuelta en *nacito: dito* (se notará luego que bajo la indicación «ss.» que acompaña a la referencia al v. 133 se oculta la serie *sabido: digo: escrito*, más difícil, a mi parecer, de reducir a consonancia perfecta). En la tendencia simplificadora habitual, y lógica, los críticos han percibido el contraste entre autoría gascona (o catalana) propuesta por Lapesa y aragonesa o navarra propuesta por Corominas; pero ambos autores coinciden en la necesidad de acudir a una génesis no castellana del poema. Con la particularidad de que Corominas atribuye a Lapesa la idea algo paradójica de que el poeta gascón a quien se atribuye la obra habría «nacido en Toledo».

Corominas quiere hacer verosímil la idea de que las rimas anómalas señaladas por Lapesa se resuelven desde el catalán al proponer un autor aragonés que conocería la koiné catalano-aragonesa. Así lo explica a propósito de la existencia de un *majordome*: «*Majordome* existe ya en catalán antiguo. Esta forma debió de ser familiar al autor del *Auto de los Reyes Magos*, a juzgar por su rima *mayordomo: toma*, donde hay además pronunciación catalana de la

<sup>46</sup> Nueva Revista de Filología Hispánica, XII (1958), p. 75, n. 8 (cita en Lapesa, art. cit., p. 138).

-e como -a o pronunciación gascona o catalana de la -a como -e. Lo cual Lapesa interpreta como indicio de que el autor era un gascón (o catalán) poblador de Toledo, y yo más bien como prueba de que era uno de tantos aragoneses de la época que escribían un lenguaje medio gascón o catalán (como los autores de los numerosos fueros navarro-aragoneses estudiados últimamente por Molho)<sup>47</sup>.

Corominas y Lapesa creen, pues, en una autoría no castellana, lo que implica aceptar modificaciones importantes en la transmisión del texto del *Auto* hasta alcanzar esa forma «acastellanada» en la que lo conocemos. Habrá que preguntarse dos cosas: a) en qué grado modifica una copia (cada copia) la lengua de su modelo, y b) en particular, si las actualizaciones lingüísticas consustanciales a cada copia no tendrán el freno de la rima.

#### 4.3. ¿Impacto mozárabe?

Por derroteros muy diferentes tira J. M. Solà Solé<sup>48</sup>, pues cree que la obra tiene su origen en el ambiente que tras la reconquista se dio en Toledo, donde el elemento castellano viejo se superpondría a los usos lingüísticos propios de la comunidad mozárabe. Así, el propio texto del *Auto*, y en concreto el sistema de escritura que muestra, sería el testimonio de esas formas culturales de la mozarabía toledana, y tendría su manifestación más evidente en el sistema gráfico empleado en el ejemplar conservado. Para Solà Solé las grafías *timpo*, *vinet*, *bine*, *quin*, *facinda* o *quiro* no reflejan el resultado [je] de E breve tónica, ni tampoco son reflejo de la diptongación de O breve tónica los *puDET*, *pusto*, *morto*, *longa* o *nostros*; tales soluciones no serían para este autor consecuencia de la impericia del escribano, como ha defendido unánimemente la crítica desde Menéndez Pidal, sino muestra de un sistema trivocálico de influencia semítica. En tanto manifestación mozárabe, el *Auto* mostraría, bajo la influencia del árabe, un triángulo vocálico en el que sólo se distinguen tres elementos, uno central, otro palatal y otro velar, por lo que los márgenes de dispersión de las vocales /a/, /i/, /u/ serían mayores que en los romances centrales de la Península Ibérica. Así por ejemplo /a/, al disponer de un campo mayor que en el sistema pentavocálico, puede rimar con /e/, como *fembra* : *decembre*. Argumenta Solà Solé que el copista del *Auto* no es inhábil para transcribir los diptongos crecientes, y prueba de ello

<sup>47</sup> Corominas, *DCECH*, s. v. *mayor*; y cit. por J. A. Frago Gracia, *Textos y normas*, p. 238 (*ob. cit.* en n. 65).

<sup>48</sup> «El *Auto de los Reyes Magos*. ¿Impacto gascón o mozárabe?», *Romance Philology*, XXIX (1975), pp. 20-27.

sería 15 (*et passim*) *Dios*, 121 *mios* y 25 *oriente*. Y es éste un punto ciertamente significativo de la polémica, el del juicio sobre la pericia —o su falta— del escribano para representar los diptongos. Así, Lapesa resta valor probatorio de la capacidad del copista para representar los diptongos a los ejemplos aducidos por Solà Solé, por considerar que no es seguro que *Dios* y *mios* fueran monosilábicos; más bien, dice, en estas palabras la pronunciación en una sílaba contendría con el bisilabismo originario. El caso de *oriente* poco prueba para Lapesa sobre la habilidad del copista para representar [je] románico; además de no ser segura su pronunciación como trisílabo, la secuencia -ie- «estaba en la voz latina, y el copista no tenía que buscarle transcripción»<sup>49</sup>.

La interpretación de *i*, *e* y de *u*, *o* como transcripciones del diptongo procedente de E y de O breves tónicas, respectivamente, resulta evidente a la luz de la amplia atestiguación del fenómeno en documentos de distintos lugares; y de su alternancia en los mismos documentos con las formas «plenas» se deduce no tanto que *i*, *e* y *u*, *o* eran transcripciones inhábiles de los diptongos crecientes, sino más bien alternativas para la representación de los mismos<sup>50</sup>. Pero recuerda Lapesa que no siempre estamos ante diptongos seguros; así, *cumo* pudo representar [u]; Lapesa señala que «cumo se encuentra en otros textos toledanos»; creo, sin embargo, que lo más probable es que allí *u* esté por el diptongo<sup>51</sup>. También es posible dar carta de naturaleza fonética a *cudar*, pues, como recuerda Lapesa, *cuda* rima con *aguda* y *muda* en el *Libro de buen amor*

<sup>49</sup> R. Lapesa, «Mozárabe y catalán o gascón...», art. cit., p. 142.

<sup>50</sup> G. Salvador señala ejemplos de transcripción imperfecta del diptongo en un semianalfabeto andaluz que escribe *vine* 'viernes' o *cuta* 'cuesta' («La diptongación de E O latinas y las cartas de un semianalfabeto», *Revista de Filología Española*, XLI (1957), pp. 418-425), mientras que E. Alarcos Llorach niega el paralelo entre el caso moderno y el del *Auto de los Reyes Magos*, pues el copista medieval no era inculto; las grafías medievales del tipo *tiempo* 'tiempo' o *celo* 'cielo' son para este estudioso síntoma de que el acento basculaba entre los dos elementos del diptongo: se percibe mejor aquel elemento sobre el que recae principalmente el acento, el primero o el segundo del diptongo, y de ahí las grafías vocálicas del *Auto* (*Fonología española*, Madrid, Gredos, 1961, 3ª ed., p. 217, n. 19). A mi entender, más que ante errores o ante grafías «anómalas» estamos en el *Auto* y en los otros textos medievales ante verdaderas alternativas en la manera de representar el diptongo, pues estas grafías distan de ser aleatorias; así por ejemplo, no se da habitualmente \**buno* para 'bueno', por lo que la peculiaridad consiste, en todo caso, en el empleo de *i* para [jé] y de *u* para [wé], puesto que las grafías *e* y *o* para esos diptongos están mucho más extendidas. Habrá que rastrear, por tanto la extensión de *i* y *u* en las diferentes tradiciones de escritura. Por lo que he podido comprobar en documentos de la Catedral de Toledo, *i* e *u* como grafías de diptongo son particularmente frecuentes. Véase también M. Molho, «A propos de l'Auto de los Reyes Magos (Notes pour une histoire raisonnée de la graphie)», *Annexes des CLHM*, vol. 7 (1988).

<sup>51</sup> Lapesa, art. cit., n. 22. Es poco probable que *u* represente [u] en *cumo* de acuerdo con *cum*; no es lo más fácil que el [wé] de *cuemo* proceda de *quomo*, a su vez de *quomodo*; más bien creo aceptable la explicación de J. Corominas y J. A. Pascual en *DCECH*, s. v., acerca de una variación entre [ó] y [wé] a partir de *como* debido a la inserción de esta palabra en contextos en los que era átona o en contextos en los que era tónica.

695c<sup>52</sup>. Señala también este autor que el perfecto *furon* fue corriente en leonés antiguo. Habrá que notar que los perfectos fuertes sin diptongo no son exclusivos de esa variedad lingüística; los encuentro también en documentos palentinos, en alguno de la catedral de Toledo y son frecuentísimos en el código Urb. Lat.539 de la Cuarta Parte de la *General estoria*<sup>53</sup>.

Se ha de precisar que no es Solà Solé el único en señalar la presencia de lo mozárabe en el *Auto*, pues el propio Lapesa habla de «dialectalismos toledanos», y si bien no debe atribuírsele a este autor siempre la identificación plena entre lo toledano y lo mozárabe, sí indica expresamente rasgos de lengua que «en el *Auto* deben considerarse mozárabes», como 139 *clamado*, por el castellano *llamado*, y aduce el uso de *clamar* en el *Fuero de Madrid* («[si] *clamare* el fiador...»)<sup>54</sup>. De aquí concluye este estudioso que «el lenguaje del *Auto*, aunque fundamentalmente castellano, refleja características del habla toledana, con notorios rasgos mozárabes»<sup>55</sup>. También considera Lapesa mozarabismo el posesivo *mos* (22 «en *mos* días»), que compara con el *mwn* de las «*jarchas*»<sup>56</sup>. Creo más bien que es una manera de escribir el diptongo de *mios*, del todo paralela a las grafías empleadas para *ie* y *ue* y seguramente una prueba de que *mio* es preferiblemente monosilabo.

#### 4.4. Otras hipótesis

No pocos investigadores han aceptado la tesis «franca» sobre el origen del *Auto de los Reyes Magos*, aunque algunos de ellos han presentado precisiones y matices. El trabajo de Kerkhof<sup>57</sup> va en favor de los argumentos de Lapesa, pero sostiene que el autor era catalán, aunque los datos que señala en apoyo de esta hipótesis son

<sup>52</sup> Art. cit., n. 22.

<sup>53</sup> En los códigos regios de la *General estoria* se observa una clara discrepancia, pues no se encuentran en el de la Primera Parte (Biblioteca Nacional de Madrid 816), mientras que sí, y mucho, en el de la Cuarta (Urbinate latino 539 de la Biblioteca Vaticana): 6ra42 6va12 8rb40 22vb26 *viron*, 6ra43 *partiron*, 14ra8 21va23 *sentiron*, 19vb16 *conqueriron*, 24ra36 *inchiron*, 26ra42 *moriron*, etc.; 4ra29 *vire*, 30vb4 14 32 *vires*, 11rb19 22rb6 *morire*, 78rb9 *vestires*, 85va42 85vb49 *salire*, 93vb50 *salires*, 100ra49 *subire*, etc. Como se ha dicho, Lapesa (art. cit., § 8) señala las formas 65 67 88 etc. *cumo* y *cular* (45 *cudo*) dentro de las «confluencias románicas», pues vendrían a coincidir en su vocal [u] con el catalán y las lenguas galorrománicas.

<sup>54</sup> Sin embargo, las formas con CL- mantenida, igual que otros grupos como PL- y FL-, no pueden interpretarse sin más como no castellanas, y tampoco como cultismos (cf. M. J. Torrens Álvarez, *Edición y estudio lingüístico del Fuero de Alcalá (Fuero Viejo)*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 2002, pp. 173-176).

<sup>55</sup> Art. cit., p. 142.

<sup>56</sup> Art. cit., p. 141.

<sup>57</sup> «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique*, 81 (1979), pp. 281-288.

sólo un intento de reforzar los ya conocidos, ahora en la perspectiva del catalán cultivado en la literatura de los ss. XII-XIII, más específicamente que del gascón, pero sin añadir otros nuevos. Así, p. ej., *timpo*, *cilo*, *pusto* o *puDET* se explicarían porque «no sabía analizar el autor los diptongos por dos razones: 1) estaba acostumbrado a escribir en latín, y 2) en su romance (el de Cataluña) ni la *e* ni la *o* latinas sufrían diptongación»<sup>58</sup>.

Más importancia tiene para lo que aquí nos ocupa un artículo de G. Hilty<sup>59</sup>, pues propone una revisión de amplio alcance de los estragos que la transmisión ha causado en el texto. Coincide con Lapesa en un punto fundamental, el de que «en la forma conservada el *Auto* presenta rimas anómalas y su lengua tiene un carácter más o menos híbrido, heterogéneo». Estas anomalías, no atribuibles al original, se verían apoyadas por la existencia de diversos peldaños intermedios entre el original y el testimonio conservado, mientras que Lapesa habla de «un copista nativo y poco posterior»<sup>60</sup>.

Pero, una vez reconocidos los daños que la transmisión ha ocasionado en las rimas, las propuestas para subsanarlos son muy diferentes de las de Lapesa, y ello dentro de una hipótesis sobre la autoría que se aparta de las hasta ahora examinadas. Para Hilty, «el autor fue riojano» y «el *Auto* nació en San Millán de la Cogolla o en otro monasterio riojano»<sup>61</sup>. La práctica enmendatoria está supeeditada a la idea de que en su estadio original la obra no conocía más que consonancias perfectas, que han de ser restauradas, por tanto, mediante un ejercicio filológico de amplio alcance, y que implica no sólo a las palabras en posición de rima, sino, en varios casos, al verso mismo. Habrá que llamar la atención sobre el hecho de que no estamos ante una reconstrucción de la lengua (no lo es, por las implicaciones textuales, ni siquiera la que recuperara una supuesta rima genuina modificando sólo «la forma de la palabra en rima»), sino ante una profunda modificación de la sustancia textual, en la perspectiva del editor, o ante una profundísima alteración debida al copista o copistas, si nos situamos en la perspectiva de la transmisión.

Repasemos, en primer lugar, las cuatro rimas enmendadas por Lapesa, ya sólo en la propuestas de Hilty: 38-39 *escarne* : *carne*, 40-41 *mondo* : *redondo*, 117-118 *maiordome* : *tome*, enmiendas

<sup>58</sup> Art. cit., p. 287.

<sup>59</sup> «El *Auto de los Reyes Magos* (prolegómenos para una edición crítica)», en *Philologica hispaniensis in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, vol. III, pp. 221-232. Del mismo autor, «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», en *Logos Semantikos. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, V, Madrid-Berlín-New York, 1981, pp. 289-302.

<sup>60</sup> Lapesa, art. cit., p. 293, cit. por Hilty, n. 2.

<sup>61</sup> Art. cit., p. 221.

éstas que no llevan explicación adicional, mientras que la corrección de más amplio alcance al v. 16 sí merece comentario; recordemos, aquí sí, los versos en la forma en que aparecen en el testimonio único:

15-16 nacido es Dios, por ver, de fembra  
in achest mes de December

que Hilty resuelve

nacito es Dios de mugier  
en achest mes de december.

La alternativa al *fembra* : *decembre* con [a] y [e] átonas rimando según la pronunciación catalana o gascona consistiría en sustituir *fembra* por *mugier* y considerar aguda la palabra *december*.

No menos audaz es la propuesta para los versos

36 Tal estrela no es in celo,  
desto so io bono estrelero,

enmendados en

Tal estrella non es en cielo  
desto so io bueno con celo,

con lo que no sólo se resuelve, dice Hilty, la asonancia de la rima, sino la anómala presencia de la preposición *de* al principio del verso<sup>62</sup>.

Implica una modificación del sentido la enmienda a

109-110 Aun non so io morto  
ni so la terra pusto,

cambiado en

Aun non so io morito  
ni so tierra putrito,

que me parece levemente peor por la menor solidaridad entre los lexemas *morir* y *puadir* que entre *morir* y *poner so tierra* (es decir, 'morir' y 'ser enterrado'), al tiempo que la sucesión de acciones es

<sup>62</sup> A la luz de otros usos medievales de *d'esto* no me resulta evidente la anomalía de su empleo en este contexto.

más clara en la versión que ofrece el testimonio único, lo que justifica que se engargen con *ni*:

Mayor interés tiene, por lo que se dirá luego sobre los tipos de rima admitidos en el *Auto*, la reconstrucción que Hilty hace de la serie 121-124:

i por míos escrivanos  
i por meos gramatgos  
i por míos estrelleros  
i por míos retóricos,

que enmendada queda

i por míos escrivanos i por míos gramáticos  
i por míos estrelleros i por míos retóricos,

con lo que, según la propuesta de Hilty, rimarían la forma restaurada *gramáticos* (por *gramatgos* del testimonio) y *retóricos*, lo que lleva a admitir una rima *-áticos* : *-óricos*, o más bien *-icos* : *-icos*, con consonancia independiente de la posición del acento.

Otras enmiendas de Hilty restauran la consonancia proponiendo falta de sonorización de las oclusivas sordas intervocálicas, como ya hizo Corominas; así 125-126 *escrito* : *sabido* se resuelve en *escrito* : *sabito*, y lo mismo *digo* : *escrito* en *dico* : *escrito*.

La labor reconstructora de Gerold Hilty no termina aquí, pues su idea de la regularidad métrica, admitiendo aun menos tipos de versos en el *Auto* que A. M. Espinosa<sup>63</sup>, le lleva a una serie de cambios para acoplar los versos a alguno de los cuatro tipos: eneasílabo, alejandrino, heptasílabo y tetrasílabo. Esa regularidad métrica inicial habría sido alterada en la copia por cambios como la adición de una vocal (9 *nocte* por *noch* o *nueit*, 38 *bine* por *bien*, 85 *pace* por *paz*). También recurre a los procedimientos de sinéresis, diéresis y sinalefa para señalar la forma métrica genuina y regular del *Auto*, y aun a intervenciones de alcance, como la supresión de las dos primeras palabras en

17 Allá iré ó que fure, aorálo é,

o la de *humana* en

94-95 Señal face que es nacido  
i en carne humana venido,

<sup>63</sup> «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6 (1915), pp. 378-401.

versos que quedan en la propuesta de Hilty como:

Sennal faz que-es nacido  
i en carne venito<sup>64</sup>.

Más recientemente se ha ocupado del *Auto* J. A. Frago Gracia, quien comenta el texto mismo<sup>65</sup>, no sin antes detenerse en la presentación de las diferentes teorías que se han formulado sobre su origen. Y a este propósito llama la atención sobre el antagonismo entre éstas; empezando por la de Lapesa, confiesa su escepticismo sobre la pervivencia en Toledo a finales del s. XII o principios del XIII de un castellano con fuertes residuos mozárabes; tampoco le parece imaginable un gascón «que se debatiría en un confuso juego de equilibrios entre su lengua materna y otra que era una mezcla mozarábigo-castellana»<sup>66</sup>; no da mayor crédito a la idea de un autor aragonés que escribiera en una especie de koiné catalano-gascona-aragonesa, pues los documentos de Aragón no muestran tal estado lingüístico. Así las cosas, Frago llama la atención sobre el carácter de copia del ejemplar conservado, lo que tiene como consecuencia que se introduzcan no pocas deturpaciones, algunas de las cuales fueron subsanadas por el copista, como la raspadura de *es* en 87 «si es rei», o la intercalación entre renglones de *es* en 40 «que senior» para que se lea «que es senior», además del *na* de *humana* añadido entre renglones, o el *mauila* por *maravilla*, o la omisión del verbo en «que no lo [¿fallo?] escripto». A la luz de estas y de otras anomalías resultan menos sorprendentes, dice Frago, formas como *escarno*, «tal vez mero lapsus por *escarnio*», o las demás rimas anómalas señaladas como tales desde los trabajos de Lapesa, como *mundo* : *redondo*.

Con ser muchos los fallos del copista, no es posible, dice Frago, achacarle todas las anomalías que el *Auto* presenta, y al respecto puede ser significativo el caso de *maiordo*, pues no se termina de escribir la palabra seguramente a causa de la perplejidad del copista ante el atropello de la rima que supondría un *mayordomo* - *toma*. «Pero también ha de tenerse en cuenta —dice— que no todo versificador ha sido eximio en su arte»<sup>67</sup> y a este propósito recuerda que no hay solo «ruptura fonética» en la rima, sino también sintáctica, como muestra el uso forzado del indicativo en la subordinada temporal:

<sup>64</sup> El lector habrá de comparar la propuesta de Hilty con la lectura que ofrece el testimonio medieval recitándolas en tono elevado.

<sup>65</sup> En su *Textos y normas. Comentarios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 233-266.

<sup>66</sup> *Ob. cit.*, p. 239.

<sup>67</sup> *Ob. cit.*, p. 241.



115-116 por verdad no lo creo  
ata que no lo veo.

Observación del todo pertinente, pero si perdonamos a los poetas de otras épocas distorsiones de distinto orden, y aun las valoramos positivamente como innovaciones, ¿por qué ser más severos con el versificador del s. XII?<sup>68</sup> Además, puede que esta distorsión sintáctica se viera favorecida por la atracción que ejercería la frase hecha «si no lo veo no lo creo», si ya circulaba por entonces<sup>69</sup>, en alusión implícita a la incredulidad del apóstol Tomás, que se hizo proverbial en indicativo. Así, quedaría salvaguardada la adscripción de la rima entre *creo* y *veo* al texto original (“si no lo veo no lo creo”).

##### 5. EL PROBLEMA GENERAL DE LA RIMA: LA CALIDAD DE LA RIMA COMO CRITERIO ECDÓTICO

Cualquier editor que se enfrente a la tarea de preparar el texto crítico de una obra medieval sabe que no es pequeña dificultad identificar los errores textuales. Y en las tradiciones representadas por más de un testimonio la duda consistirá a veces en la elección de una u otra de las variantes que nos ofrecen esos testimonios. Así, en la Primera Parte de la *General estoria* los manuscritos discrepan por las lecciones *sierra* y *tierra* en 148,16-17 «Tierra de Sitionia es en la partida de occidente e en Grecia», en principio ambas aceptables, aunque es tal vez más fácil explicar como error *sierra* que *tierra*, por anticipación de la *s-* inicial de *Sitionia*; en efecto, el cotejo con la fuente permite identificar como auténtica la lección *tierra*<sup>70</sup>. Pero la dificultad mayor no suele presentarse bajo la forma de opción entre lecciones discrepantes de los testimonios, sino que radica en la autenticación de lecciones coincidentes en más de un testimonio, o en lecciones de un testimonio único; en definitiva, el problema consiste sobre todo en dar o no crédito al testimonio o testimonios de un texto.

<sup>68</sup> La sintaxis de los textos poéticos, y menos de los cantados, no se puede ver con los mismos ojos con los que examinamos la prosa, por el condicionamiento que el ritmo (y la rima) ejercen sobre la gramática. El poeta crea su gramática sobre la base de la gramática de la lengua de uso, sin subordinarse a ésta siempre. El caso extremo es el verso de arte mayor castellano (véase el trabajo clásico de F. Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 343-378 (reimpr. en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, pp. 75-111).

<sup>69</sup> Un uso de «fasta que» durativo construido con modo indicativo se lee muchas veces en textos como éste: «e diz que fizo Set otros tales fijos como él amadores de todo bien e quel semejaron, e que tales duraron fasta que Adam e Set fueron», es decir, ‘mientras Adán y Set vivieron’ (*General estoria, Primera Parte*, I, XXVI).

<sup>70</sup> *General estoria, Primera Parte*, III, XXXI (Madrid, Biblioteca Castro, 2001).

Naturalmente, un planteamiento como éste nace de la constatación a cada paso de que el conocimiento de la lengua antigua es a día de hoy imperfecto y de que su descripción dista de haberse completado. En un documento del Archivo Municipal de Toledo del año 1219 leemos «vende donna cete toda la ratiõn que fue de so auulo .pedro. crespo del arzobispo don .Rodrigo. simenez que deus salue»<sup>71</sup>. La sola lectura de este pasaje plantea una dificultad de interpretación del contenido, pues se esperaría la referencia a los protagonistas del contrato, el vendedor y el comprador. Ahora bien, por el contexto siguiente se comprende con claridad que el comprador es el arzobispo; la duda radica, pues, en la sintaxis, pues el «vende [...] del arzobispo» ha de querer decir 'vende al arzobispo'; la dificultad sintáctica se resuelve sin más considerando *del* como un error de repetición, por *al*, motivado por el empleo precedente de la preposición *de*. Hasta aquí nada habría que objetar a este razonamiento, pues aunque la más elemental prudencia obliga a buscar otras posibles explicaciones ante las «anomalías» que nos salen al paso en los manuscritos antiguos, lo cierto es que los copistas se equivocan a veces, y no puede por tanto descartarse el error del escribano, copie o no de un modelo precedente<sup>72</sup>. Hasta los diplomas elaborados en las mejores condiciones imaginables, como los de la cancillería regia, pueden contener errores (así, en una carta plomada de Alfonso X, escrita por Álvar Pérez de Frómista se lee 1 *cartarta* por *carta*<sup>73</sup>).

Pero volviendo a nuestro caso concreto, la posibilidad de considerar «vende fulano *de* fulano» como un error, disminuye drásticamente si el mismo uso se repite en otro documento, y más aún si de ese hecho hay un tercer testimonio. Es justo el caso que nos ocupa. En otro documento del Archivo Municipal de Toledo leemos AMT 6 «vende don Joán Fagund el ferrero del arzobispo don Rodrigo Simenez que Dios salve la ratiõn que á en Jumela», y de similar modo en otro tercero. No es, en buena lógica, imposible que un error se repita tres veces, pero las posibilidades de que así sea dependerán del tipo de error; aquellos que tienen una motivación visual o paleográfica (aunque no exclusiva) serán seguramente

<sup>71</sup> Es decir, «vende doña Cete toda la ratiõn que fue de so auulo Pedro Crespo del arzobispo don Rodrigo Simenez que Deus salve» (AMTO, sin signatura, línea 1).

<sup>72</sup> Los errores serán tanto más probables cuantas más copias interpuestas haya entre el testimonio conservado y el original. Considérese, además, que el concepto de original ya es de por sí problemático (cf. mi estudio «Sobre el concepto de original (el caso de la *General estoria* de Alfonso el Sabio)», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 571-582). Por desgracia se ha dado en la filología española una confusión frecuente entre manuscrito y rama, al atribuir todos los errores de un testimonio al copista del mismo, cuando a la vista de un testimonio cualquiera no puede descartarse que heredara ciertos errores de un peldaño anterior en la transmisión.

<sup>73</sup> Archivo de la Catedral de Toledo O.I.A.1.1.

más proclives a repetirse, como las comunísimas confusiones entre *fablar* y *fallar*, o entre *visto* (*uisto*) y *justo* (*iusto*). Por ello, una mala lectura puede adquirir carta de naturaleza, como los conocidos casos de *zenit* por *zemi*<sup>74</sup>, de *Cadino* por *Cadmo*<sup>75</sup>, y a los que tal vez pueda sumarse *Vidas* (*uidas*) por *Judas* (*iudas*) del *Poema de Mio Cid*. Pero a falta de una motivación como la de estos casos, el error de *de* por *a* resulta poco probable, ya que dificultaría la comprensión del documento en un punto esencial, el de las partes del acuerdo. Sinceramente, no creo que *vende del arzobispo* 'vende al arzobispo' sea ningún error, y habrá que incluirlo en la lista de usos no explicados de la historia de la lengua española, pues la consideración de este empleo al lado de otros invita a formular la siguiente escala en la interpretación de supuestos errores de motivación no paleográfica: la primera aparición puede interpretarse como error, la segunda invita a poner en duda que lo sea, y la tercera obliga a descartar la idea de error.

Un elemental principio de prudencia nacido del examen de la tradición textual de diferentes obras de antaño debe llevar al filólogo a preguntarse continuamente si supuestos errores lo son en realidad, y a esta precaución no deberían escapar los textos poéticos, y menos las rimas, por lo que la primera pregunta que debemos formularnos, y que la filología española tendría que haberse formulado, es la de si son anómalas las «rimas anómalas» del *Auto de los Reyes Magos*, planteamiento éste que no he visto en la bibliografía prácticamente en ningún caso, y ello se explica, además de por el enorme prestigio de quienes así lo consideraron, sobre todo R. Lapesa, por la proyección del concepto actual de rima.

Como acabo de señalar, la obligada precaución antes de dar por errónea una lección se hace más apremiante en el caso de la rima, porque siendo la rima elemento estructurador del verso, y, apropiándonos de palabras que Platón aplicaba a la escritura en general, un «fármaco de la memoria»<sup>76</sup> para el poeta y el cantor, se esperaría que en ellas los errores fueran menos frecuentes. En la perspectiva del editor, justamente los elementos estructuradores del verso, el metro y la rima, sirven para preservar la exactitud del texto. El molde configurado por el metro, el ritmo y la rima facilita la opción entre los testimonios, y la enmienda cuando la deturpación resulta evidente:

<sup>74</sup> DCECH, s. v.

<sup>75</sup> Véase M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984, 2ª ed., p. 271 y también, B. Almeida Cabrejas, «Aproximación al estudio de los 'nombres clásicos' en La Edad Media», en *Decíamos ayer... Estudios de alumnos en honor a María Cruz García de Enterría*, edición a cargo de C. Castillo Martínez y J. M. Lucía Megias, Alcalá de Henares, Universidad, 2003, pp. 11-21.

<sup>76</sup> Cf. E. Lledó, *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.

La otra con gran tristeza  
comencó de suspirar  
e dezir este cantar  
con muy honesta medida.

En estos versos del Marqués de Santillana<sup>77</sup> parece obvia la necesidad de sustituir *tristeza* por *tristura* para restaurar la rima con *medura*. Otras veces, es precisamente la rima la que salvaguarda de la corrupción usos peculiares de la lengua antigua, pero que serían estragados fácilmente en el proceso de copia. En el «Poema heroico a Cristo crucificado» de Quevedo, vv. 65-189,

En el primero umbral, con ceño, airada,  
la Guerra estaba en armas escondida;  
la flaca Enfermedad desamparada,  
con la Pobreza vil, desconocida<sup>78</sup>

el uso adverbial *con ceño* ‘ceñudamente’, ‘con mal gesto’, se revela nitidamente gracias a la inequívoca presencia de *airada*, lección que encuentra apoyo en *desamparada*, frente a la trivialización «con ceño airado» que en similar contexto podrían mostrar los manuscritos de textos en prosa, y aun, me atrevo a decir, daría por buena cualquier editor.

Aparentemente, esto haría más fácil la edición de textos en verso. Y, sin embargo, toda labor que tome por norte la reconstrucción del estado genuino de un texto poético (sea o no su fin ofrecer finalmente *un* texto crítico) tropieza siempre en la misma piedra. ¿Las particularidades fónicas, gramaticales, léxicas que la tradición textual me ofrece son debidas al autor o son desvíos achacables a la transmisión? El número de decisiones que ha de tomar el editor de la poesía antigua es, en principio mayor, porque lecciones que en la prosa sería equipolentes cobran valor textual dentro del verso, por su acomodo o no al molde versal. En la prosa las variantes de lengua han de catalogarse como no elegibles, y por tanto su inserción en el texto crítico no puede decidirse críticamente en cada caso, so pena de proporcionar al lector una mezcla de estadios lingüísticos del texto; la decisión ha de tomarse de manera global, optando por las soluciones de lengua de un testimonio determinado (manuscrito o impreso), que se presuman más acorde con la lengua del momento y del espacio en el que el texto nació (entiéndase que a falta de original).

<sup>77</sup> Así editados por Á. Gómez Moreno y M. P. A. Kerkhof (Marqués de Santillana, *Obras completas*, Barcelona, Planeta (Autores Hispánicos), 1988, 17,15.

<sup>78</sup> Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, I, ed. J. M. Blecua, Madrid, Biblioteca Castro-Turner, 1995, pp. 189.

Pero el problema de fondo en la edición de la poesía medieval es el de acoplar el texto a las características rítmicas que lo caracterizan, y ya hemos visto cómo es ésta una tarea en cierto modo circular, pues las operaciones concretas en la práctica editorial estarán, como es lógico, supeditadas a la idea que se tenga de cómo se configuraban el metro y la rima, y a su vez, esta idea se ha de forjar a partir del examen de los versos tal y como nos los han transmitido el testimonio o testimonios conservados. Y, justo, la diferente idea que los editores se hacen de cómo era el verso de una obra en su forma originaria da lugar a diferencias significativas en la práctica textual. El punto de conflicto habitual entre los editores es la medida del verso, pues mientras la idea del anisilabismo sitúa al editor en una posición en apariencia cómoda, la de la regularidad absoluta (entiéndase que no necesariamente con una medida única para toda la obra) obliga a un ejercicio reconstructivo casi de antemano condenado al fracaso, sobre todo si la tradición textual ha ocasionado numerosos estragos. Es, seguramente, el caso del *Auto de los Reyes Magos*, y ya vimos los intentos de Hilty por reducir a regla sus versos.

Tal vez no haya para las letras medievales un caso comparable a la labor cumplida por J. Corominas sobre el *Libro de buen amor*. Juan Ruiz hace un sutil reparto de las estrofas con 14 o con 16 sílabas<sup>79</sup>. En primer lugar, según Corominas, no hay en la misma estrofa mezcla entre los dos metros. La configuración del verso es, pues, de 7 + 7 ó de 8 + 8, pero no de 7 + 8 ó de 8 + 7. Al parecer, la distribución entre estrofas de 14 y de 16 sílabas guarda cierta relación con el contenido, y en particular sirve para marcar transiciones argumentales dentro de los segmentos en que se subdivide la obra. Por ejemplo, la estrofa alejandrina puede usarse dentro de un episodio o «enxiemplo» para la parte expositiva, y al terminar ésta empiezan a emplearse estrofas con versos de 8 + 8. Ello, además de mostrar la maestría de la que Juan Ruiz presume al principio de su obra, lo que la aparta de tópico trillado, es indicio claro de la relación entre aspectos formales y contenido. La idea de Corominas resulta creíble, aunque, por lo dicho, difícil de demostrar; pero la dificultad mayor estará en la aplicación a los versos, pues la lectura que haríamos hoy, supeditada, como es lógico, a la forma escrita en que nos los presentan los manuscritos, dará mil diferencias con los patrones métricos postulados para el texto cuando nació del poeta.

<sup>79</sup> Hay que distinguir entre la configuración narrativa que proporciona la cuaderma vía y las secciones líricas que aporta el verso de arte menor. La distinción formal se corresponde, y ello es obvio, con los contenidos, y así los *Gozos* está claro que no pueden ir en arte mayor. En otros casos, el contenido no parece prefigurar la opción métrica, y, aparentemente, el poema dedicado a Cruz podría ir en versos de 14 o 16 sílabas. En realidad este poema representa el amor cortés, solo que por vía burlesca, lo que justifica el metro elegido.

Una vez reconocidos los desajustes de la transmisión para con el modelo ideal, resulta tarea arriesgada restituir el metro a su pureza pristina, pues ni siquiera alguien con un sentido de la lengua antigua como el que tenía Corominas acertará siempre, siendo lo más fácil que se equivoque mil veces, pues la «cirugía estética» con la que se pretende hermohear el poema se encontrará con distintas posibilidades en un mismo verso (sinalefa por aquí, apócope por allá, restitución de formas plenas sobre las apocopadas, inserción o supresión de elementos de relación, sustitución de unas formas por otras, y aun palabras). Así, 1103c «travessósle en el pico ð afogóla aína», podría leerse igualmente con sinalefa tras la conjunción copulativa y diéresis entre *-la* y *ainá* («e afogóla áina»).

No muy diferentes son las cosas en otros textos medievales. Así, en el estudio que acompaña a su edición del *Libro de Apolonio*, M. Alvar señaló como irregulares numerosos versos<sup>80</sup>; el problema, claro está, es atribuir estas irregularidades a la transmisión o considerar que ya eran irregulares en su génesis. Para este autor, hay 23 versos cortos y 16 largos de irregularidad irreductible; sin embargo, ya G. B. De Cesare<sup>81</sup> propone diversas enmiendas, y en la misma intención de reconstruir la regularidad métrica se sitúa Hilty<sup>82</sup>. Como muestra de la labor enmendatoria, véase el v. 144c, «començaron luego la pelota jugar», que en De Cesare es «e començaron luego la pelota jugar», con inserción de la conjunción copulativa, que Hilty acepta. En 171a «pero que eres en tan grande dolor», cambiado por De Cesare en «pero qu'eres caído en tan grande dolor», con inserción del participio *caído*, poco acorde con los usos de la obra (y de la lengua medieval), por lo que Hilty propone «maguera que tú eres en tan grande dolor»<sup>83</sup>.

Y la pregunta que me asalta (y no sólo a mí) ante un ejercicio filológico de esta naturaleza: ¿merece la pena tanto esfuerzo? Creo que no, pues los resultados no pasan de propuestas inseguras, sin más aval que el sentido de la lengua —tan engañoso— que tiene el editor. Por ello más bien estoy de acuerdo con Blecua cuando afirma que es imposible acertar en la restauración de la lengua original, y en particular de la métrica, aplicando apócope —el recurso habitual— o sinalefa (o, por el contrario, diéresis) a conveniencia<sup>84</sup>. Los medievales ya sabían leer los textos, de modo que la forma

<sup>80</sup> *Libro de Apolonio. Estudios, Ediciones, Concordancias*, Valencia, Fundación J. March, 1976, 3 vols.

<sup>81</sup> «Per una edizione critica del *Libro de Apolonio*», *Cultura Neolatina*, XXVIII (1973), pp. 331-356.

<sup>82</sup> «¿Es posible recuperar la lengua del autor del *Libro de Apolonio* a través de una única copia conservada?», *Vox Romanica*, 48 (1989), pp. 187-207.

<sup>83</sup> Art. cit., p. 201.

<sup>84</sup> *Libro de buen amor*, ed. cit., p. XCIX.

escrita que éste adoptaba servía para recordar la sustancia textual, el contenido, pero no daba resueltos todos los problemas de elocución, que sólo una familiaridad con las formas elocutivas propias de ese género poético podía allanar (del mismo modo que con tener delante la letra de una canción no por eso la cantaremos bien; y no me refiero a la calidad de la voz, sino a la administración de los tiempos y de las pausas).

Si me he extendido en la discusión sobre la viabilidad de una restauración de la regularidad métrica es por su valor ejemplar para el caso de la rima, del todo paralelo, por más que no suela reconocerse así. La praxis ecdótica concreta depende de la impresión general que se tenga; si con Hilty consideramos que la «regularidad de la lengua del *Libro de Apolonio* es todavía más perfecta de lo que piensa M. Alvar»<sup>85</sup> estaremos obligados a plantear el modo de resolver las irregularidades de la transmisión (aunque, en mi opinión, en el caso habitual de distintas posibilidades enmendatorias el editor habrá de apuntar posibles soluciones, pero no necesariamente optar por una de ellas en el texto crítico). La edición de los textos en verso se convierte así en un ejercicio orgánico, a diferencia de la de los textos en prosa, en los que predomina más bien la singularidad crítica de cada pasaje. En el caso de la rima, obviamente, el tratamiento no puede ser tampoco particular, de cada caso planteado por sí mismo, sino que habrá que preguntarse por el sistema de cada texto, con el fin de determinar los márgenes de tolerancia de ese sistema. Sólo de este modo la rima alcanza, en la perspectiva del editor, su verdadero papel de criterio ecdótico.

En definitiva, a la hora de editar un texto medieval habrá que decidir dónde situamos el límite de lo que consideramos admisible para un autor determinado en rima. Ilustraré las dificultades de trazar esta frontera con un poeta habitualmente tenido por virtuoso, y que no es otro que Juan Ruiz<sup>86</sup>. ¿Puede considerarse propia de la poética ruiciana la repetición de una palabra en rima dentro de la misma estrofa?:

444        Si dexier que la dueña non tiene ombros muy grandes,  
              nin los braços delgados, tú luego le demandes  
              si á los pechos chicos; si dize sí demandes  
              contra la fegura toda porque más cierto andes.

Nótese que Blecua no considera errónea la repetición de *demandes*, mientras que Corominas enmienda c en «e contarte le

<sup>85</sup> «La lengua del autor del *Libro de Apolonio*», art. cit., p. 201.

<sup>86</sup> Presento el texto según mis propios criterios (en lo sustancial coincide con el de la ed. cit. de A. Blecua).

mandes». Para resolver una cuestión como ésta habrá que examinar otras rimas de la obra, y empezando por lo seguro se habrá de notar la rima de lexemas «compuestos», acompañados de distinto prefijo o que presentan variación entre lexema con y sin prefijo:

- 80           Embiéle esta cántiga que es deyuso puesta,  
con la mi mensajera que tenía empuesta.  
Dize verdat la fabla, que la dueña compuesta  
si non quiere el mandado non da buena respuesta.

La frecuencia de este tipo de rima permite a los editores conjeturar con grandes posibilidades de acierto ante la laguna de S en 2c, pasaje sólo presente en este manuscrito:

- 2            Señor, tú diste gracia a Ester la reina;  
ante el rey Asuero ovo tu gracia dina.  
Señor, dame tu gracia e tu merced aína;  
sácame d'esta lazeria, d'esta presión <indina>.

Pero interesa ver en rima la gradación entre formas léxicas con algún grado de relación, empezando por la confluencia en la cadena fónica de palabras distintas (*mal va* y *malva*):

- 104          Fiz luego estas cantigas de verdadera salva;  
mandé que gelas diesen de noche o al alva.  
Non las quiso tomar; dixé yo: -Muy mal va.  
al tiempo se encoje mejor la yerva malva

así como el recurso a una forma corta y a otra compuesta (sin que haya identidad lexemática):

- 103          Tomó por chica cosa aborrenca e grand saña;  
arredróse de mí, fizo el juegomaña.  
Aquel es engañado quien coida que engaña.  
D'esto fize troba de tristeza tan maña

o con identidad lexemática:

- 159          El baviéca, el torpe, el necio, el pobre  
a su amiga bueno parece e rico-ombre,  
más noble que los otros. Por ende todo ombre  
como un amor pierde luego otro cobre.



Otras veces riman una palabra y su homófona:

- 101 E bien así acaeció a muchos e a tu amo.  
 Prometen mucho trigo e dan poca paja e tamo.  
 Ciegan muchos con el viento, van se perder con mal ramo.  
 Vete, dil que non quiera, que nol quiero ni'l amo

No falta el caso de repetición del pronombre con el mismo referente:

- 281 Por la envidia Caín a su hermano Abel  
 matólo, por que yaze dentro en Mongibel.  
 Jacob a Esaú por la envidia d'él  
 furtóle la bendición por que fue rebtado d'él

o del adjetivo, sin identidad referencial y en forma sustantivada en la segunda aparición:

- 190 Su padre e su madre e su hermano mayor  
 afincáronle mucho que ya, por su amor,  
 con dos que se cassase, primero con la menor,  
 e dende a un mes cumplido casase con la mayor.

Cierta perplejidad causa sobre el arte de Juan Ruiz la repetición de más de la mitad del verso en

- 234 Maguer de su natura buenos fueron criados,  
 por la su gran sobervia fueron e son dañados;  
 cuántos por la sobervia fueron e son dañados  
 non se podrían escrevir en mill pliegos contados

donde Blecua considera la lección en el v. b error por anticipo de c, mientras que Corominas considera erróneo c, que enmienda en «fuéronse condenados», aunque no puede decirse que haya quiebra en la expresión del contenido.

El sustantivo se repite en

- 343 Venido es el día para dar la sentencia;  
 ante el juez las partes estavan en presencia.  
 Dixo el buen alcalde: Aved buena abenencia  
 ante que yo pronuncie e vos dé la sentencia.

Y el verbo:

- 181           Dirévos una pelea que una noche me vino  
 Pensando en mi ventura, sañudo, e non con vino,  
 un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino.  
 Yo le pregunté quién era. Dixo: -Amor, tu vezino.

donde parece razonable enmendar con Corominas *vino* del v. a en *avino*.

También el verbo se repite en:

- 283           Cada día los omnes por cobdicia porfian;  
 con envidia e celo omnes e bestias lidían;  
 adóquier que tú seas los celos allí crían;  
 la embidia los pare, embidiosos los crían.

A la vista de estas estrofas, y puesto que no hay quiebra sintáctica ni semántica, no hay por qué considerar error de copia la reptición de *demandes* en 444bc, y los ejemplos precedentes de rima en el *Libro de buen amor*, salvo 181a-c, no dejan desechar sin más el sintagma *malas baratas* del MS S en 318b-c, que Corominas considera reptición de b, y lo marca con *crux* (y sugiere en c «en malas rebatas» o «e en muchas de rebatas»):

- 318           Nunca estás baldío; aquel que una vez atas  
 fázesle pensar engaños, muchas malas baratas;  
 deléitase en pecados e en malas baratas;  
 con tus malas maestrías almas e cuerpos matas.

Para el asunto que nos ocupa, el de la validez de ciertas rimas en el *Auto de los Reyes Magos*, importa también el ejemplo contrastivo del *Libro de buen amor*, cuyo autor era versado en los artificios del arte poético, pues permitirá observar el grado de tolerancia con cierta «anomalías» fonéticas dentro de una rima consonántica que presenta gran variedad. Habrá que observar si hay quiebras parciales de la identidad consonántica que exige su patrón de rima, en el buen entendido de que algunas disonancias ortográficas (en la forma en que transmiten el texto los manuscritos) no lo serían necesariamente en la pronunciación, como el caso ya visto de 2b *digna*, en rima con *reina* y *aina*. Por esto mismo, no es imposible que *santiguar* haya que leerlo *santigar*, pero, por lo que se verá en otras estrofas, más probable parece admitir la ligera discrepancia fonética:

- 89 Por ende yo te digo, <...> e non mi amiga,  
que jamás a mí non vengas nin me digas tal nemiga.  
Si non yo te mostraré cómo el león santigua;  
que el cuerdo e la cuerda en mal ageno castiga.

La rima *ue - e* tiene carta de naturaleza en el arte poético de Juan Ruiz (también se podría admitir en *c ciertamente*):

- 166 Como dize el sabio, cosa dura e fuerte  
es dexar la costumbre, el fado e la suerte;  
la costumbre es otra natura ciertamente;  
a penas non se pierde fasta que viene la muerte.

La rima entre diferentes diptongos y la vocal [é] se observa en:

- 386 Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas;  
vengan fermosas o feas, quier blancas quier prietas,  
digante *converte nos*, de grado abres las puertas.  
Después, *custodi nos* te ruegan las encubiertas.

Apenas perceptible en la elocución sería la discrepancia causada por *debdo* en la serie en *-edo*:

- 213 Varón, ¿qué as conmigo? ¿Cuál fue aquel mal debdo,  
que tanto me persigues? Viénesme manso e quedo;  
nunca me apercibes de tu ojo nin del dedo;  
dasme en el corazón, triste fazes del ledó.

Más llamativa es la diferencia entre *burla* y *-urra*, por lo que podría proponerse una solución metatizada *bulra* en la forma original del *Libro* (o, sin más, que leyeran así en la recitación lo que se escribía *burla*), que para Corominas no es necesario «pues así tampoco consueña», y sobre todo porque, dice, es sabida la facilidad con que Juan Ruiz se contenta con asonancias (no creo, sin embargo, que *bulra* establezca sin más una asonancia, por lo que la prefiero):

- 114 Fiz con el gran pessar esta troba caçurra.  
La dueña que la oyere por ello non me aburra,  
ca devriénme dezir necio e más que bestia burra  
si de tan gran escarnio yo non trobase burla.

De pura asonancia podemos calificar la rima de *-édo* con *-écio*, en una estrofa en la que, contra Blecua y Corominas, creo correcta la lección transmitida, pues aunque pueda notarse una cierta quie-

bra en el acomplamiento sintáctico de *c quedo* (el sentido pediría más bien *queda*, referido a la rueda), no es inadmisibles un valor cuasiadverbial de *quedo* o, sin más, el uso adjetivo de *quedo* ('con el pie quieto'); Corominas sugiere «teniéla con el pie só» 'parávala con el pie debajo', o «con el pie tieso», enmienda esta última semánticamente menos apropiada:

- 193           Aqueste omne bueno, padre de aqueste necio,  
                   tenía un molino de grand muela de precio;  
                   ante que fuese casado el garçón atán recio  
                   andando mucho la muela tenía la con el pie quedo.

A la vista de todos estos casos, y de muchos otros más que podrían referirse, parece necesario dar por buena la rima *-es : -er*, no aceptada por Blecua y Corominas (este propone «por loco es a tener»), que me parece hipermétrico):

- 290           Quien quiere lo que non es suyo e quiere otro parecer,  
                   con algo de lo ageno a ora resplandecer,  
                   lo suyo e lo ageno todo se va a perder;  
                   quien se tiene por lo que non es, loco es.

Como se ve, no resulta tan fácil decidir en la obra de Juan de Ruiz dónde se sitúa la frontera entre lo tolerable y lo que no puede tolerarse en rima. Habrá que admitir, además, que no en todos los autores ni en todas las épocas los límites son los mismos. Esta es la cuestión transcendental para el problema que nos ocupa, y, como se ha visto, la comparación de unos pasajes con otros permite decidir con mayor seguridad qué rimas han de darse por propias del autor y en qué pasajes puede hablarse de verdadera corruptela. Dentro de esta perspectiva me he referido en otro lugar a las supuestas anomalías del *Poema de Mio Cid*, como la que según Menéndez Pidal afecta a los diptongos procedente de O breve tónica: 2690-91 «acójense a andar de día e de noch / a siniestro dexan Atiença, una peña muy fuert». No volveré aquí sobre los argumentos por los que rechacé la idea de Menéndez Pidal de que estas «rimas» obligaban a postular *uo* para O breve en la Extremadura castellana cuando se compuso el *Poema*<sup>87</sup>. Me parece del todo evidente que la rima resulta del todo satisfactoria para los oídos medievales si se postula *fort* para esa forma especial de oralidad que es la recitación; la pareja *noch : fort* podía formar parte de una tradición poética bien antigua que encontró eco en la fase pre-textual del *Poema*, antes de que Per Abat, o quien fuera, le diera la

<sup>87</sup> Cf. *Cómo editar los textos medievales*, ob. cit., p. 72.

forma en la que sustancialmente lo conocemos hoy (y yendo más allá, cabría preguntarse si puede darse por buena una asonancia *noch : fuert*). También recordaré que el déficit de asonancia que Menéndez Pidal percibía en pares como *altar : sabe* lo llevaba a postular formas paragógicas para «arreglar» la rima (*altare : sabe*). Creo que García Yebra resolvió el problema de una manera definitiva, con argumentos que el propio Pidal, paradójicamente, aplica a otras rimas y no aquí: «la vocal postónica interna no cuenta para nada; *cárcava* y *Xátiva* son asonantes *á-a*, como hoy lo serían»<sup>88</sup>; por la misma razón, dice García Yebra, poco hace la vocal átona final para la reverberación fonética, y así *tajadores* puede contarse como asonante en *-ó*, por lo que rima con *Campeador*. No hay motivo, concluye, para postular *-e* paragógica en el *Poema*<sup>89</sup>.

No me he referido hasta aquí a una «anomalía» que se da sobre todo en formas poéticas «populares», y es la dislocación del acento, o quizá, más precisamente, que la posición del acento no sea tenida en cuenta para la rima, y así *Alcalá* se acopla a una asonancia llana /áa/ en estos versos del romancero viejo:

Con la tal nueva el rey  
la cara se le (de)mudaba;  
manda juntar sus trompetas  
que toquen todas <a>(e)l arma,  
manda juntar a los suyos,  
hace muy gran cabalgada  
y a las puertas de Alcalá,  
que la Real se llamaba,  
los cristianos y los moros  
una escaramuza traban.<sup>90</sup>

La calidad de la rima, o mejor dicho, la idea que el editor se haga sobre el grado de calidad de la misma, resulta un criterio ecdótico primordial para preparar el texto crítico de cualquier obra antigua. Importa, pues, para el propósito que nos ocupa, hacernos una idea exacta de cómo se presenta la rima en el testimonio conservado del *Auto de los Reyes Magos* para intentar deducir a partir de aquí qué era tolerable y qué no para su autor.

<sup>88</sup> R. Menéndez Pidal, ed., *Cantar de Mio Cid, Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols., 1976, 1977 y 1980, 5ª ed.: I, § 40.4.

<sup>89</sup> No ignoro, sin embargo, el testimonio del *Roncesvalles*, cuyo fragmento manuscrito del S. XIV muestra abundante paragoge. Me parece a todas luces que este poema nace de unos usos poéticos posteriores a los del *Cantar de Mio Cid*. El patrón estilístico es muy otro.

<sup>90</sup> En el romance viejo «La mañana de San Juan», ed. Agustín Durán, Madrid, BAE, 1945, vv. 31-40.

6. EL CASO DEL *AUTO DE LOS REYES MAGOS*. ¿ASONANCIAS Y CONSONANCIAS? ¿RIMAS IMPERFECTAS?

Para comodidad del lector presento aquí la secuencia de rimas (según el texto crítico que propongo más adelante):

1-2 **maravilla** : **estrélla**

3-4 **veída** : **nacída**

5-6 **Criadór** : **señór**

7:8 **dígo** : **figo**

9:10 **cataré** : **sabré**

11:12 **dígo** : **prohío**

13-14 **señál** : **ál**

15-16 **fémbra** : **decémbre**

17-18 **aoralo é** : **terné**

19-20 **viéne** : **tiéne**

21-22 **señál** : **atál**

23-24 **tiérra** : **guérra**

25-26 **oriénte** : **occidénte**

27-28 **verné** : **sabré**

29-30 **nacído** : **veído**

31-32 **aoraré** : **rogaré**

33 **faciénda**

34-35 **falláda** : **trubáda**

36-37 **ciélo** : **estrelléro**

38-39 **escárno** : **cárne**

40-41 **múndo** : **redóndo**

42-43 **será** : **jugará**

44-45 **és** : **és**

46-47 **vegáda** : **náda**

48-49 **Criadór** : **mayór**

50-51 **verdád** : **caridád**

52-53 **estrelléro** : **quíero**

54-55 **maravilla** : **estrélla**

56-57 **Criadór** : **señór**

58-59 **aoraré** : **rogar lo é**

60-64 **andár** : **rogár** : **aorár** : **fallár** : **logár**

65-66 **mortál** : **celestriál**

67-68 **sabrémos** : **ofreçrémos**

69-72 **querrá** : **tomará** : **dexará** : **pertenecerá**

73 **fagámos**

74-76 **mál** : **ál** : **mál**

77-83 **adorár** : **fallár** : **buscár** : **andár** : **celár** : **Caspár** : **Baltasár**

84-85 **tiérra** : **guérra**

- 86-87 **vertád** : **caridád**  
 88-89 **sabédes** : **avédes**  
 90-91 **dirémos** : **avémos**  
 92-93 **maravilla** : **nacída**  
 94-95 **nacído** : **venído**  
 96-97 **vístes** : **percibístis**  
 98-99 **á** : **averá**  
 100-101 **veída** : **percebída**  
 102-104 **buscád** : **adorád** : **tornád**  
 105-106 **iré** : **aoralo é**  
 107-108 **mál** : **tál**  
 109-110 **muérto** : **puésto**  
 111-112 **mí** : **ví**  
 113-114 **çága** : **fága**  
 115-116 **créo** : **véo**  
 117-118 **mayordóme** : **tóma**  
 119-120 **abádes** : **podestádes**  
 121:122 **escrivános** : **gramátgos**  
 123-124 **estrelléros** : **retóricos**  
 125-126 **escrito** : **sabído**  
 127-128 **venídos** : **escritos**  
 129-130 **traémos** : **avémos**  
 131-132 **catád** : **vertád**  
 133-137 **nacído** : **dícho** : **sabído** : **digo** : **escrito**  
 138-139 **enartádo** : **clamádo**  
 140-141 **profecías** : **Jeremías**  
 142-143 **errádos** : **acordádos**  
 144-145 **vertád** : **caridád**  
 146-147 **usáda** : **falláda**

El número de palabras rimantes<sup>91</sup>, salvo error, es en el *Auto de los Reyes Magos* de 145, que se agrupan en 65 series de rima (entiéndase que se computa cada cambio de rima, por más que una misma palabra en rima pueda repetirse; por ejemplo, 5-6 *Criador* : *señor* y 48:49 *Criador* : *mayor*). Acerca de la división de las series podría postularse una agrupación en la misma de 125-126 *escrito* : *sabido* y de 127-128 *venidos* : *escritos*, y a favor de la unidad de serie hablaría la repetición simétrica (abba) de la rima *-ito(s)* : *-ido(s)*, pero se ha de tener en cuenta que el v. 127 ya pertenece a otra escena.

<sup>91</sup> Para este término, cf. A. Garribba, «La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica (Corpus de Margit Frenk)», en *Cancioneros en Baena, II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, ed. de J. L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento, 2003, pp. 345-360, esp. n. 1.

Quedan sin rimar 2 versos: 33 *facienda* y 73 *fagamos*, que no parece que puedan reducirse a rima ni dividirse sus contextos versales de otra manera; tampoco puede decirse que haya indicios textuales, semánticos o sintácticos de deturpación de los pasajes, ni de pérdida de versos (hay series de rimas con un número impar de versos). Con todo, de 33 *facienda* se ha de notar la coincidencia de los sonidos *-da* con las palabras rimantes de los versos que siguen: 34- 35 *fallada* : *trubada*. No sucede así en 73 *fagamos* (entre rimas en *-rá* y en *-ál*). En cuanto a la posible función de estos versos sin rima, de 73 «Andemos y así lo fagamos» se puede notar su valor conclusivo, como cierre de la escena II, mientras que 33 «Val, Criador, atal *facienda*» está al inicio de una reflexión de Melchor. No hace falta decir que ésta es la principal «anomalía» de la rima en el *Auto de los Reyes Magos*.

Otro dato que importa para valorar la regularidad compositiva de la obra es el número de versos que forman cada rima. El predominio del pareado es absoluto, pues de 65 series de rimas son de dos versos 59, es decir, un 90,76%<sup>92</sup>. De 3 versos hay 2 series; de 4 versos, 1; de 4, 1; de 5, 2, y de 7 versos, 1. Estas series «anómalas» no pueden reducirse a pareados; con seguridad no puede hacerse con los versos 77-83 *adorar* : *fallar* : *buscar* : *andar* : *celar* : *Caspar* : *Baltasar*, lo que obliga a admitir en el *Auto* la existencia de estructuras «estróficas» distintas del pareado, por más que sean minoritarias, y ello permite concluir que la regularidad formal de la obra no es absoluta (adelanto que esto no prejuzga negativamente su calidad, desde luego no para cualquier gustador actual de poesía, y creo que tampoco para los contemporáneos).

La rima consonántica domina con gran diferencia; es segura en 48 series (73,84%). Se ha de observar que he contado junto con las consonancias puras (142-143 *errados* : *acordados*) aquellas otras rimas puramente vocálicas, pero que no contradicen la consonancia, es decir, que no tienen consonantes después del acento (17-18 *é* : *terné*, 27-28 *veré* : *sabré*, 58-59 *aoraré* : *rogar lo é*, 6-72 *querrá* : *tomará* : *dexará* : *pertenecerá*, 98-99 *á* : *averá*, 111-112 *mi* : *vi*, 115-116 *creo* : *veo*, ). De éstas unas pocas rimas lo son entre vocal simple y diptongo: 23-24 *tierra* : *guerra*, 25-26 *oriente* : *occidente*, 52-53 *estrellero* : *quiero*, 65-66 *mortal* : *celestial*, 84-85 *tierra* : *guerra*. A propósito de asonancias no contradictorias con la consonancia se ha de señalar la rima rica o intensa<sup>93</sup> por la coincidencia de sonidos más allá del acento, lo que apunta a una supeditación no absoluta de la rima al

<sup>92</sup> Unas breves notas sobre el pareado pueden leerse en R. Bachr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 225-231. Recuérdese que una peculiaridad de la métrica hispánica es el declive del pareado en la literatura culta, en contraste con lo que sucede en otros países románicos. Como explicación, tal vez fue pronto identificado con la literatura más «popular», como los romances de ciegos (precisamente, la temprana postergación del pareado sirve a A. Blecua para anticipar la génesis del *Auto de Pasión*; art. cit. en n. 27).

<sup>93</sup> J. Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 118.



acento: 31-32 *aoraré* : *rogaré*; lo mismo puede decirse de la serie 69-72 *querrá* : *tomará* : *dexará* : *pertenecerá*.

Contradican la rima consonántica antes descrita 16 series, de las cuales unas son meras asonancias (en número de 8) y otras ni siquiera coinciden por su vocal acentuada u otra situada a la derecha del acento (también 8). Son asonancias 11-12 *digo* : *prohío*, 36-37 *cielo* : *estrellero*, 92-93 *maravilla* : *nacida*, 109-110 *muerto* : *puesto*, 121-122 *escrivanos* : *gramatgos*, 125-126 *escrito* : *sabido*, 127-128 *venidos* : *escritos*, y la serie 133-137 *nacido* : *dicho* : *sabido* : *digo* : *escrito*. No coinciden por su vocal o vocales 1-2 *maravilla* : *estrella*, 15-16 *fembra* : *decembre*, 38-39 *escarno* : *carne*, 40:41 *mundo* : *redondo*, 54-55 *maravilla* : *estrella*, 96-97 *vistes* : *percibistis*, 117-118 *mayordome* : *toma*, 123-124 *estrelleros* : *retóricos*.

La cuestión que hay que plantearse es si estas asonancias y estas «rimas anómalas» pueden reducirse a consonancia. Teniendo en cuenta que se trata de 16 series sobre un total de 65 (24,61%) sería necesario llevar a cabo un amplio ejercicio enmendatorio que solo tiene sentido si se prueba que estamos ante 16 rimas estropeadas por la transmisión (en estas rimas entran 35 palabras rimantes sobre un total de 145, o sea, el 24,13%). La cuestión básica es, por tanto, la de demostrar que en el *Auto de los Reyes Magos* casi el 25% de las palabras en rima están deturpadas. Y esta cuestión no se dirime ya en un plano teórico o general, dentro de la petición de principio de que las rimas del *Auto han de ser* todas consonánticas, por adscripción a un género en el que así lo eran, o porque la mayoría en el *Auto* mismo son consonánticas, pues siempre se podrá responder que en el género (¿cuál?, ¿representado por qué textos castellanos?) era así menos en este caso, o que las rimas del *Auto* son consonánticas excepto las que no lo son. Los argumentos de principio poco o ningún valor probatorio tienen, y el problema ha de plantearse en sus estrictos límites. Los procedimientos para llevar a cabo esa labor restauradora serían la enmienda de las palabras rimantes o la búsqueda de divisiones del verso que, combinadas con el arreglo de las palabras, permitan soluciones satisfactorias. La credibilidad de la hipótesis de la consonancia absoluta en el *Auto de los Reyes Magos* dependerá, pues, de la formulación de propuestas que den como resultado un texto preferible, mejor acoplado formalmente y más satisfactorio desde el punto de vista semántico. Se podrá argumentar, claro, que el crédito de las enmiendas será siempre resultado de una valoración subjetiva. No lo veo así, por lo menos no creo que sea así en todos los casos. Desde luego, la comparación con el texto mismo, a pesar de su brevedad, puede ser un asidero firme, y por su valor paradigmático cabe aducir los versos 1643a-d del *Libro de buen amor*:

El año dozeno,  
a esta donzella,  
ángel de Dios bueno,  
saludó a ella.

donde Blecua enmienda la lección de S *bueno* en *veno* con apoyo en 1640g, pues allí *veno* rima con *seteno* (MS *septeno*).

Veamos si para estas 16 series no consonánticas hay enmiendas satisfactorias. Quizá la «anomalía» más fácil de resolver sea la de 96-97 *vistes : percibistis*, donde la terminación coincidente con la latina *-stis* que muestra la escritura puede entenderse como una forma convencional de transcribir un *percibistes* de la lengua hablada, sin contar que la variación *e / i* en el vocalismo átono recorre toda la historia del idioma. En cuanto a 11-12 *digo : proho*, hay que considerar la posibilidad de que en el texto genuino hubiera *porfio* o *profio*; no hay que olvidar que la rima tiene una naturaleza fónica, no gráfica (al menos, no primariamente), por lo que la velar de *digo* suena como fricativa o suave, y *-igo* : *-io*, sin llegar a consonancia, son algo más que una mera asonancia. No veo la manera de reducir a consonante 36-37 *cielo : estrellero*, por más que pueda sospecharse una leve falta de acoplamiento sintáctico y semántico en los vv. 36-37 «Tal estrella non es in cielo; / d'esto só yo bono estrellero». En 92-93 *maravilla : nacida* tampoco parece fácil recuperar la consonancia; podría postularse leer 93 «un estrella es nacida» como «nacida es un estrella», de modo que rimen *maravilla : estrella* como en 1-2, aunque entonces no coincidirían las vocales tónicas. Acerca de 109-110 *muerto : puesto* notamos que aunque la consonancia no es perfecta (desde el punto de vista actual) tampoco puede hablarse sin más de asonancia, pues la rima sólo difiere por una consonante implosiva, por lo que el efecto acústico está más cerca de la consonancia que de la mera asonancia. Más problema plantean los versos 121-122 *escrivanos : gramatgos* y 125-126 *escrito : sabido*; los dos primeros son asonantes, pero *estrelleros : retóricos* no llegan a asonantar de manera plena, pues hacen serie en *-éo* y *-óo*, sin contar, como es lógico, la vocal intertónica, y tampoco se arregla la asonancia con una lectura *retóricos (-éo : -io)*; ya vimos cómo Hilty postuló fundir los versos 120-121 y 123-124, con lo que los cuatro versos pasarían a dos de 14 sílabas, de modo que ahora rimen *gramáticos* (enmienda por *gramatgos* del manuscrito) y *retóricos*, pero aun así para que haya asonancia deberían leerse las palabras rimantes con dislocación acentual; otra posibilidad es dar por buena esta enmienda y postular, por lo que se dirá, la coincidencia de los sonidos finales (*-icos*); pero el mayor inconveniente de la hipótesis de Hilty está en que los heptasilábicos 119-120 van en consonancia perfecta (*abades : podestades*), y por lo tanto habrá que ver toda la serie enumerativa de las dignidades convocadas por Herodes como versos de arte menor. Asonantan 127-128 *venidos : escritos*, y la serie 133-137 *nacido : dicho : sabido : digo : escrito*. No veo fácil reducir a consonancia estos versos.

En cuanto a las series que no coinciden del todo por sus vocales, ya nos hemos referido a 1-2 y 54-55 *maravilla : estrella*; siempre podrá decirse, como se ha hecho, que hubiera un *\*maravella*, pero lo cierto es que no hay documentaciones en los dialectos centrales de la Península Ibérica. Tampoco parece que hubiera un *\*mondo* para el concepto 'mundo, cosmos'. Más probable me parece un 38 *escarnio*, pues, como señala J. A. Frago Gracia<sup>64</sup>, no sorprende que no se escriba completo el diptongo por quien presenta *cilo* para *cielo*; aun así, me parecen posibles tanto

<sup>64</sup> *Textos y normas, ob. cit.*, p. 241.

escarno con un reconstruido *escarne* que estableciera una consonancia perfecta con *carne*, pues nada tiene de sorprendente la formación de un sustantivo postverbal a partir de *escarnir* (cf. *alardo* en el *Libro de buen amor* 455d en rima con *covardo*, *dardo* y *tavardo*)<sup>95</sup>. En cuanto a 15-16 *fembra* : *decembre* y 117-118 *mayordome* : *toma*, recuérdese una vez más que sólo la primera serie figura así en el manuscrito, pero la segunda no está explícita, pues el copista sólo escribió *mayordo*; para arreglar la rima se ha postulado un \**mayordoma*, sin documentación en castellano<sup>96</sup>; a la luz de la primera de estas dos parejas, no veo razón para no postular *mayordome* : *toma*, pues parece lo más seguro que haya que admitir *fembra* : *decembre*, a falta de documentación de un \**decembra*)<sup>97</sup>. La distancia que falta para la consonancia perfecta es poca si se tiene en cuenta la proximidad de timbre entre /a/ y /e/, máxime en posición átona; del mismo modo que la intertónica poco o nada cuenta a efectos de rima, las diferencias de timbre en posición final para la «moderadamente débil»<sup>98</sup> se desdibujan casi del todo, hecho que puede dar lugar incluso a su apócope ocasional<sup>99</sup>. Por otro lado, la confusión de timbre de [a] y [e] es un fenómeno románico documentado en territorio más amplio de lo que la hipótesis «gascona y catalana» de Lapesa parece sugerir<sup>100</sup>, y que seguramente ni siquiera falta

<sup>95</sup> La variación entre sustantivos en *-e* y en *-o* estuvo ampliamente extendida en la Edad Media, y aun después, y queda atestiguada por soluciones como *adobes* (G[eneral]E[storia]I 28va «los adobes de las carnes»), *adotos* 'dotes' (Archivo Histórico Nacional, Clero, León, año 1330, carpeta 823, n° 18, 9), *afeitos* (GEI 38ra), *alardo* (GEI 175rb alardo), *alcanço* (GEI 52rb *alcanço*, GEI 148vb *en alcanço*), *birreto* (AHN, Clero, Ávila, año 1309, carpeta 21, n° 13, 28), *conforte* (Giovanni Boccaccio, *La Teseida. Traducción castellana del siglo XV*. Edición, introducción y notas de V. Campo y M. Rubio Arquez, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996 p. 109), *desdeñe* (GE3 Isaías 66,15 «con desdeñe» 'con desdén'; Vulgata «in indignatione»), *encantamientos* (GEI 27va), *encense* (cast. y leon. *censo* 'cierta forma de arrendamiento'; *encense* es corriente en la documentación medieval de Aragón y La Rioja, p. ej., Archivo Histórico Nacional, Clero, Logroño, año 1416, Carpeta 1036, n° 14, 3), *grite* ('griterio', *Historia de José Abarimatea*, ed. inédita de C. García de Lucas, p. 92,9), *ornamentos* (Archivo Histórico Nacional, Clero, Zaragoza, Calatayud), año 1360, carpeta 6309, n° 8, 8), *toco* («de campana», Archivo Histórico Nacional, Navarra, carpeta 1413, año 1382, n° 1, 3), *tolle* ('tollo', pez, en C. Isasi, «Observaciones sobre el léxico de la documentación vizcaína de los siglos XVI y XVII», *Fontes linguae Vasconum. Studia et documenta*, 1995, mayo-agosto, XXVII-n° 69).

<sup>96</sup> Ya se dijo que para Frago (*Textos y normas*, ob. cit., p. 241) tal vez la perplejidad de encontrar *maiordomo* (o *maiordome*) en rima con *toma* pudo ser la causa de que el copista no terminara la palabra.

<sup>97</sup> En cambio, veo *decembrio* y *septembrio* en documentos leoneses (p. ej. M<sup>a</sup> Encarnación Martín López, *Patrimonio Cultural de San Isidoro de León. V1. Documentos de los siglos X-XIII. Colección Diplomática*, León, Universidad, 1995, 258,13).

<sup>98</sup> Cf. Malkiel, «Toward a Unified System of Classification of Vowel Correspondences», *Romance Philology*, XVI/2 (1962), pp. 153-169.

<sup>99</sup> Un caso de apócope de *-a*, o al menos de ausencia de *-a* en la escritura, se aprecia en el *Fuero de Alcalá*, fol. 54v 10 (*puert* 'puerta': «ganado de fueras de término que no yaga mais de I noche en pasaje, e de la grey del ganado tome el portero I carnero por la ida del pasaje de la puert, e a la venida no dé nada»). Cf. el estudio de M. J. Torrens cit. en n. 54. Véase también M. A. Zeitlin, «La apócope de la *-A* final átona en español», *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 242-246.

<sup>100</sup> Cf., p. ej., el art. de J. R. Fernández González, «La inflexión /a/ > /e/ en la Rumania. El fenómeno en la Beira Baixa portuguesa y en el valle de Ancares (León)», *Revista Portuguesa de Filología*, XX (1992-1995), pp. 45-77. Hay que notar, sin embargo, que el fenómeno afecta principalmente a la [á] tónica en final de palabra (de hecho, el objeto de este

en el entorno geográfico en el que se supone nació el *Auto*<sup>101</sup>. De hecho, la variación entre [a] y [e] átonas está ampliamente representada en la historia de la lengua española, hasta el punto de que debería considerarse no un fenómeno ocasional, explicable por asociaciones con otras palabras (esp. *rastrajo*, de RESTUCULU, por supuesto cruce con *rastro*<sup>102</sup>), o por fenómenos de asimilación y disimilación (*lentejas* ~ *lantejas*), sino como una variación característica del vocalismo átono, comparable con la de [e ~ i] y [o ~ u]<sup>103</sup>. Es cierto, sin embargo, que no es lo mismo la variación en posición interior, fenómeno estrictamente fonético, que en posición final<sup>104</sup>, y ello explica que fenómenos dialectales como el paso de *-as* a *-es* y de *-an* a *-en* en los bables centrales de Asturias<sup>105</sup> o del infinitivo *-ar* a *-é* en el valle del Guadalquivir<sup>106</sup> merezcan atención particular. Con todo, ejemplos de dobles con variación *-a* ~ *-e* en posición morfológica no faltan en castellano, cierto que casi todos en sustantivos deverbales (*la rebaja* y *el rebaje*, *la corta* y *el corte*, *la saca* y *el saque*, *la roza* y *el*

estudio son sobre todo los casos de «creación expresiva» en el verbo: *esperrier*, *ganuquer*, *comiquer*).

<sup>101</sup> F. Moreno Fernández señala casos de variación entre *a* y *e*: «otro rasgo es el uso extendido de la vocal *-e* en lugar de *-o* o de *-a* finales, localizado en Guadalajara y Cuenca: *aguiluche*, *pértigue*, *alfalfe*, *amugues* 'jamugas', *redonde*, *desvie*, *escarpes*, *las regles*, *priete* 'prieto, -a'. Señala con razón Moreno Fernández que «la mayoría de estas muestras no son sustantivos posverbiales»; pero no creo que algunas respondan a una influencia mozárabe» («Castilla la Nueva», en M. Alvar, dir., *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 216 y n. 7).

<sup>102</sup> DCECH, s. v.

<sup>103</sup> Los manuales de gramática histórica apenas mencionan las muestras que ofrecen los documentos y códices medievales de *a* por *e* y *e* por *a*, que relegan al grupo de los cambios esporádicos por asimilación o disimilación (VERBACTU> *barbecho*) o analogía con el prefijo *es-* (ABSCONDERE> *asconder* ~ *esconder*). La variación *a* ~ *e*, a pesar del silencio de las gramáticas, está ampliamente documentada. Una muestra al hilo de la frecuentación con diversos fines de textos medievales es la que sigue (presentamos sólo la forma menos usual de la palabra o la que no ha triunfado en castellano): *alcaria* (por *alqueria*; *General estoria*, Urb. lat. 539), *ascoger* (A. Obregón, 1532, apud DCECH, s. v. *coger*), *blasfamar* (*Rimado de Palacio*, ed. G. Orduna, Madrid, Castalia), *cerciellos* (*General estoria*, BNM 7563), *desanconar* (*Rimado de Palacio*), *desemparadas* (*General estoria*, Évora CXXV/2-3), *Pernaso* (por *Parnaso*, en rima con *Pegaso*; Marqués de Santillana, *Comedieta*, ed. Gómez Moreno y Kerkhof), *refez* (*Rimado de Palacio*), *rencura* y *rancura* (varios docs. apud Oelschl.), *Semuel* (*Rimado de Palacio*), *sendío* (Berceo, ed. Dutton), *treslado* (*General estoria*, RAE 6), *trespasar* (Nebrija, *Gramática*), *tresquiladas* (*General estoria*, BNM 7563), *vantaja* (Esc. I.1.4), etc.

<sup>104</sup> Encuentro *contrasta* 'contraste' en un documento de San Isidoro de León (ed. cit. en n. 95, I, 282, 7). En la *General estoria*, Tercera Parte, Historia de griegos y troyanos, 73, MS Escorialense Y.I.8, veo *Esparte* por *Esparta*. Pero incluso para la desaparición de *ca* se ha pensado en la confluencia de *a* y *e* finales: «también, en el caso concreto de la pérdida de *ca*, pudo haber alguna influencia de tipo fonético, en un doble sentido: por una parte, la poca sustancia fónica de *ca*, y por otra y al mismo tiempo, su proximidad -fonética y semántica- con *que*, frente a la que estaba en clara desventaja dado el carácter de marca universal de nexo conjuntivo adquirido por *que*» (J. F. García Santos, «Sintaxis histórica: la expresión de la causa en la *Fazienda de Ultra Mar*», *Estudios Filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, vol. I, ed. a cargo de J. A. Bartol Hernández, J. F. García Santos y J. De Santiago Gtúervós, Salamanca, Universidad, 1992, p. 313-325, cita en p. 325).

<sup>105</sup> J. Martínez Álvarez, «El cambio /-as/ > /-es/ del asturiano central», *Archivum* 22 (1972), pp. 291-303. De la misma autora, «Las hablas asturianas», en M. Alvar, dir., *Manual de dialectología hispánica, ob. cit.*, pp. 119-133.

<sup>106</sup> El fenómeno se estudia en el clásico trabajo de D. Alonso, *En la Andalucía de la E. (Dialectología pintoresca)*, en su *Obras Completas*, I, Madrid, Gredos, 1972.

*roce*), pero aun entre sustantivos no deverbales, como *la borda* y *el borde*. Y no es seguro que en todos los casos se trate de innovaciones tardías; en un documento asturiano de 1233 vemos *progenia*<sup>107</sup>. No creo imposible que existiera un antiguo *decembra* en Castilla, pero sería temerario proponerlo en el texto crítico a falta de documentación. Y si existió, ¿es probable que un copista (el del testimonio conservado o uno anterior) hubiera estropeado la rima *fembra* : *decembra* alterando la palabra rimante que cierra la serie? No lo creo; y el carácter *difficilior* de la rima tal y como la presenta el manuscrito del *Auto* apunta a su autenticidad.

Se repite la palabra *mal* en rima dentro de la misma serie en 74-76:

Sálvete el Criador, Dios te curie de mal.  
Un poco te dizeremos, non te queremos ál.  
Dios te dé longa vida y te curie de mal.

Como la repetición afecta al sintagma en que se inserta la palabra rimante («curie de mal») es posible que un copista haya desviado la vista de un verso a otro, pero no resulta fácil decidir dónde está el error; el v. 76 parece homogéneo desde el punto sintáctico, mientras que el cambio de sujeto da una menor cohesión a 74. Hemos visto como la repetición de una palabra en rima entraba en el arte poético de Juan Ruiz, y es característica de diversos géneros y estilos poéticos, como la lírica tradicional<sup>108</sup>. Para la poesía gallego-portuguesa se ha señalado el «dobre» como recurso poético, pero éste no puede considerarse equivalente sin más a la pura repetición de palabras rimantes, pues consiste en un uso artificioso de la misma palabra que aprovecha la polisemia, en una escala que va de la diferencia referencial a los diversos valores connotativos<sup>109</sup>. A pesar de las dudas, como el sentido no se ve afectado, mantengo «curie de mal» en el texto crítico de 74 y 76.

Del análisis de las diferentes series de rimas puede concluirse que la irregularidad es constitutiva de la versificación del *Auto*, pues no todas están integradas por el mismo número de versos; además, aunque predomina con mucho la rima consonántica, un tanto por ciento significativo no puede reducirse a consonancia, por lo que llevaba razón Lapesa al afirmar que «hay asonancias irreductibles». Tampoco parece viable considerar errores de la transmisión los casos de falta de coincidencia de vocales a partir del

<sup>107</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero, León (San Andrés de Espinareda), año 1399, carpeta 842, n° 21, 10.

<sup>108</sup> Cf. el estudio de A. Garribba citado en n. 91.

<sup>109</sup> Cf. P. Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica. Annales Helvetici Explorandis Linguis Romanicis Destinati*, 56 (1997), pp. 212-241.

acento. Por tanto, aun admitiendo errores de transmisión como el *vistes* : *percibistis*, y a los que podrían tal vez añadirse otros (¿la repetición de «curie de mal» en 74 ó 76?), no queda más remedio que aceptar que la rima del *Auto de los Reyes Magos* no responden al patrón de regularidad que el no especialista en historia de la rima exigiría hoy.

Los motivos de estas «anomalías» habrá que buscarlos, pues, en la génesis misma del texto, como hizo Lapesa, y ello llevaría a ámbitos lingüísticos ajenos a Castilla... salvo que se demuestre que esas «anomalías» formaban parte de la tradición creadora en la que se inserta nuestra representación de los Reyes Magos. Pero para pronunciarse con una mínima seguridad sobre este punto no hay otro camino que el examen de la rima en la poesía latina y románica de la Edad Media.

## 7. ANTECEDENTES. LA RIMA EN LA POESÍA LATINA MEDIEVAL

Unas interesantes reflexiones sobre el concepto mismo de rima se deben a P. Tordeur<sup>110</sup>. Éste deja de manifiesto que la concepción clásica (y medieval) de la rima no tiene por qué coincidir del todo con la del lector moderno, y así Caelius Sedulius, poeta que escribe hacia el 450<sup>111</sup>, puede rimar *cardine* : *Virgine*, o *limitem* : *principem*<sup>112</sup>. Ante esta evidencia, Tordeur da una definición de rima que se atiene al mínimo exigible: hay rima cuando se observa la repetición del final del verso a partir de la última vocal. De este modo, como ya había señalado Marouzeau<sup>113</sup>, *aequo* rima con *bono*, e incluso *abrupta* con *sua*. Ni que decir tiene que desde esta premisa la presencia de la rima en la poesía clásica es más amplia de lo que una concepción estrecha haría considerar (p. ej., en la *Eneida*, II, 100-101 *ministro* : *reuoluo*). En este sentido, se pregunta Tordeur si muchas de las supuestas rimas de la poesía clásica son queridas por el autor o se deben al azar. Con todo, Tordeur señala pasajes inequívocos incluso en Horacio, un poeta «que no favorecía la rima», como los versos 172-177 de su Epístola a la familia Pisón, con rimas pareadas: *futuri* : *acti, minorum* : *secum, seniles* : *viriles*, que anticipa lo que no será raro en la poesía latina de la Edad Me-

<sup>110</sup> «Réflexions sur la rime», *Latomus*, 51 (1992), pp. 315-328 (a la gentileza del profesor José Luis Moralejo debo el conocimiento de este trabajo).

<sup>111</sup> F. J. E. Raby, *The Oxford Book of Mediaeval Latin Verse*, Oxford, 1959.

<sup>112</sup> En la estrofa

*A solis ortu cardine  
ad usque terrae limitem  
Christua canamus principem  
natum Maria Virgine.*

<sup>113</sup> En su *Traité de stylistique latine* (cit. por Tordeur), p. 60.

dia, la mezcla de diversos grados rimantes (en el pasaje de Ovidio, de acuerdo con una escala de menos a más tal vez buscada por el poeta). Tordeur señala otras definiciones más restringidas, como la del estudioso rumano Herescu<sup>114</sup>, que considera, por ejemplo, que *habébas* y *egébas* riman, mientras que *déerat* y *superábat* constituyen un *homoeoteleton*; la restricción viene anulada en la práctica al considerar este mismo autor *mella* : *cellas* o *ferebant* : *tenebat* como «casi-rimas»<sup>115</sup>. Concluye Tordeur que el poeta medieval en latín, respete o no la prosodia clásica, no recibe su inspiración «por generación espontánea»; más o menos directamente, ha estudiado, leído u oído obras latinas *clásicas* (en un sentido lato de la palabra), y se ha inspirado en la rima leonina, que nace de la poesía clásica<sup>116</sup>. Rimas leoninas, no lo olvidemos, que para muchos estudiosos dan origen al pareado, tan frecuente en lo que Tordeur llama «métrica popular», como la satírica y la religiosa (¿hará falta señalar que el *Auto de los Reyes Magos* está al servicio de esa religiosidad popular, que cala entre el pueblo gracias a la eficacia mnemónica del pareado?: «nacido es Dios, por ver, de fembra, / en aquest mes de decembre»).

Interesa por la larga influencia que tuvo a lo largo de la Edad Media San Agustín, autor de una única obra que por su carácter formal quepa calificar de poema, el *Psalmus contra partem Donati*, estudiado en apretada e interesante síntesis por M. Fuertes Lanero<sup>117</sup>. El poema tiene gran interés para los estudiosos de la historia de la poesía por el momento en que se compuso, de plena transición entre el verso cuantitativo clásico y el acentual, silábico o rítmico. Llama Fuertes Lanero la atención, no obstante, sobre otros testimonios parciales de escritos en verso por el obispo de Hipona; así en el frontis de su refectorio episcopal,

Quisquis amat dictis absentum rodere uitam  
hac mensa indignam nouerit esse suam<sup>118</sup>

versos en los que el estudioso sospecha la existencia de rima *vitam*: *suam*, aunque «al ser sólo dos versos podríamos ver una simple coincidencia»<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, Paris, 1960.

<sup>115</sup> Art. cit., p. 317.

<sup>116</sup> P. Tordeur, art. cit., p. 328.

<sup>117</sup> *Salmo contra la secta de Donato*, en *Obras Completas: XXXII. Escritos antidonativistas (1º)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988 (nº 498). Agradezco al profesor Adelino Álvarez que me haya llamado la atención sobre la importancia de esta obra para la historia de la rima.

<sup>118</sup> 'El que es amigo de roer con sus palabras la vida de los ausentes / sepa que es indigno de sentarse en esta mesa'.

No parece casual el «homoeoteleuton», aunque no lo note Fuertes Landero, que se percibe entre los versos *a* y *c* de una estrofa compuesta por tres hexámetros, recogidos en *De ciuitate Dei*:

Haec tua sunt, bona sunt, quia tu bonus ista creasti.  
 Nil nostrum est in eis, nisi quod peccamus amantes,  
 ordine neglecto, pro te, quod conditur abs te<sup>120</sup>.

La rima *creasti* : *abs te* no parece casual, según apunta la opción por *abs* en vez de *ab*.

Pero volviendo al *Psalmus contra partem Donati*, éste es considerado por Fuertes Lanero como «el documento cristiano más antiguo conocido hasta ahora de verso silábico-rítmico sin mezcla de cuantitativo»<sup>121</sup>, y señala que «a partir del siglo III-IV, el mundo latino va perdiendo progresivamente la sensibilidad acústica hacia las cantidades silábicas de sus palabras. Paralelamente a esto va surgiendo un gusto popular por lo que podríamos llamar *rima* en el verso, si bien lo es de un modo impropio a nuestra concepción actual. Se trata de una simple terminación átona constante, idéntica, de una letra o diptongo. Algo así como nuestra rima en asonante, pero sin el acento tónico que le da consistencia»<sup>122</sup>. En el *Psalmus*, todos los versos son monorrimos con asonancia en *-e*: p. ej., vv. 25-30 *transfere* : *accusare* : *ante* : *timore* : *morte* : *altare* : *homine* : *pace*. Otro ejemplo antiguo, más elaborado, es el *Pseudo-Cipriano*, con doble rima (leonina y estrófica): *ruricolas* - *musas* : *roseas* - *auras*; *nouo* - *mundo* : *laeto* - *limo*<sup>123</sup>. Creo que acierta Fuertes Lanero al señalar que hoy no podemos estimar justamente esta técnica que el mismo llama «cuasi-rima», pues en la elocución coetánea debía tener alguna «repercusión musical que la hiciera más relevante que una simple lectura, al menos como hoy somos capaces de hacerla»<sup>124</sup>. Para el *Salmo contra la secta de Donato* señala como probable el acompañamiento musical, e «incluso podríamos pensar dada su extensión, en una ejecución al estilo de los rapsodas o juglares, con una recitación casi monótona resaltando los apoyos rítmicos, y deteniéndose en la terminación asonanta-

<sup>119</sup> M. Fuertes Lanero, *ob. cit.*, p. 162 (versos recogidos en *Patrologia Latina*, 32,52, y BAC 10/1<sup>4</sup>, ed. V. Capánaga).

<sup>120</sup> 'Estas cosas son tuyas, y son buenas, porque bueno eres tú que las creaste. / Nada nuestro hay en ellas, sino nuestro pecado / invirtiendo el orden, al amar, en vez de a ti, lo que tú creaste' (*De ciuitate Dei*, XV, 22, en *Patrologia Latina* 41,467, y BAC 172/XVII<sup>3</sup>).

<sup>121</sup> *Ob. cit.*, p. 163.

<sup>122</sup> *Ob. cit.*, p. 164.

<sup>123</sup> H. Vroom, «Le psaume abécédaire de Saint Augustin et la poésie latine rythmique», en *Latinitas Christianorum primaeva*, fasc. IV, Nimega, 1933, p. 53 (cit. por Landero, p. 165).

<sup>124</sup> *Art. cit.*, p. 165.



da»<sup>125</sup>. Otro aspecto valorativo interesante es la consideración que merecería a los oídos del auditorio la terminación asonantada *e* de todos los versos del *Psalmus contra partem Donati*; para Fuertes Lanero, «en realidad, la única rima del poema agustiniano sería menos monótona por ser menos significada, en cuanto al acento, que nuestras rimas, justamente apoyadas siempre en algún acento»<sup>126</sup>.

En lo que concierne al verso latino propiamente medieval, D. Norberg resolvió ya en 1958 algunas de las aporías que éste plantea<sup>127</sup>. Es evidente, dice, que el verso latino estuvo sometido a influencias diversas, pues aunque tradicionalmente su desarrollo se ha vinculado sobre todo a Alemania e Inglaterra, aparte de la influencia ocasional de la poesía bizantina, tiene en una medida mucho mayor huellas de la poesía elaborada en las diferentes lenguas romances, como era de esperar. Aun así el verso latino es sobre todo creativo, de manera que ha de considerarse el punto de partida de toda la versificación romance. Y señalaba el filólogo escandinavo que aunque para los detalles los estudiosos no se habían puesto de acuerdo, ya se habían trazado con claridad las líneas fundamentales comunes a himnos, tropos, secuencias y otras clases de poemas litúrgicos que marcaron una etapa de la literatura occidental; era necesario conocer mejor la versificación latina de la Edad Media para precisar las relaciones con la románica<sup>128</sup>. Habrá que añadir que entre los romanistas se ha olvidado demasiado frecuentemente que la poesía románica nace de la latina medieval, y que hereda de ésta no sólo los temas y, en sentido, lato, lo que podría llamarse el universo referencial y emocional de la misma, sino también, en no pequeña medida, la estructura formal, el ritmo y la rima. Prueba de este olvido casi absoluto es el caso que nos ocupa en este trabajo.

Norberg señala la confusión de cantidad (GRATÍS y MÁTER) como una característica del verso pretendidamente cualitativo de la Edad Media (Eugenio de Toledo parece poder alargar casi todas las vocales finales según la necesidad). En general, no se hacía diferencia entre vocales largas por naturaleza y vocales breves, y sólo se evitaba servirse de las largas por posición como breves. En Álvaro de Córdoba se encuentran ejemplos de esta «curiosidad prosódica». Naturalmente, este fenómeno da lugar a numerosos desplazamientos acentuales<sup>129</sup>. Para Norberg, otros cambios de acento

<sup>125</sup> *Ob. cit.*, p. 172.

<sup>126</sup> *Ob. cit.*, p. 175.

<sup>127</sup> *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell, 1958.

<sup>128</sup> D. Norberg, *ob. cit.*, p. 190.

<sup>129</sup> D. Norberg, *ob. cit.*, p. 10.

pueden deberse a interferencia románica, y señala en el mozárabe cordobés *fuéro* (<FÚERO), anomalía en la que ve una influencia de esp. *fuera*<sup>130</sup>.

En lo que concierne al acento un hecho significativo es, en el hexámetro leonino, el que el *ictus* no necesariamente caiga sobre las mismas sílabas de las palabras en rima horizontal (entre estico y fin de verso). En la poesía rítmica, la acentuación de la palabra en rima es, en principio, indiferente para las rimas monosilábicas. Así, en los versos de León IX:

O pater Deus aeterne de caelis, altissime,  
Respice iacentem multis perforatum iaculis,  
Singultibus in extremis suspirantem ultimis.

las palabras *aeterne* y *altissime*, *multis* e *iaculis*, *extremis* y *ultimis* riman entre sí a pesar de la diferencia de cadencia<sup>131</sup> (nótese la contigüidad de distintas clases de rima).

Del mismo modo, en la conocida prosa *Stabat mater* riman *fi-lius* y *gládius*, *unigéniti* e *incliti*:

Stabat mater dolorósa  
iuxta crucem lacrimósa,  
dum pendebat filiús,  
cuius animam geméntem  
contristantem et doléntem  
pertransiuit gládius.

O quam tristis et afflícta  
fuit illa bendícta  
mater unigéniti,  
quae maerebat et delébat  
et tremebat, dum uidébat  
nati poenas íncliti.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> No estoy convencido de que el desplazamiento se deba a influencia románica en este caso. Resulta llamativo que la poesía de los mozárabes cordobeses no transparente otros rasgos de la supuesta lengua romance hablada en Alandalús (esta es la opinión de P. P. Herrera Roldán, en *Cultura y lengua latinas entre los mozárabes cordobeses del siglo IX*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1995).

<sup>131</sup> D. Norberg, *ob. cit.*, pp. 46-47. En general, señala Norberg, los poetas se esforzaban en acoplar la rima a los acentos, por ejemplo, en las rimas internas de los conocidos versos atribuidos a Santo Tomás de Aquino:

»Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium  
Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium  
Fructus ventris generosi rex effudit gentium.»

<sup>132</sup> Recogida en E. Castro Caridad, *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 185. Óiganse diferentes interpretaciones musicales a lo largo del tiempo: *Stabat Mater. Classical Music for Reflection and Meditation*, Naxos, 1999 (CD-ROM).

Pero incluso en los poemas rítmicos (en los que solo cuenta el número de sílabas) con rimas disilábicas no faltan casos de divergencia en la acentuación de las palabras rimantes: *córpore* y *sopóre*, *ínfimo* y *límo*, *virgíneus* y *réus*, *trámite* y *rite*, *propítia* y *pía*, ejemplos todos del *Super Salve Regina* de Jean de Tisserat<sup>133</sup>.

Si la cantidad poco podía contar ya para casi todos los poetas medievales, la cualidad de las vocales debía ser, según Norberg, en principio, la misma. En principio, porque el propio Norberg señala no pocas excepciones a la regla general, hasta el punto de que esta supuesta regla queda en entredicho. Así, en la monja Rosvita (Hrosvith en la bibliografía) se aprecia una técnica «germánica» que consiste en rimar todas las vocales entre sí, pero con algunas restricciones, pues si la palabra en rima termina en consonante y la vocal o las vocales de la última sílaba son diferentes, entonces las consonantes han de ser las mismas (*examinans* : *disponens*, *sobolem* : *ullam*)<sup>134</sup>. Y, lo que nos interesa más para el texto aquí examinado, desde el fin de la Antigüedad y en la alta Edad Media, *e* y *o*, *o* y *u* riman «porque en la lengua hablada la pronunciación de estas vocales era parecida». Los ejemplos aducidos por Norberg son numerosos. En los himnos tardoantiguos como *Ad cenam agni providi* y *Aurora lucis rutilat*, las palabras *vinculo* y *paradisum*, *gaudio* y *impetus*, *viribus* y *miseros*, *vivere* y *Domini*, *discipuli* y *propere* forman rimas o asonancias monosilábicas. En Eugenio de Toledo, por ejemplo *suspiris* y *complacet*, *delectatio* y *solacium*, *recogito* y *transeunt*, y lo mismo en bastantes otros poetas. En el poema *Audite omnes gentes et discite prudentes* las palabras *Christi* y *estis*, *fides* y *crudelis* forman una asonancia disilábica. Menos evidente resulta la razón de este «intercambio», y la tesis del «parecido fónico» entre estas vocales tiene a su favor el que sea un fenómeno difundido en la Romania, pero que falta, al parecer, entre los poetas en latín de países no románicos<sup>135</sup>. Con todo, aun cuando la motivación última pueda estar en ese «parecido fonético» su cristalización en la técnica versificadora trasciende lo puramente fonético (prueba de ello es la generalización en algunos autores germánicos de la rima con vocales distintas, según se ha visto más arriba). Contra Norberg, no es seguro que haya que achacar a la modalidad de lectura «románica», p. ej. en Francia, rimas como las de *audi* y *custodi*, con monoptongación de AU.

<sup>133</sup> D. Norberg, ob. cit., p. 47. A veces hay una utilización exquisita de esta técnica, como en el verso «Nos trans mundi *mária* ducas, o *María*».

<sup>134</sup> D. Norberg, ob. cit., pp. 47-48.

<sup>135</sup> Ob. cit., p. 48. W. Meyer, cit. por Norberg, da muchos ejemplos de Galia e Italia, pero se equivoca, según este autor, al decir que el intercambio de vocales *e-i*, *o-u* no deriva de una pronunciación «vulgar». Es significativo, dice Norberg, que este intercambio se encuentre en toda la Romania pero no en los irlandeses ni en los anglosajones.

La variedad de recursos de que disponen los poetas latinos medievales para la rima hace inútil cualquier intento de encajarla en los parámetros actuales de asonancia y consonancia pura, parámetros, que, como se verá, ni siquiera son de aplicación absoluta para la poesía moderna. Así Norberg acepta como rimas disilábicas puras y no meras asonancias las de *poscit* y *quo sit*, o *rite* y *sagitte*. De Bernard de Morlais señala los emparejamiento de *antiquus* con *inimicus*, *mecum* con *aequum*, *agni* con *tyranni*, *omnes* con *nationes*, *enixa* con *amissa*, *mediatrix* con *patris*, *benedicta* con *vita*, *ipsi* con *missi*, *sanctis* con *tantis*<sup>136</sup>. Destaca también Norberg otros casos ya consabidos para la poesía románica (y que se han ejemplificado aquí con el *Libro de buen amor*), como el que pueda repetirse la misma palabra en rima, a veces con diferente sentido, o que verbos simples rimen con los compuestos<sup>137</sup>.

En resumen, la variedad de la rima es un hecho que no podía pasar desapercibido a los latinistas, y es lo que puede observar cualquiera que se acerque a las múltiples manifestaciones medievales. Con toda claridad lo señala M. Requena en su preciosa edición bilingüe de la poesía goliárdica: «la rima tiene una escala: desde la perfecta o consonante hasta aquella que tiene en común una o más letras finales»<sup>138</sup>. Muestra de la independencia de rima y acento son las parejas *Civitas : cháritas* y *gáudia : ómnia*<sup>139</sup>.

## 8. LA RIMA EN LA POESÍA ROMÁNICA DE LA EDAD MEDIA (Y ALGUNAS NOTAS SOBRE LA RIMA EN LA POESÍA ESPAÑOLA MODERNA)

Es del todo evidente que entre la poesía latina medieval y la románica hay una dependencia mutua en lo que se refiere a la configuración formal<sup>140</sup>. Rasgos de la segunda se reflejan en la primera, según insistía Norberg, pero hay que poner en el debe de los usos románicos para con el verso latino no pocos de sus esquemas rítmicos. Previsiblemente, la rima también debería reflejar rasgos de la tradición latina. No he encontrado en las preceptivas poéticas provenzales ninguna alusión a las vocales que pueden entrar en rima, seguramente porque la discrepancia de timbre entre éstas

<sup>136</sup> D. Norberg, *ob. cit.*, p. 48.

<sup>137</sup> En Pierre de Blois (*Carmina Burana*, 31,6), estrofa 4, *abstulit, contulit, protulit*.

<sup>138</sup> *Poesía goliárdica*, Barcelona, El Acantilado, 2003. p. 13.

<sup>139</sup> Requena, *ed. cit.*, respectivamente, en p. 22 (en el *Gaudemaus ígitur*, 7 «*vivat nostra Civitas / Maecenatum charitas*»), y 26, 9-10 («*nostre vite gaudia / abstulisti omnia*»).

<sup>140</sup> Véase M. Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Ginebra y París, 1957.

sería admitida como una excepción a la regla tácita según la cual riman las vocales iguales<sup>141</sup>.

Quizá el avance más significativo en el conocimiento de la rima en la poesía románica medieval se debe a Glauco Sanga, que en 1992 publicó un estudio en el que pone en entredicho muchas de las ideas tradicionales sobre la poesía italiana de los orígenes<sup>142</sup>, estudio que en España ha pasado, que yo sepa, desapercibido<sup>143</sup>. Sanga sostiene que la antigua poesía italiana tenía un sistema de rima trivocálico, sustituido por el actual pentavocálico en Italia a principios del s. XIV, que incluso ha sobrevivido varios siglos en zonas culturamente periféricas, y que aún hoy en cantos populares se ven restos de ese sistema antiguo<sup>144</sup>. La rima trivocálica es la basada en tres vocales, de las que cada una rima consigo misma: central (a), anterior (è = é = i), posterior (ò = ó = u), es decir, que las vocales medias abiertas y cerradas riman entre sí y con la vocal cerrada.

En cuanto a los antecedentes de esta idea, el más significativo y claro es el de E. Monaci, que a propósito del códice 3793 de la Vaticana señaló que muchas rimas no pueden restituirse en siciliano, que rimas similares se encuentran en Brunetto Latini, y que riman é : í, ó : ú, por lo que concluye con una regla: hasta el siglo XIV se admitían en rima como sonidos iguales los sonidos que en la escala fonética distaban entre sí menos de un grado<sup>145</sup>.

Sanga distingue entre diversas situaciones para la coincidencia de sonidos a final de verso, de modo que hay *rima* cuando las palabras son iguales desde la vocal tónica incluida en adelante (*finire* : *dire*); hay *asonancia* cuando las palabras tienen las vocales iguales desde la vocal tónica incluida en adelante (*finire* : *vile*); rima átona es cuando las palabras son iguales desde la tónica excluida en adelante (*finire* : *máre*); hay asonancia átona cuando las palabras tienen las vocales iguales desde la tónica excluida en adelante (*finire* : *cáne*)<sup>146</sup>. Sanga presenta una amplia ejemplificación de la «rima

<sup>141</sup> Una excelente presentación de las poéticas medievales, con detallada exposición de su contenido, puede verse en F. Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto, 2000.

<sup>142</sup> *La rima trivocalica. La rima dell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*, Milán, Il Cardo, 1992.

<sup>143</sup> Anticipo de su propuesta en «La rima trivocalica», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere*, CX (1976), pp. 83-87.

<sup>144</sup> *La rima trivocalica...*, *ob. cit.*, p. 13.

<sup>145</sup> E. Monaci, reseña de la ed. D'Ancona-Comparetti del códice Vaticano Latino 3793, en *Rivista di Filologia Romanza*, II (1875), pp. 237 ss. Otro antecedente no menos claro señalado por Sanga (*ob. cit.*, pp. 15) es el de C. Salvioni, que en reseña a la edición de la *Legenda di S. Cristoforo* que llevó a cabo B. Weise rechazaba correcciones tales como la de *suxo* en *soxo* y *croxe* en *cruxe* con las que el editor arreglaba la rima; para Salvioni «gioverà invece ammettere che *ò* ed *ú* potessero rimare insieme, come rimano insieme *ò. ed ó*».

<sup>146</sup> *Ob. cit.*, pp. 16-17.

trivocálica» en la poesía italiana de los siglos XII y XIII. Hay que precisar que las proporciones de ésta fluctúan entre el 100 % de la rimas (según este estudioso) del llamado *Ritmo laurenziano*, proveniente de Toscana, que se sitúa en la segunda mitad del s. XII, y el 5% en el poeta Girardo Patechio, de principios del s. XIII.

Los ejemplos de rima trivocálica se encuentran en autores no sólo de la llamada escuela poética siciliana, sino de otras regiones, como San Francisco, en su *Laudes creaturarum*, donde presenta asonancias trivocálicas en tónica y átona (vv. 5-9 *creature : sole : lui : splendore : significazione*), y asonancias trivocálicas en la átona (vv. 25-26 *pace : incoronati*; vv. 27-31 *corporale : skappare : mortali : voluntate*). Se ha de tener presente que la crítica había señalado que en los poemas de la llamada «escuela siciliana» la rima no representaba el sistema vocálico del toscano, sino que reflejaría soluciones dialectales, como la tendencia al cierre de las vocales medias velares y palatales. Esta creencia llevó a los editores a una labor enmendatoria de amplio alcance, ya anticipada, como es lógico, por algunos copistas medievales, que «arreglan» esas «rimas anómalas». G. Sanga rechaza con sólidos argumentos tal hipótesis, pues es claro que las posibilidades de «arreglo» son escasas en rimas como las de Tommasso del Sasso<sup>147</sup> en *D'amoroso paese*, vv. 5-6 *ora : natura*, donde difícilmente se podrá admitir \**ura*, o bien \**natora*<sup>148</sup>, o en Folco di Calabria, *misura : dimora* (para hacer una rima «normal» habría que admitir \**misora* ó \**dimura*)<sup>149</sup>. Tampoco son restituibles en Bonagiunta Orbigiani, *conto : punto*<sup>150</sup>, rima ésta comparable a *mundo : redondo* del *Auto de los Reyes Magos*. Para Dante, del poema «Poscia ch'amor del tutto m'a lasciato», cita Sanga<sup>151</sup>, 66-7 *conto : giunto : punto*, entre otros casos.

Todos estos testimonios prueban de manera inequívoca que en la antigua poesía italiana es necesario admitir un sistema «trivocálico», y que no cabe acudir a prácticas enmendatorias (que generarían *hapax*) para restituir una supuesta forma lingüística «siciliana» que curiosamente se mostraría prácticamente sólo en la rima, mientras que el resto del verso respondería a una lengua literaria difícil de identificar con un espacio geográfico concreto, y desde luego no con Sicilia. Además, ¿serán rimas «sicilianas» las de San

<sup>147</sup> Para Sanga, siguiendo a Contini, es éste un autor de Mesina del primer período de la escuela siciliana.

<sup>148</sup> La rima se repite en el poeta florentino Bondie Dietaiuti (*natura : ora*), Sanga, *ob. cit.*, p. 44, y en Onesto da Bologna (Sanga, *ob. cit.*, p. 50). Véase también *ora : chura* en Pacino Angiolieri (Sanga, *ob. cit.*, p. 45), y la misma rima en Cecco Angiolieri (p. 47).

<sup>149</sup> Sanga, *ob. cit.*, p. 39.

<sup>150</sup> *Ob. cit.*, p. 42.

<sup>151</sup> *Ob. cit.*, pp. 60-61.

Francisco o las de Dante? La teoría «siciliana» de la rima, con pronunciaciones cerradas o abiertas a conveniencia, se revela falsa, y los monstruos lingüísticos que los editores han creado son un intento de explicar por lo oscuro aquello que resultaba claro y evidente (\**pintora* por *pintura*, \**figora* por *figura*, \**lome* por *lume*, \**fiome* por *fiume*). La conclusión de Sanga es inequívoca; hay que ir más allá de planteamientos parciales como los de Contini, que aceptaba como legítima la rima entre *é* (cerrada) : *ì* (abierta), *ó* (cerrada) : *ù* (abierta) entre autores toscanos<sup>152</sup>, y hay que dar un decisivo paso adelante para reconocer, dice, que en la antigua poesía italiana podían rimar no sólo /é/ : /ì/, /ó/ : /ù/, sino cualquier /e/ con cualquier /i/ y cualquier /o/ con cualquier /u/<sup>153</sup>.

Las «anomalías» en la rima no se limitan a Italia, sino que se encuentran en otros ámbitos románicos<sup>154</sup>. En Provenza, se encuentra la rima trivocálica en *Boezio*, composición del s. X: *dis* : *vis* : *aves* : *rangurés* : *guaris* : *aucis* : *somsis* : *bris* : *paradis* : *amigs*. En el *Evangelio de la Infancia*, compuesto ya en el s. XIV, hacia 1373, tenemos: vv. 22-23 *yssiro* : *vengro*, vv. 184-185 *s'espaventa* : *intra*, vv. 307-308 *auziro* : *fero*<sup>155</sup>.

En Francia hay más huellas de este sistema de rima, especialmente en los antiguos textos religiosos, más que en las canciones de gesta. En una pasión de Cristo del último cuarto del s. X: vv. 9-10 *fez* : *aucis*, vv. 145-146 *Jhesum* : *menton*, 335-336 *morir* : *ver*. En un drama pascual del primer tercio del s. XIII: *tenir* : *enseveler*<sup>156</sup>. En la *Chanson de Roland* (según el MS de Oxford), *chef* : *gualters* : *faillir*. En el *Voyage de Saint Brendan*, poema anglo-normando, Sanga<sup>157</sup> señala que la confusión típica del anglo-normando entre /u/, procedente de U larga latina, y /o/, procedente de O larga y de U breve, se inicia sólo hacia mediados del s. XII, por lo que ya el editor dudó de una explicación fonética para rimas como 1677-78 *mur* : *tur* (entendiendo una pronunciación cerrada para la vocal de *mur* y abierta para la de *tur*, por provenir de U larga y de U breve latinas respectivamente).

Y por último señala G. Sanga el caso del *Auto de los Reyes Magos*, según la edición de Ruggieri (II, 36): 40-41 *mundo* : *redondo*,

<sup>152</sup> G. Contini, «Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano», en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-272, esp. 256-257 (y *Breviario di ecdotica*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1986, pp. 175-210).

<sup>153</sup> G. Sanga, *ob. cit.*, p. 194.

<sup>154</sup> Sanga, *ob. cit.*, p. 149.

<sup>155</sup> Ya el editor, Caravaggi, señala irregularidades en la rima sobre todo de los perfectos fuertes y débiles.

<sup>156</sup> Ed. Foerster-Koschwitz-Hilka (Sanga, *ob. cit.*, p. 150).

<sup>157</sup> Sanga fecha el poema en 1121 (*ob. cit.*, p. 152), mientras que M.-J. Lemarchand lo sitúa a principios del s. XIII (*Le Voyage de Saint Brandan, de Benedeit, estudio léxico, sintáctico y semiótico*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1981. Agradezco a la autora la gentileza de permitirme consultarla).

52-53 *strelero* : *quiro*, 54-55 *marauila* : *strela*, 96-97 *uistes* : *percibistis*, 109-110 *morto* : *pusto* y 123-124 *streleros* : *retoricos*<sup>158</sup>. Nótese que no se incluye entre las rimas trivocálicas 15-16 *fembra* : *decembre*, seguramente por presentarse en el MS como *fembra - december*; además, según la propuesta de este estudioso no cabe admitirla dentro de la rima trivocálica, pues /a/ sólo rimaría consigo misma. Por el contrario, habrá que desechar *estrelero* : *quiro*, pues solo gráfico es el problema que plantea la pareja, y, por las mismas razones, *morto* : *pusto*, que son sólo formas de escribir *muerto* y *puesto*. Tampoco es segura la adscripción al original de *percibistis*, que enmendado en *percibistes* haría rima «normal».

Como se ve, la rima /e/ : /i/ y /o/ : /u/ era un fenómeno extendido en la poesía italiana hasta el s. XIII, y algunos paralelos de la misma se encuentran en la provenzal y francesa. La pregunta lógica que hay que hacerse a continuación es la de si, aparte del *Auto*, hay otros testimonios españoles que muestren un comportamiento similar en rima.

Encuentro un caso llamativo en el *Auto de la Pasión* vinculado al nombre de Alonso del Campo, clérigo toledano que para C. Torroja y M. Rivas Palá<sup>159</sup> es el autor: 244-245 *Ihesu* : *preso*:

En breve ovieron llegado  
 en harta de ora poca  
 con Judas el renegado  
 y otra compañía loca,  
 y diole paz en la boca  
 porque viesen que era el Jesu;  
 tomáronlo luego preso  
 con reverencia muy poca.

A. Blecua<sup>160</sup>, sin embargo, niega que Alonso del Campo fuera el autor, y cree que éste más bien se limitaría a una labor de copia y de «arreglo» de algunos versos, y, sobre todo, llama la atención sobre la existencia en este *auto* de segmentos que corresponden a una tradición dramática muy antigua, que incluso podría remontar al s. XIII, y que se mostraría en el empleo del pareado, raro en un poeta del s. XV; además ciertos usos léxicos parecen corresponder más a los siglos XIII ó XIV que al XV, como *decir* 'descender'. Blecua concluye que el texto representa una tradición toledana antigua. Si esto es así, no deja de ser llamativa la coincidencia con el *Auto de los Reyes Magos* en el uso del pareado, o en el empleo de rimas asonantes junto a mayoría consonánticas. En cuanto a la rima *Jesu* : *preso*, para

<sup>158</sup> *Ob. cit.* p. 152-153.

<sup>159</sup> C. Torroja Menéndez y M. Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el s. XV, ob. cit.*, p. 168.

<sup>160</sup> A. Blecua, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», art. cit.



Blecua el caso «no es extraño a la poesía del s. XV, aunque bien pudiera tratarse de un dialectalismo»<sup>161</sup>. Poco espacio creo que hay para el dialectalismo en la pronunciación de la vocal velar final en un texto vinculado a Toledo, pues aunque en Toledo y en buena parte de La Mancha se encuentre el cierre de [o] en [u]<sup>162</sup>, no creo que se diera esa pronunciación en la elocución de un texto dramático que, como demuestran las editoras, se representaba efectivamente. Recuérdese que la pronunciación dialectal se esgrimió para explicar las «rimas anómalas» de la antigua poesía italiana.

Frago Gracia señala una rima idéntica a la de los dos primeros versos del *Auto de los Reyes Magos* en el *Poema de Fernán González*: «Téngase en cuenta también que en la copia de 1470-1480 del PFG se encuentra *maravillas* en rima con *estrellas* y *ellas* (estr. 475)»<sup>163</sup>. Efectivamente, en el MS Escorialense IV.B.21, fol. 37v, líneas (y versos) 20-24 leo:

Luego de los estrelleros començó de hablar:  
 los moros bien sabedes que se guían por estrellas;  
 non se guían por Dios, que se guían por ellas.  
 Otro criador nuevo han fecho ellos d'ellas;  
 dizen que por ellas veen muchas de maravillas<sup>164</sup>.

En los *Proverbios morales* de Sem Tob (Ed. De S. Shephard, Madrid, Castalia, 1985) los vv. 648ac presentan rima entre *reja* y *cerraja*:

Sin fuego e sin reja  
 del pan nunca combriemos;  
 lo nuestro sin cerraja  
 e llave non guardariemos.

En un texto hispánico muy anterior, la pizarra de Carrio, se pueden ver muestras tempranas de rima, según quiere Viejo Fernández, que en un reciente artículo ha leído como versos las líneas 8-10 de este texto:

Ubi neque galus canta  
 neque galina cacena  
 ubi neque aratore <ara>  
 neque seminator semina<sup>165</sup>

<sup>161</sup> A. Blecua, art. cit..

<sup>162</sup> F. Moreno, «Castilla la Nueva», en *Dialectología española*, ob. cit., p. 215.

<sup>163</sup> J. A. Frago Gracia, *Textos y normas*, ob. cit., p. 252.

<sup>164</sup> Doy en forma crítica lo que en J. S. Geary es transcripción paleográfica (*Historia del Conde Fernán González, a facsimile and paleographic edition with commentary and concordance*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, p. 45).

donde las palabras *canta / cacena / ara / semina* rimarían en *abba*, es decir, *cánta : ára* y *cácena : sémina*. La rima *cácena : sémina* puede establecer una asonancia entre /a/ y /e/ tónicas y entre /e/ e /i/ átonas (amén de que la intertónica poco cuenta para la rima, y de que puede la rima considerarse limitada a *na*, con independencia del acento). Antecedente lejano éste, pero muestra de que en tradiciones literarias diversas la identidad de las vocales en rima no tiene por qué ser total.

No señala A. Garribba rimas con diferencia de timbre vocálico en la poesía lírica de tipo tradicional (sí otros fenómenos como la falta de rima, la mezcla de asonantes y consonantes o la repetición de una misma palabra en rima)<sup>166</sup>.

Pero a los testimonios antiguos de rimas «anómalas» se suman las referencias de los tratadistas, para los que este uso en los autores clásicos (y en los modernos) no pasó desapercibido. Andando el tiempo, habrá incluso quien se haga eco de la rima entre /e/ : /o/ y /o/ : /u/ para rechazarla, lo que es prueba de que en la tradición poética hispánica estaba admitida. Así lo hace el padre Felipe Robles Dégano: «Enseñan también los preceptistas que la *e* y la *i* átonas son semejantes en la asonancia, y lo mismo la *o* y la *u*; de suerte que, según ellos, *cáliz* asuena con *valle*, *débil* con *verde*, *Amarilis* con *matices*, *móvil* con *flores*, *útil* con *luces*, *Venus* con *cielo*, *espíritu* con *efímero*, *Pólux* con *lloro*, etc. Y no faltan ejemplos de esto en los poetas. Calderón en un largo romance en *ae* (t. III, 166'', 167 y 168') asonanta *fácil*, *padre*, *casi*, *quedasteis*, *llegasteis*, *pase*, *nombrareis*, *estorbabis* [sic]. A *fénix* lo encuentro asonantado con *despierte* (Cald., 4º. 263), con *muere* (Zabaleta, 521'), y con *establece* (Calleja, 574). Meléndez, según noté en el núm. 90, asonanta *animáis*, *prestáis* con *añade* y *donaire*. Solís (Dionisio) rima a *bienes* con *chelis* (239). Francamente confieso que nunca he podido tragar esta teoría. Que un gallego, en cuya boca la *i* parece *e*, y la *u* parece *o*, la admita y defienda, lo entiendo: pero que en un oído netamente castellano esas vocales sean equivalentes en la asonancia, aunque los poetas lo hayan practicado, ni lo entiendo ni lo admito; antes creo que son defectos introducidos en la rima por la excesiva licencia de los poetas»<sup>167</sup>. Los poetas habían practicado este recurso, dice Robles Dégano, pero aun así él no lo da por bueno, con lo cual demuestra, y no se insis-

<sup>165</sup> X. Viejo Fernández, «El carácter poético de la pizarra de Carrio. Nuevas reflexiones en torno a los orígenes de la literatura popular románica», *Revista de Literatura Medieval*, XIII-2 (2001), pp. 134-153.

<sup>166</sup> «La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica (Corpus de Margit Frenk)», art. cit. en n. 91.

<sup>167</sup> *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Tabarés, 1905, p. 122. Cita parcialmente este pasaje Domínguez Caparrós (ref. en nota siguiente).

tirá lo bastante en ello, que la rima no es un fenómeno puramente fónico-acústico que en todo tiempo y en todo lugar adopte las mismas formas.

J. Domínguez Caparrós, en su manual de métrica, recoge una serie de reglas para la asonancia, de las cuales nos interesa la tercera: «las vocales *i*, *u* en sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a *e* y *o*, respectivamente: *cáliz*, *calle*; *espíritu*, *lino*, *ti-fus*»<sup>168</sup>. Y precisa que a esta asonancia se la llama «rima asonante equivalente», «simulada» o «relajada»

Las dimensiones culturales del fenómeno de la rima quedan evidenciadas por las tendencias modernas, señaladas en el breve pero sustancioso trabajo de este mismo estudioso, Domínguez Caparrós<sup>169</sup>. En esencia, viene a decir Caparrós, cada época tiene un concepto diferente de este recurso formal de la poesía, desde quien considera poca toda coincidencia de los sonidos en fin de sílaba hasta quien rechaza el consonante y aun el asonante. No hará falta llamar la atención sobre cómo aun hoy entre las personas de menor instrucción literaria no se concibe otra poesía que la rimada, mientras que muy otro era el sentir de un Juan Ramón Jiménez, que en carta a Ángela Figuera se expresa así: «el consonante lo aborrezco hoy y creo que nos quita nuestra poesía para darnos la suya, nos hace esclavos. Ejemplo, Jorge Guillén, el poeta virtuoso más esclavo, en su limitación, del verso impuesto desde fuera. El asonante tampoco me gusta hoy más que en la canción y en el romance, donde es tan naturalmente español. Ejemplo, Bécquer. En el verso libre todo es de uno, nada viene traído por la palabra aconsonantada o asonantada»<sup>170</sup>.

Pero aun dentro de la rima, en la poesía moderna no todo se reduce a asonancias y consonancias «perfectas». Caparrós se refiere a la que Carvajal llamó «rima en caída», y «consiste en disociar la rima del acento, para considerar con plena entidad fónica a efectos de la rima todos los sonidos que siguen a la vocal acentuada de una palabra. El resultado son rimas como *ópalo* / *desamparo*, asonante en /*ao*/, o consonancias en /*ima*/ entre *rima*, *óptima*, *última*, y en /*alos*/ entre *ópalos*, *sándalo*, *halos*»<sup>171</sup>. Casos evidentemente llamativos. Caparrós ilustra esta «rima en caída» con un poema de Alfonso Méndez Plancarte (1910-1955) en el que riman las parejas *éban*o : *Libano*, *letárgicos* : *litúrgicos*, *pórfido* : *pérfido*, *salomóni-*

<sup>168</sup> *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 122. Sobre la rima asonante véase T. Segovia, «Paradigmas soñados. Enigma para lingüistas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), pp. 286-295.

<sup>169</sup> *La rima: entre el ritmo y la eufonía*, Valencia, Episteme, 1997.

<sup>170</sup> *Crítica Paralela*, Madrid, Ediciones Narcea, 1975, p. 187 (apud Domínguez Caparrós, *ob. cit.*, p. 2).

<sup>171</sup> Domínguez Caparrós, *ob. cit.*, p. 9.

ca : *Dominica, católica* : *pentélica, tēmpanos* : *timpanos*, en la que la rima se produce a partir de la vocal acentuada<sup>172</sup> (¿hará falta recordar la semejanza en el efecto, por más que sea distinta la motivación, con el *mundo* : *redondo* del *Auto de los Reyes Magos*?). Y no menos llamativos son los casos de lo que el cubano L. Mario señala como «rima potencial», ilustrada en los versos del poeta mexicano Daniel Castañeda (1898-1959) como *labios* : *viola* o *tiempo* : *contemplaba*, donde Domínguez Caparrós percibe «una especie de rima de aliteración». En fin, basten estas muestra de que la rima no es sin más la aplicación de unos elementales principios de igualdad fonética, sino un fenómeno que, además, destaca la función semántica de los elementos puestos en relación al reverberarlos, y esa reverberación adopta formas más sutiles a lo largo de la historia de lo que el simple sistema de asonancias y consonancias haría ver<sup>173</sup>. Un camino, en definitiva, de ida y vuelta; pues si bien es cierto que los poetas del último siglo han tenido una concepción más abierta de la rima y ensayado nuevas formas, no se ha de olvidar que ésta nació, en la poesía latino-medieval, de la aliteración.

### 9. ¿UNA HIPÓTESIS SATISFACTORIA?

No resulta fácil valorar una obra medieval. Muchas veces me he referido a la visión «literarizante» del crítico moderno que percibe literatura aun donde no la hay. Creo no dejarme llevar de esa manera de ver las cosas que en diversas ocasiones he criticado si concluyo que el hábil juego de monólogo-diálogo, y el reparto de la frase interrogativa, retórica o al interlocutor, consiguen una eficaz tensión dramática, y que a 800 años de distancia el *Auto de los Reyes Magos* sigue conmoviéndonos. Sus rimas cumplen sobradamente la función fónica y semántica que en los versos éstas tienen encomendas. A la vista de la trayectoria en la poesía latina y románica medieval, no puede decirse que en la pareja *fembra* : *decembre*, por ejemplo, haya poca rima. Pero los textos medievales, y más aun, sin están en verso, no se habían concebido para la lectura silente en la intimidad, sino para su disfrute comunitario. No sabemos con certeza quiénes y cómo escuchaban el *Auto*, pero si, como es probable, servía para festejar la Epifanía en la catedral de Tole-

<sup>172</sup> Domínguez Caparrós, *ob. cit.*, p. 11.

<sup>173</sup> Mejor lo expresa Domínguez Caparrós: «La rima parece cambiar al mismo tiempo que los otros factores rítmicos. ¿Qué sentido tiene la rima, aparte de su carácter eufónico, en los versos libres, por ejemplo? Y sabemos que se ha empleado la rima también en el verso libre. Pero volviendo, lógicamente, al campo del que salió, al campo retórico de la eufonía» (*ob. cit.*, p. 17).

do, no se haría una lectura plana como ahora. Es posible, pero en absoluto necesario para dar por buenas estas rimas, que se prolongara el tiempo de las vocales que riman, y no necesariamente las tónicas<sup>174</sup>:

f e e e m b r a : d e c e e e m b r e

pero

m u n d o o o : r e d o n d o o o

Sabemos que los tropos litúrgicos medievales se cantaban con *melismas* o prolongaciones temáticas de una vocal. Esto conjuga el argumento de la brevedad del *Auto*. Su tiempo de ejecución no sería de este modo corto, sino más bien lo contrario<sup>175</sup>. Más aún si iba acompañado de música y de una presentación polifónica, aun si llegar a una escenificación como en el teatro tardomedieval<sup>176</sup>.

No son pocas las preguntas que quedan sin respuesta, y acaso ya no la tengan. No sabemos quien fue el autor. Ni siquiera qué textos, ¿y en qué lengua?, hay detrás de la obra. No creo que pueda descartarse la autoría por un clérigo de origen franco, pero tampoco catalán, palentino o toledano<sup>177</sup>. Lo que sí veo con claridad es que el texto del *Auto* contrastado con los documentos de la catedral de Toledo no presenta diferencias que permitan suponer que aquél es otra cosa que castellano, eso sí, un castellano resultante de la coexistencia en Toledo de personas de muy diversa procedencia<sup>178</sup>.

<sup>174</sup> Fuertes Lanero (siguiendo a Eric Werner, *The sacred bridge*, Londres, 1959 y a Vroom, *ob. cit.*, p. 24), recuerda en el citado *Salmo contra la secta de Donato* que la rima en *e-e* pide una terminación más notoria de la última sílaba que las restantes, una prolongación de la parte que rima, y señala que en la salmodia gregoriana en la secuencia 'se de a dex tris me is', la sílaba *is* tiene cinco tiempos, mientras las demás tienen normalmente uno» (*ob. cit.*, p. 172).

<sup>175</sup> Y no porque, según han conjeturado algunos, el manuscrito dé un texto trunco. Cf. la opinión negativa de A. Deyermond, «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales*, 14 (1984), pp. 441-466.

<sup>176</sup> Desde luego, si iba acompañado de música, cosa probable, la valoración de la letra ha de hacerse por su acomodo a lo música y no exclusivamente por sus cualidades poéticas. En el s. XV, la letra de los cancioneros musicales poco cuenta cuando va inserta en composiciones de gran preciosismo musical. No creo que alcancen ninguna cima poética los versos «una noche entera / yo bien dormiría, / más tengo gran miedo / que me empreñaría» del *Cancionero de Upsala*, pero el resultado final es magnífico (óigase la interpretación de «Ensemble Villancico», Estocolmo, 1990, en CD-ROM). Hoy la letra de algunas de las mejores canciones no resistiría un análisis fuera del marco musical en el que se insertan y para el que fueron concebidas.

<sup>177</sup> Sobre la presencia de clérigos de diferente origen en el cabildo de la catedral de Toledo cf., en la perspectiva de sus manifestaciones documentales, F. J. Hernández, «Sobre los orígenes del español escrito», *Voz y Letra. Revista de Filología*, X/2 (1999), pp. 133-166, y Rivera, *La iglesia de Toledo en el siglo XII*, Roma, Instituto español de Historia Eclesiástica, 1966-76, 2 vols. (esp. II, 102-106).

<sup>178</sup> Trato esta cuestión en un trabajo de próxima publicación sobre el castellano de Toledo: «El romance en los documentos de la catedral de Toledo (1171-1252)».

Y lo que sí queda claro es que a la luz de la tradición medieval, latina y románica, sus rimas no escapan a la consideración de éstas como un fenómeno cultural e histórico, no un producto natural, fonético y acústico. Se podrá matizar que hay una base acústica para la rima, pero que ésta se moldea y se percibe de acuerdo con parámetros culturales, y por tanto cambiantes. Así las cosas, la «anomalía» de la rimas del *Auto* consiste en el modo en que se ha planteado su estudio por la casi totalidad de la crítica.

\* \* \*

Ojalá todas las dificultades del texto fueran como las de las rimas, porque no son pocas las cuestiones a las que no encuentro solución, y que me obligan a quedarme en el terreno de la conjetura... Como la hipótesis por excelencia sobre cualquier obra literaria de antaño es el texto crítico me atrevo a presentar la mía (para facilitar la comparación con la transcripción paleográfica señalo los números de línea del manuscrito único que contiene el texto)<sup>179</sup>:

[ESCENA I]

[Gaspar]

- 1        ¡Dios criador, cuál maravilla!  
           No sé cuál es aquesta estrella;  
           agora primas la é ve'ida;  
           poco tiempo á que es nacida.
- 5        Nacido es el Criador,  
           que es de las gentes y señor.  
           No es verdad; non sé qué digo.  
           Todo esto non vale uno figo.

<sup>179</sup> El lector interesado podrá comprobar las discrepancias respecto de la transcripción paleográfica que ofrecí arriba. Aquí sólo unas pocas observaciones.

Estoy más de acuerdo con la división de escenas y parlamentos de personajes de R.E Surtz (Madrid, Taurus, 1983) que con la de Menéndez Pidal.

5-6 Menéndez Pidal considera la frase interrogativa; creo que es una afirmación, lo que explica que el personaje se desdiga enseguida con 7 «no es verdad».

11 Tampoco me parece interrogativa la frase.

16 MS *in*: me permito el cambio por creer que no dirían sino *en* en la recitación.

29 Enunciativa, igual que 12, y no interrogativa como propone Menéndez Pidal.

63 Interrogativa directa con *si*.

107-108 En castellano antiguo el tonema pasa de interrogativo a exclamativo. Numerosos ejemplos encuentra Morreale en Esc. I.1.6 («Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romancamiento bíblico del s. XIII (Esc. I.1.6)», *Homenaje a Agapito Rey*, Bloomington, 1980, pp. 151-175). Acepto la puntuación de Menéndez Pidal.

136 La conjetura de Menéndez Pidal consistente en insertar *fallo* parece plausible.

142-143 Son frases interrogativas.

10 Otra <sup>4</sup> noche me lo cataré;  
 si es verdad bien lo sabré.  
 Bien es verdad lo que yo <sup>5</sup> digo;  
 en todo, en todo lo prohío.  
 Non puede ser otra señal.  
 Aquesto es <sup>6</sup> y non es ál.  
 15 Nacido es Dios, por ver, de fembra  
 en aquest mes de decem<sup>7</sup>bre.  
 Allá iré ó que fuere; aoralo é;  
 por Dios de todos lo terné.

## [ESCENA II]

[Baltasar]

20 <sup>8</sup>Esta estrella non sé dónd viene,  
 quín la trae o quín la tiene.  
 ¿Por qué es aquesta <sup>9</sup> señal?  
 En mios días non vi atal.  
 Certas nacido es en tierra  
 aquel qui en paz y en gue<sup>10</sup>rra  
 25 señor á a seer da oriente  
 de todos hata en occidente.  
 Por tres noches <sup>11</sup> me lo veré  
 y más de vero lo sabré.  
 En todo, en todo es nacido.  
 30 Non sé si algo <sup>12</sup> é veído.  
 Iré, lo aoraré,  
 y pregaré y rogaré.

## [ESCENA III]

[Melchor]

35 ¡Val, Criador!, ¿Atal hacienda  
 fu numquas <sup>13</sup> alguandre fallada  
 o en escritura trubada?  
 Tal estrella non es en cielo;  
 d'esto só yo <sup>14</sup> bono estrellero;  
 bien lo veo sines escarno  
 que uno omne es nacido de carne,  
 40 <sup>15</sup> que es señor de todo el mundo,  
 así cuemo el cielo es redondo;  
 de todas gentes señor <sup>16</sup> será

y todo siglo jugará.  
 ¿Es? ¿Non es?  
 45 Cuedo que verdad es.  
 Veer lo é otra vegada,  
 17 si es verdad o si es nada.  
 Nacido es el Criador  
 de todas las gentes mayor.  
 50 Bien lo 18 veo que es verdad.  
 Allá iré, par caridad.

## [ESCENA IV]

[Baltasar]

-Dios vos salve, señor; ¿sodes vós 19 estrellero?  
 Dezidme la verdad; de vós sabelo quiero.

[Gaspar]

20 <¿Vedes tal maravilla?>  
 55 <nacida> es una estrella.

[Melchor]

Nacido es el Criador,  
 que de las 21 gentes es señor.

[Baltasar]

Iré, lo aoraré.

[Gaspar]

Yo otrosí rogar lo é

[Melchor]

60 Señores, ¿a cuál tierra, ó queredes 22 andar?  
 ¿Queredes ir conmigo al Criador rogar?  
 ¿Avédeslo veído? Yo lo vo aorar.

[Gaspar]

23 Nos imos otrossí; ¿sil podremos fallar?

[Melchor]

Andemos tras el estrella, veremos el logar.

[Baltasar]

65 24 ¿Cuémo podremos provar si es omne mortal



o si es rey de tierra o si celestial?

[Melchor]

25 ¿Queredes bien saber cuémo lo sabremos?  
 Oro, mirra y acenso a él ofreçremos;  
 70 26 si fuzre rey de tierra el oro querrá;  
 si fuzre omne mortal, la mirra tomará;  
 si rey celestial 27 estos dos dexará,  
 tomará el enceso que'l pertenecerá.

[Gaspar y Melchor]

Andemos y así lo fagamos.

[ESCENA V]

[Gaspar]

28 ¡Sálvete el Criador, Dios te curie de mal!,  
 75 Un poco te dizeremos, non te queremos ál.

[Melchor]

29 Dios te dé longa vida y te curie de mal.

[Baltasar]

Imos en romería aquel rei adorar  
 que es 30 nacido en tierra, no'l podemos fallar.

[Herodes]

80 ¿Qué decides, ó ides, a quín ides buscar?  
 ¿de 31 cuál tierra venides, ó queredes andar?  
 Decidme vuestros nombres, no'm los querades 32 celar

[Gaspar]

A mí dizen Caspar,  
 est otro Melchior, ad aquest, Baltasar.

[Baltasar]

85 Rey, un rey es 33 nacido que es señor de tierra,  
 que mandará el sieglo en grant paz sines guerra.

[Herodes]

34 ¿Es así por vertad?

[Gaspar]

Si rey, por caridad.

[Herodes]

¿Y cómo lo sabedes?

¿Ya provado lo avedes?

[Gaspar]

90       <sup>35</sup>Rey, verdad te dizremos,  
que provado lo avemos.

[Melchor]

Esto es grand maravilla,  
un estrella es <sup>36</sup>nacida.

[Baltasar]

95       Señal face que es nacido  
y en carne humana venido.

[Herodes]

¿Cuánto y á que la vistes  
<sup>37</sup>y que la percibistis?

[Gaspar]

100       XIII días días á  
y mais non averá  
que la avemos veída  
y bien <sup>38</sup>percebida.

[Herodes]

105       Pues andad y buscad  
y a él adorad  
y por aquí tornad.  
Yo allá iré  
<sup>39</sup>y adorar lo é.

[ESCENA VI]

[Herodes]

110       ¿Quín vío numquas tal mal,  
sobre un rei otro tal!  
¡Aún non só yo muerto  
<sup>40</sup>ni so la tierra puesto;  
¿Rei otro sobre mí?

- ¡Numquas atal non vi!  
 El siglo va a çaga;  
 41 ya no sé qué me faga.  
 115 Por vertad no lo veo  
 ata que yo lo veo.  
 Venga mio mayor<sup>42</sup>dome  
 que mios averes toma.  
 Idme por mios abades,  
 120 y por mis podestades,  
 y por mios <sup>43</sup>escrivanos,  
 y por meos gramatgos,  
 y por mios estrelleros  
 y por mios retóricos;  
 125 <sup>44</sup>dezir m'an la vertad, si yace en escrito,  
 o si lo saben ellos o si lo an sabido.

[Los sabios de la corte]

<sup>45</sup>Rey, ¿qué te plaze? Henos venidos.

[Herodes]

¿Y traedes vuestros escritos?

[Los sabios]

- Rey, sí traemos,  
 130 <sup>46</sup>los mejores que nós avemos.

[Herodes]

- Pues catad,  
 dezidme la vertad,  
 si es aquel omne <sup>47</sup>nacido,  
 que esto tres rees m'an dicho.  
 135 Di, rabí, la vertad, si tú lo as sabido.

[El rabino]

Por <sup>48</sup>veras vo lo digo  
 que no lo <fallo> escrito.

[Otro rabino]

- ¡Hamihalá, cuémo eres enartado!  
 ¿Por qué <sup>49</sup>eres rabí clamado?  
 140 Non entendes las profecías,  
 las que nos dixo Jeremías.  
<sup>50</sup>¡Par mi ley, nós somos errados!

¿Por qué non somos acordados?  
¿Por qué <sup>51</sup> non dezimos vertad?

[Rabí primero]

145 Yo no la sé, par caridat.

[Rabí segundo]

Porque no la avemos <sup>52</sup> usada,  
ni en nuestras vocas es fallada.

SÁNCHEZ PRIETO-BORJA, Pedro: «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Literatura Medieval*, XVI (2004), pp. 149-219.

RESUMEN: Este trabajo tiene por objeto estudiar las rimas del *Auto de los Reyes Magos*, la obra dramática más antigua escrita en castellano, probablemente representada en la catedral de Toledo. Como es sabido, Lapesa consideró anómalas las rimas 15-16 *fembra : december*, 38:39 *escarno : carne*; 40-41 *mundo : redondo*; 117-118 *maior<...>: toma*, anomalías que este investigador explica porque el autor no era castellano, sino «franco», probablemente gascón. Sin embargo, un elemental principio de prudencia obliga plantear si supuestos errores textuales lo son en realidad, y a esta precaución no deberían escapar los textos poéticos. La pregunta que hay que hacerse es, por tanto, la de si los usos «anómalos» en la rima que muestra el *Auto de los Reyes Magos* formaban parte de la tradición creadora en la que se inserta la obra. Para responder a esta pregunta será necesario examinar cómo se configura la rima en la poesía latina y románica de la Edad Media.

ABSTRACT: This work intends to study rhymes of the *Auto de los Reyes Magos*, the older drama written in Castilian, and represented, probably, in the cathedral of Toledo. As it is known, Lapesa considered erroneous rhymes 15-16 *fembra : december*, 38:39 *escarno : carne*; 40-41 *mundo : redondo*; 117-118 *maior<... >: toma*, and Lapesa explains these errors because the author was not Castilian, but French. Nevertheless, a prudent position forces to consider with precaution the existence of textual errors, also in the case of poetic texts. It is necessary to ask itself, therefore rhymes of the *Auto de los Reyes Magos* comprises of the poetic tradition to which this work belongs. In order to respond to this question it is necessary to examine rhyme in the Latin and romanian poetry of the Medieval Age.

PALABRAS CLAVES: Teatro medieval. Crítica textual. Rima

KEYWORDS: Medieval drama. Textual criticism. Rhyme

APÉNDICE: Facsímil del MS del *Auto de los Reyes Magos* (Biblioteca Nacional, Vitrina 5-9)



