

La versificación del Arcipreste, toda problemas

Juan Carlos BAYO

In memory of G.B. Gybbon-Monypenny, who provided his edition of the Libro with fascinating and always valuable footnotes.

El *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, no es sólo seguramente la obra poética más importante de la literatura castellana de la Edad Media, sino que además ocupa literalmente un lugar central en ella. Compuesto hacia mediados del siglo XIV, acabado en 1343 según el colofón de unos de los manuscritos¹, sus fuentes literarias en su propia lengua se remontan a los albores del siglo XIII y su influencia sobre los poetas castellanos se extiende hasta el ocaso del siglo XV. Estas circunstancias se hallan encarnadas en el mismo *Libro*. Por una parte, su armazón está formado por una narración en cuaderna vía, la estrofa introducida por el mester de clerecía en el siglo XIII, cuyo corpus conservado está formado sobre todo por el *Libro de Alexandre*, los poemas de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*². Por otra parte, el Arcipreste concibió esa narración para engarzar en ella una serie de composiciones líricas, que representan las primeras muestras conservadas en castellano de géneros tales como la serranilla, y el conocimiento de su *Libro* no sólo está atestiguado por la mención que de él hizo el marqués de Santillana en su Carta-Proemio al condestable de Portugal, sino también por la presencia tanto de don Pitas Payas como de don Melón y doña Endrina entre los personajes usados para comparaciones satíricas en la poesía cancioneril del siglo XV³. El mismo Juan Ruiz se nos presenta como maestro en el arte de la versificación en el prólogo en prosa de su *Libro*:

*E conpóselo otrosí a dar [a] algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos fiz conplida mente, segund que esta çiençia requiere*⁴.

1. En cuanto al problema de si hubo dos versiones del *Libro*, me muestro convencido por la argumentación de A. BLECUA (1992:lxxxi-lxxxvi) en favor de la redacción única.
2. En este artículo asumo la necesidad expuesta por URÍA (2000) de limitar la denominación mester de clerecía a los poemas en cuaderna vía del siglo XIII, si bien considero dudosa su presunta condición de escuela surgida en torno al Estudio General de Palencia.
3. Véanse MOFFAT (1960) y el un tanto escéptico WHINNOM (1978). Ejemplos de tal influencia ya fueron aducidos por AGUADO (1929:206-207) y los estudios actuales tienden a confirmarla. Para bibliografía más reciente sobre la recepción del *Libro*, véanse GERLI (2001) y DEYERMOND (2004).
4. Para las citas del *Libro de buen amor* elaboro mi propio texto a partir de los facsímiles de los mss. G y S, teniendo en cuenta la edición paleográfica de CRIADO y NAYLOR, y las críticas de GYBON-MONYPENNY (1988), JOSET (1990) y A. BLECUA (1992). En general, sigo las convenciones de GYBON-MONYPENNY (1988:93-96). Nótese, sin embargo, que mi intención no es producir un texto definitivo, sino ilustrar con la mayor claridad posible algunos

Estas palabras ya nos plantean una serie de problemas. A pesar de lo que dicen, los versos del *Libro* abundan en presuntas irregularidades según los testimonios medievales conservados. Éstos, más bien tardíos, son principalmente tres: el manuscrito de Salamanca (ms. S), copiado por Alfonso de Paradinas, estudiante del Colegio de San Bartolomé en dicha ciudad universitaria hacia 1417 [MENÉNDEZ PIDAL, 1941:114-117]; el manuscrito que perteneció al bibliófilo dieciochesco Gayoso (ms. G), que incluye un colofón según el cual fue copiado en 1389; y el manuscrito de Toledo (ms. T), que perteneció a la biblioteca de la Catedral y cuya letra es de principios del siglo xv. Además, se conservan varios fragmentos, de los que el más importante es el de Porto (ms. P), dos folios copiados a finales del siglo xiv que han transmitido un fragmento de una traducción portuguesa¹. Así pues, el problema está en saber cuáles de las presuntas irregularidades son deturpaciones introducidas en el proceso de transmisión manuscrita y cuáles responden a peculiaridades del sistema de versificación del Arcipreste. De hecho, el sentido de las palabras citadas no está exento de dificultades, pues el autor parece estar refiriéndose a sus composiciones líricas más que a su narración en cuaderna vía, por lo que hay que tener en cuenta otras observaciones suyas sobre su propia labor que aparecen en el *Libro*.

Un aspecto en el que la crítica literaria ha dejado relativamente clara la maestría del Arcipreste es en su manejo de la rima, y quizá sea conveniente empezar por aquí antes de afrontar los problemas estrictamente métricos². La cuaderna vía es a veces llamada tetrástico monorrímo, es decir, es una estrofa de cuatro versos ligados por una misma rima consonante. El *Libro* emplea la rima llana (paroxítona) y aguda (oxítona) —esta última en 363 sobre un total de 1551 cuadernas según Lecoy [1938:51], esto es, alrededor del 23,5% frente al 76,5% de la primera—, pero no la esdrújula (proparoxítona). Como también ocurre con los poetas que le habían precedido en el manejo de esta estrofa, el Arcipreste recurre algunas veces a rimas imperfectas, es decir, rimas donde no se repiten todos los elementos a partir de la última vocal acentuada. Algunas de ellas obedecen a tipos que se encuentran con relativa facilidad en otros poetas: así, por ejemplo, entre las rimas del *Libro* aparecen diptongos de los que sólo se cuentan para éstas la vocal y no la glide (137 -ó: -ió; 301 -uerto: -ierto; 1438 -iente: -ente: -einte), o consonantes que difieren en un rasgo distintivo o incluso más, si bien pueden darse en posición final de palabra con posible neutralización (1091 -azas: -aças; 108 -és: -éz). Con todo, tales casos no abundan y no son

problemas de versificación; así, señalaré la cesura en los ejemplos en verso, tal como hacen BLECUA y FREIXAS (2001), por motivos de exposición.

1. La transmisión textual del *Libro* es más rica que la de las obras del mester de clerecía, con la única excepción de los poemas de Gonzalo de Berceo, y, dada su peculiar posición en la literatura medieval castellana, su examen ha alcanzado una posición canónica en los estudios de crítica textual española, como se puede apreciar en manuales como los de BLECUA (1983:15-153) y LÓPEZ ESTRADA (1983:68-83).
2. Para el estudio de las rimas del *Libro*, son muy útiles las listas de rimas de LECOY (1938:55-62) y sobre todo CHIARINI (1964:liv-lxix). Entre los estudiosos que les han dedicado atención, se hallan MACRÍ (1969:254-257) y KIRBY (1999).

típicos del Arcipreste. Lo que n
lo que WILLIS [1972:lxvi-lxxxi]
moduladas. Su forma más ha
líquida (/l/, /r/) trabando la s
aducir como ejemplo una de
que luego volveremos, la 653
menos común es la aparición
elemento del grupo consonán
-estro: -esto). La rima modula
términos fonológicos. Dada la
´acento, C consonante, y el pu

el elemento entre paréntesis a
rima (en términos de la fonolo
ramificaciones ni de la rima d
final). Lo que suele dar su pe
aparición de líquidas, pero ha
sino aprovechar un aspecto c
castellano. En esta lengua
consonantes que puede apare
consonántico al inicio de la síl
más frecuentes como coda síl
última posición pueden llega
-obre: -onbre) e incluso obs
imperfectas del Arcipreste, y
confundidas con meras asonar
e ínfima (p. ej. 193d, 648c). Ju
una rima perfecta, pero su sist
recurriendo a conceptos fon
permite un gran número d
[1973:212-213] calcula que sól
vía ofrece rimas imperfectas, f
significativo, en Juan Ruiz
moduladas, mientras que en e
tipos. De hecho, uno de los ra
extraordinaria riqueza de sus
tiene 130 rimas en 2657 estro
rimas en 3312 estrofas; la part
de mil quinientas estrofas, su
Además, Adams analiza las
gaya ciencia según quedaron
encuentra que el Arcipreste
clerecía en que utiliza menos r
en las que frecuentemente se
homónimos. En realidad, y c
Libro debe menos a las artes p
que al interés insaciable del A

erie de problemas. A pesar de lo an en presuntas irregularidades rvados. Éstos, más bien tardíos, e Salamanca (ms. S), copiado por elegio de San Bartolomé en dicha ÉNDEZ PIDAL, 1941:114-117]; el dieciochesco Gayoso (ms. G), que iado en 1389; y el manuscrito de oteca de la Catedral y cuya letra conservan varios fragmentos, de o (ms. P), dos folios copiados a un fragmento de una traducción en saber cuáles de las presuntas ntroducidas en el proceso de den a peculiaridades del sistema cho, el sentido de las palabras s, pues el autor parece estar as más que a su narración en en cuenta otras observaciones en el *Libro*.

ha dejado relativamente clara la nejo de la rima, y quizá sea s de afrontar los problemas a es a veces llamada tetrástico cuatro versos ligados por una ea la rima llana (paroxítona) y bre un total de 1551 cuadernas r del 23,5% frente al 76,5% de la itona). Como también ocurre con el manejo de esta estrofa, el as imperfectas, es decir, rimas os a partir de la última vocal a tipos que se encuentran con or ejemplo, entre las rimas del se cuentan para éstas la vocal y to; 1438 *-iente: -ente: -einte*), o istintivo o incluso más, si bien bra con posible neutralización ales casos no abundan y no son

en los ejemplos en verso, tal como hacen ón.

de las obras del mester de clerecía, con la Berceo, y, dada su peculiar posición en la alcanzado una posición canónica en los uede apreciar en manuales como los de 3).

iles las listas de rimas de LECOY (1938:55- e los estudiosos que les han dedicado 1999).

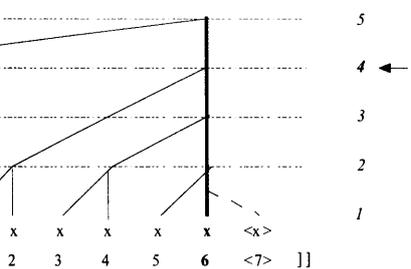
típicos del Arcipreste. Lo que resulta especialmente característico de él es lo que WILLIS [1972:lxvi-lxxxii] y JONES [1973:212] denominaron rimas moduladas. Su forma más habitual es la aparición de una consonante líquida (/l/, /r/) trabando la sílaba acentuada sin que se repita. Se puede aducir como ejemplo una de las coplas más famosas del *Libro*, sobre la que luego volveremos, la 653: *plaçā: garça: andança: alça*. Otra variante menos común es la aparición opcional de una líquida como segundo elemento del grupo consonántico con que comienza la sílaba final (151 *-estro: -esto*). La rima modulada puede describirse de modo sencillo en términos fonológicos. Dada la siguiente estructura (donde V indica vocal, ´ acento, C consonante, y el punto el linde silábico):

V(C).C(C)VC

el elemento entre paréntesis angulares, ◀▶, queda libre con relación a la rima (en términos de la fonología de la estructura silábica, no cuentan las ramificaciones ni de la rima de la sílaba tónica ni del ataque de la sílaba final). Lo que suele dar su peculiar coloración a este tipo de rima es la aparición de líquidas, pero hay que notar que aquí el Arcipreste no hace sino aprovechar un aspecto condicionado por el sistema fonológico del castellano. En esta lengua las líquidas forman la única clase de consonantes que puede aparecer como segundo elemento de un grupo consonántico al inicio de la sílaba, y además figuran entre los elementos más frecuentes como coda silábica; nótese, sin embargo, que en esta última posición pueden llegar a aparecer nasales (como en 653c, o 159 *-obre: -onbre*) e incluso obstruyentes (663 *-ado: -abdo*). Las rimas imperfectas del Arcipreste, y en especial las moduladas, no deben ser confundidas con meras asonancias, cuya presencia en el *Libro* es residual e ínfima (p. ej. 193d, 648c). Juan Ruiz no sigue lo que hoy consideramos una rima perfecta, pero su sistema tiene sentido, fácilmente comprensible recurriendo a conceptos fonológicos, y es extremadamente rico, pues permite un gran número de combinaciones y variaciones. Jones [1973:212-213] calcula que sólo un 5% de la parte del *Libro* en cuaderna vía ofrece rimas imperfectas, frente al 12% del *Alexandre*, y, lo que es más significativo, en Juan Ruiz alrededor del 80% de ellas son rimas moduladas, mientras que en el *Alexandre* más del 80% pertenecen a otros tipos. De hecho, uno de los rasgos que definen el *Libro de buen amor* es la extraordinaria riqueza de sus rimas. Según Adams [1970a], el *Alexandre*, tiene 130 rimas en 2657 estrofas, y los poemas de Berceo ofrecen 115 rimas en 3312 estrofas; la parte en cuaderna vía del Arcipreste, algo más de mil quinientas estrofas, supera en más de cien tal número de rimas. Además, Adams analiza las rimas del *Libro* según los conceptos de la gaya ciencia según quedaron codificados en las *Leys d'Amors* (1356) y encuentra que el Arcipreste se diferencia de los poetas del mester de clerecía en que utiliza menos rimas gramaticales y más rimas elaboradas, en las que frecuentemente se dan juegos de palabras con compuestos o homónimos. En realidad, y como sucede con otros grandes poetas, el *Libro* debe menos a las artes poéticas que circulaban por aquel entonces que al interés insaciable del Arcipreste por la poesía de su tiempo y a su

conviene olvidar que el *Libro* no
 a, y que lo que hoy nos puede
 página no lo era necesariamente al
 defectas pueden aludir a tradiciones
 llas parecen autorreferenciales y
 orísticos, ausentes de los poemas
 terior, por ejemplo la rima de 114
 ce la troba cazorra dedicada a la
 riqueza de rima que exhibe el
 ue el *Libro de buen amor* despliega
 ción mucho más amplio que el de
 o XIII.

ltivada por el mester del clerecía
 rofa compuesta por cuatro versos
 sto, según la terminología métrica
 ábicos (con acento obligatorio en
 ra. La estructura subyacente del
 siguiente modo si se recurre a
 métrica generativa (las líneas
 implican acentos obligatorios al
 stificación de tales estructuras
 la, véase PIERA [1980]):



na parte, que nos hallamos ante la
 n francés, en el cual se considera
 mado por seis sílabas, la última de
 icencia una séptima átona. Dadas
 as lenguas, lo que en francés es
 tellano, donde el final oxítono es
 so, advierto que manejaré la
 realiza el cómputo silábico a la
 mpleado en portugués y catalán.
 uio del alejandrino puede ser vista
 mbica, que a veces se trasluce

igo queréd su buén amor
 7 1 2 3 4 5 6

El Arcipreste busca la variedad y nunca repite tal esquema prosódico por más de un par de versos. No hay en su *Libro* ningún ejemplo como el inicio de los *Milagros de Nuestra Señora*, donde Gonzalo de Berceo martillea el ritmo yámbico básico durante toda la primera estrofa. La aparición de acentos a intervalos regulares no es un fenómeno habitual en la prosodia castellana, por lo que cuando se da llama inmediatamente la atención del oyente. Quizá los ejemplos más característicos de ritmo yámbico en los versos del Arcipreste corresponden a oraciones exhortativas, donde ayuda a recalcar el imperativo con un adicional valor enfático, tal como se puede ver en el ejemplo recién citado.

El primer problema que plantea la cuaderna vía del Arcipreste es la presencia inequívoca de hemistiquios octosilábicos tal como se puede observar en las copias medievales conservadas del *Libro de buen amor*. Esta presencia ya fue indicada y asumida por Cejador en su edición [1913:xxx-xxxvi], pero quedó establecida entre la crítica sobre todo a partir de los estudios de Menéndez Pidal [1934:xxxi-xxxv], quien les asignó una proporción del 19%, y Lecoy [1938:62-82], quien la redujo a un 9% y en algunos pasajes incluso al 3% (el porcentaje de Vårvaro [1968:151-153], 15,6%, vuelve a aproximarse al de Menéndez Pidal, si bien debe notarse que su análisis se basa en el texto crítico de Chiarini). Incluso más allá de la proporción, lo que resulta llamativo es el carácter irreducible de tales hemistiquios octosilábicos, y la circunstancia de que lleguen a aparecer cuadernas completas cuyo verso es el doble octosílabo (que de aquí en adelante llamaré octonario para abreviar), un fenómeno examinado por Arnold [1940a]. Esta situación contrasta con la cuaderna vía tal como fue manejada por los poetas del mester de clerecía en el siglo XIII. Esta corriente fue la que introdujo por primera vez el cómputo silábico estricto en la literatura española. El autor del *Alexandre* se ufana de ello al comenzar su poema, la obra más temprana del mester de clerecía y el poema de mayor envergadura no sólo de esta tendencia, sino también de toda la literatura española anterior al Arcipreste y que éste sin duda conocía, pues hay referencias a él en algunos pasajes de su *Libro*, la más clara de ellas en el episodio de la tienda de don Amor (c.1265-1301), ya descritas por Álvarez [1976]. Considérense las dos primeras estrofas del *Libro de Alexandre*:

<i>Señores, se quisierdes</i>	<i>mio serviçio prender,</i>	(7+7)
<i>querríavos de grado</i>	<i>servir de mio mester;</i>	(7+7)
<i>deve de lo que sabe</i>	<i>omne largo seer,</i>	(7+7)
<i>se non podrié en culpa</i>	<i>o en yerro caer.</i>	(7+7)
<i>Mester traygo fermoso,</i>	<i>non es de jogaría,</i>	(7+7)
<i>mester es sen pecado,</i>	<i>ca es de clereçia</i>	(7+7)
<i>fablar curso rimado</i>	<i>por la quaderna vía,</i>	(7+7)
<i>a sílabas contadas</i>	<i>que es grant maestría.</i>	(7+7)

Aunque no hay más remedio que asumir que el *Alexandre* fue compuesto en alejandrinos perfectos, su tradición manuscrita presenta grandes problemas y de hecho la cita anterior combina variantes de diversa procedencia (está tomada de Willis [1956-57:212-213], con la

adición de acentos y un cambio de puntuación)¹. Por ello, resulta oportuno referirse a Gonzalo de Berceo, el poeta más afortunado del mester de clerecía por lo que hace a la transmisión manuscrita. Si se toma como ejemplo de su arte los *Milagros de Nuestra Señora*, se advierte que componía alejandrinos contando escrupulosamente hemistiquios heptasilábicos, con una aplicación estricta de la dialefa (es decir, cuando una palabra acaba en vocal y la siguiente también empieza por vocal, se cuentan en sílabas diferentes, tal como se observaba en el verso 2b del *Alexandre*; el fenómeno a veces es también llamado hiato). En las raras ocasiones en que los versos de Berceo tal como se han transmitido parecen desviarse del esquema métrico del alejandrino, suelen ir acompañados de problemas lingüísticos o de sentido; si el recurso a otro testimonio de la tradición manuscrita no resuelve las dificultades planteadas, suele ser posible llegar a una conjetura que solucione los problemas suscitados por la lección defectuosa. Los dilemas son mucho más agudos para otros poemas del mester de clerecía peor conservados y sólo transmitidos por un manuscrito tardío como el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*, pero la situación básica sigue siendo la misma. Si se toman como ejemplo las últimas ediciones de tipo crítico del *Apolonio* a cargo de Monedero [1987] y del *Fernán González* a cargo de López Guil [2001], se verá que ambas editoras siguen direcciones opuestas (y aquí es oportuno destacar que ambos trabajos son en extremo serios y coherentes, y figuran entre los mejores dentro de las pautas que se marcan): Monedero se acerca bastante a una transcripción del manuscrito conservado, con lo que deja una alta proporción de irregularidades métricas; López Guil ensaya una reconstrucción del texto original, para llegar a un poema compuesto en alejandrinos con dialefa. Sin embargo, tal diferencia de actitud no deja de estar fundamentada en una evaluación de la tradición manuscrita de ambas obras. De hecho, tanto el *Fernán González* como el *Apolonio* fueron editados a principios del siglo xx por Marden [1904 y 1937, respectivamente] y éste adoptó una postura diferente ante ambos casos: mientras que en el *Fernán González* introdujo las enmiendas que consideró necesarias, en el *Apolonio* se limitó a sugerirlas sin que ello le hiciera dudar de que originalmente había sido compuesto en alejandrinos perfectos.

En el caso del *Libro de buen amor* estamos ante una situación opuesta. En la actualidad disponemos de excelentes ediciones asequibles de tipo crítico como son las de Gybbon Monypenny [1988], Joset [1990] y Blecua [1992] (véase también Blecua [1991]), pero que no son tan conservadoras como Monedero ni tan intervencionistas como López Guil. En cambio, los últimos estudios sobre la métrica de la cuaderna vía del Arcipreste adoptan posiciones opuestas. Mientras que Freixas [2000] piensa que Juan Ruiz pudo tomar el alejandrino como modelo y que la hipótesis de los hemistiquios heptasilábicos es la única que puede ser utilizada como criterio por los editores del *Libro* dispuestos a introducir enmiendas

1. La segunda estrofa del *Alexandre* ha hecho correr ríos de tinta a partir de WILLIS (1956-57). Me limito a mencionar Salvador MIGUEL (1979) y URÍA (2000:29-51).

según la *res metrica*, Duffell presentan un grado natural de versos guiado por un principio de la luz del verso épico anisométrico es algo distinta. Creo que el punto apuntado por los dos estudios, como señala Freixas [2000], en la tradición manuscrita que lleve a otra parte, de que el sistema es incomprendible desde una perspectiva simplista del cómputo silábico, no comprende la creación poética del Arcipreste métrico o amétrico y sus últimas consecuencias.

Para comenzar, creo que el mester de clerecía para entender la tradición que éste todavía conociera en el siglo de las *Mocedades de Rodrigo* parece utilizar en 1693a la tradición para parodiar una escena típica de la historia no puede ser considerado un hecho de la historia de la literatura española estricto. Su concepción literaria de silábico, liga por primera vez la escritura la poesía vernácula. Ésta es una idea innovadora que se debe a la deuda del Arcipreste hacia la tradición cuaderna vía y su *Libro* bebe de los poetas que la cultivaron en las coplas 14-15:

*Si queredes, señores, e
escuchad el romanze,
non vos diré mentira e
ca por todo el mundo*

*E por que mejor de to
fablar vos he por troba
es un dezir fermoso e
razón más plazentera,*

En este pasaje todos los versos, con excepción de 15a. El lector, en las estrofas del *Alexandre*, que se apartan del exordio para los poetas, la anteposición de una invocación a *amor* en las coplas 11-14). En la tradición cuenta alejandrinos perfectos de Gonzalo de Berceo: en 14d. En la realidad, la dialefa es más frecuente si se admite la presencia

de puntuación)¹. Por ello, resulta Berceo, el poeta más afortunado de la transmisión manuscrita. Si se toma el *Libro de Nuestra Señora*, se advierte que escrupulosamente hemistiquios estricta de la dialefa (es decir, cuando el verso también empieza por vocal, se no se observaba en el verso 2b del también llamado hiato). En las raras Berceo tal como se han transmitido métrico del alejandrino, suelen ir ecos o de sentido; si el recurso a otro escrita no resuelve las dificultades una conjetura que solucione los defectuosa. Los dilemas son mucho mester de clerecía peor conservados y tardío como el *Libro de Apolonio* y la edición básica sigue siendo la misma. Las ediciones de tipo crítico del y del *Fernán González* a cargo de ambas editoras siguen direcciones que ambos trabajos son en extremo los mejores dentro de las pautas que bastante a una transcripción del que deja una alta proporción de ensaya una reconstrucción del texto puesto en alejandrinos con dialefa. no deja de estar fundamentada en manuscrita de ambas obras. De hecho, *Apolonio* fueron editados a principios del [respectivamente] y éste adoptó una mientras que en el *Fernán González* ó necesarias, en el *Apolonio* se limitó ar de que originalmente había sido

estamos ante una situación opuesta. entes ediciones asequibles de tipo penny [1988], Joset [1990] y Blecua pero que no son tan conservadoras as como López Guil. En cambio, los de la cuaderna vía del Arcipreste que Freixas [2000] piensa que Juan o modelo y que la hipótesis de los ca que puede ser utilizada como puestas a introducir enmiendas

trreros de tinta a partir de WILLIS (1956-57).
) y URÍA (2000:29-51).

según la *res metrica*, Duffell [2004] defiende que los versos del Arcipreste presentan un grado natural de fluctuación silábica porque componía versos guiado por un principio acentual y propone entender su métrica a la luz del verso épico anisosilábico y el verso de arte mayor. Mi posición es algo distinta. Creo que de hecho hay indicios inequívocos de lo apuntado por los dos estudiosos mencionados, es decir, por una parte, como señala Freixas [2000], de la presencia de errores de copista en la tradición manuscrita que llegan a desfigurar los versos del *Libro*, y, por otra parte, de que el sistema de versificación del Arcipreste es incomprensible desde una teoría métrica basada en una concepción simplista del cómputo silábico. Con todo, a mi entender la única vía para comprender la creación poética del *Libro de buen amor* no es pensar en un Arcipreste métrico o amétrico, sino en un Arcipreste polimétrico hasta sus últimas consecuencias.

Para comenzar, creo que no hay que negar la importancia del mester de clerecía para entender la labor de Juan Ruiz, a pesar de que es posible que éste todavía conociera cantares de gesta (el manuscrito conservado de las *Moçedades de Rodrigo* es de finales del siglo XIV, y el Arcipreste parece utilizar en 1693a la fórmula épica «llorando de los ojos» para parodiar una escena típica de los cantares de gesta). El mester de clerecía no puede ser considerado un episodio aislado y sin trascendencia en la historia de la literatura española. En cierto sentido, es su principio estricto. Su concepción literaria, de la que es un aspecto el cómputo silábico, liga por primera vez de modo consciente y explícito al proceso de escritura la poesía vernácula. El mismo concepto de *libro* aplicado a ésta es una idea innovadora introducida por el mester de clerecía. La deuda del Arcipreste hacia él queda reflejada ya en el mismo uso de la cuaderna vía y su *Libro* bebe directamente de los tópicos introducidos por los poetas que la cultivaron en el siglo XIII, como se puede observar en las coplas 14-15:

<i>Si queredes, señores, oír un buen solaz,</i>	(7+7)
<i>escuchad el rromanze, sosegad vos en paz;</i>	(7+7)
<i>non vos diré mentira en quanto en él yaz,</i>	(7+7)
<i>ca por todo el mundo se usa e se faz.</i>	(7+7)

<i>E por que mejor de todos sea escuchado,</i>	(¿6+9?)
<i>hablar vos he por trobas e por cuento rrimado;</i>	(7+7)
<i>es un dezir fermoso e saber sin pecado,</i>	(7+7)
<i>razón más plazentera, hablar más apostado.</i>	(7+7)

En este pasaje todos los versos son alejandrinos perfectos con excepción de 15a. El lector, además, percibirá ecos de las dos primeras estrofas del *Alexandre*, que de hecho se convirtieron en parte del tópico del exordio para los poetas del mester de clerecía, aunque con la anteposición de una invocación a Dios (que aparece en el *Libro de buen amor* en las coplas 11-14). Nótese, además, que el Arcipreste no sólo cuenta alejandrinos perfectos en este pasaje, sino que lo hace al modo de Gonzalo de Berceo: en 14d aparecen nada menos que tres dialefas. En realidad, la dialefa es más frecuente que la sinalefa en Juan Ruiz incluso si se admite la presencia original de hemistiquios octosilábicos. Sin

embargo, habría que tener presente que la aplicación de la sinalefa para lograr hemistiquios heptasilábicos puede llegar a ir contra el sistema prosódico utilizado por el Arcipreste en un momento dado, pues la anomalía de 15a carece de sentido. En la cita he tomado la lección del ms. S; el verso también ha sido transmitido por el ms. G, que presenta una variante distinta pero también defectuosa:

Por que sea de todos mijor escuchado (¿7+6?)

El hecho de que en el resto de todo este pasaje ambos manuscritos coincidan (aparte de la sustitución de *apostado* por *apuesto* al final de 15d en el ms. G) indica que seguramente estamos ante un error que ya se hallaba en el arquetipo, quizá un cambio de orden por parte del copista que intentó subsanar el fallo con una señal poco clara. En cualquier caso, la enmienda resulta obvia y necesaria, pues la anomalía métrica que supone la aparición de un verso 8+9 o 7+6 llega a ser incluso un error contra el sentido dada la utilización de un tópico del mester de clerecía:

15a *E porque mejor sea de todos escuchado* (7+7)

En general, se suele considerar que los cambios en el orden de las palabras son una enmienda que llega a entrañar grandes riesgos si no hay indicios claros de mala transmisión como en el caso anterior. De hecho, el tipo de enmienda que parece más productivo y fiable es la sustitución de formas plenas por apocopadas, es decir, la eliminación de la -e átona final en ciertas palabras, sobre todo en los pronombres clíticos [STAAFF 1906:129-140; BLECUA 1992:xciii-xciv; FREIXAS 2000 y 2002]. Ello puede a veces implicar algún cambio adicional. Así, la lección del ms. S en el verso 887b:

quando el quexamiento non le puede pro tornar (7+8)

es enmendada por Corominas y Joset con la sustitución de *non le* por *nol'* para conseguir un alejandrino perfecto. Menéndez Pidal [1934:xxxiii] calculó que el 14% de los hemistiquios octosilábicos podían convertirse en heptasilábicos reemplazando formas plenas por apocopadas. Además, con tal operación se suele prescindir del recurso a la sinalefa, lo cual supone estrechar el vínculo del Arcipreste con el mester de clerecía. En general, el recurso a la apócope puede parecer a primera vista una enmienda excesiva cuando se puede postular una sinalefa, pero si se consideran por ejemplo los poemas de Berceo y su transmisión manuscrita resulta evidente que el poeta aplicaba de modo sistemático la dialefa y que los copistas a veces introducían formas plenas en lugar de la apocopadas. El caso de Juan Ruiz, sin embargo, es mucho más complicado, pues se puede aducir evidencia de que no siempre componía hemistiquios heptasilábicos, lo cual por otra parte significa que el Arcipreste no siempre se mueve siempre dentro del marco trazado por el mester de clerecía. A este respecto se pueden aducir las dos cuadernas finales de su *Libro* (1633-1634):

Señores, he vos servido con poca sabiduría: (8+8)
por vos dar solaz a todos, fablé vos en juglería; (8+8)
yo un gualardón vos pido: que por Dios, en rromería, (8+8)
digades un pater nóster, por mí, e ave maría. (8+8)

Era de mill e trezientos
 fue conpuesto el rromero
 que fazen muchos e m
 e por mostrar a los sin

Antes de darnos la fecha da en la era de César, esto e había establecido las provin nos ha hablado en juglería y En cierto sentido, los versos la poética de la cuaderna v cuento rrimado de 15b es más del *Alexandre*, como bien a puede interpretarse en el s vuelve a utilizar *cuento* en 1 rrimado puede significar «co parte, la afirmación *fablé vo* cualquier poema escrito en correspondiente a las coplas las estrofas 2673-2674, don humildad antes de pedir a s *desid el Paternóster*, pero se l Así pues, el lugar común sensiblemente distintos en a puede contraponer, de hech sobre su poema al comenzar significa necesariamente que juglares en el siglo XIV, sino forma poética que estaba ab En realidad, la intromisión como parte del proceso de mester de clerecía e introdu pues, no se trata de buscar tipos de cuaderna vía, tal co *Libro* presenta coplas co heptasilábicos y octosilábicos estragados, por ejemplo 1690

Allá en Talavera, en
llegadas son las cartas
en las cuales venía e
tal que, si plugo a uno

En realidad, la métrica de por referencia a los distintos obra, y se trata de una tarea testimonios. El ejemplo de la Juan Ruiz echa mano de un hecho, algunas enmienda innecesarias si se considera del siglo XIII (así, una pal

de la aplicación de la sinalefa para
puede llegar a ir contra el sistema
en un momento dado, pues la
cita he tomado la lección del ms.
por el ms. G, que presenta una
sa:

(¿7+6?)

este pasaje ambos manuscritos
postado por apuesto al final de 15d
estamos ante un error que ya se
de orden por parte del copista
ñal poco clara. En cualquier caso,
a, pues la anomalía métrica que
7+6 llega a ser incluso un error
n tópico del mester de clerecía:

scuchado (7+7)

los cambios en el orden de las
entrañar grandes riesgos si no hay
o en el caso anterior. De hecho,
activo y fiable es la sustitución de
la eliminación de la -e átona final
s pronombres clíticos [STAAFF
REIXAS 2000 y 2002]. Ello puede a
. Así, la lección del ms. S en el

le pro tornar (7+8)

on la sustitución de *non le* por *nol'*
o. Menéndez Pidal [1934:xxxiii]
octosilábicos podían convertirse
plenas por apocopadas. Además,
del recurso a la sinalefa, lo cual
este con el mester de clerecía. En
de parecer a primera vista una
postular una sinalefa, pero si se
s de Berceo y su transmisión
a aplicaba de modo sistemático la
ción formas plenas en lugar de la
sin embargo, es mucho más
ncia de que no siempre componía
por otra parte significa que el
e dentro del marco trazado por el
pueden aducir las dos cuadernas

abidoría: (8+8)
en juglería; (8+8)
Dios, en rromería, (8+8)
ve maría. (8+8)

Era de mill e trezientos e ochenta e un años (8+8)
fue conpuesto el rromançe por muchos males e daños (8+8)
que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños, (8+8)
e por mostrar a los simples fablas e versos estraños. (8+8)

Antes de darnos la fecha de la obra (que corresponde a 1343, pues se da en la era de César, esto es, respecto al año 38 a.C. en que se creía que había establecido las provincias de Hispania), el Arcipreste nos dice que nos ha hablado *en juglería* y el pasaje aparece compuesto en octonarios. En cierto sentido, los versos 15b y 1633b del *Libro* señalan los dos polos de la poética de la cuaderna vía del Arcipreste. Por una parte, la expresión *cuento rrimado* de 15b es más ambigua que *curso rimado* y *a sílabas contadas* del *Alexandre*, como bien afirma JOSET [1988:45], pero a la luz de ésta puede interpretarse en el sentido de «cómputo silábico» (el Arcipreste vuelve a utilizar *cuento* en 150b, con el significado de «cómputo, cálculo»; *rrimado* puede significar «con rima», «con ritmo» o ambas cosas). Por otra parte, la afirmación *fablé vos en juglería* carece de equivalente exacto en cualquier poema escrito en cuaderna vía durante el siglo XIII. El pasaje correspondiente a las coplas 1633-1634 del Arcipreste en el *Alexandre* son las estrofas 2673-2674, donde el autor también recurre al tópico de la humildad antes de pedir a sus oyentes que recen por él un padrenuestro, *desid el Paternóster*, pero se limita a decir sobre sí mismo *só de poca çiençia*. Así pues, el lugar común es utilizado para expresar conceptos sensiblemente distintos en ambas obras. La afirmación de Juan Ruiz se puede contraponer, de hecho, a lo que nos decía el autor del *Alexandre* sobre su poema al comenzarlo, es decir, que *non es de joglaría* (2a). Esto no significa necesariamente que el octonario fuera el verso empleado por los juglares en el siglo XIV, sino que el Arcipreste tenía una concepción de la forma poética que estaba abierta a otros metros más allá del alejandrino. En realidad, la intromisión de hemistiquios octosilábicos puede ser vista como parte del proceso con que Juan Ruiz subvierte la seriedad del mester de clerecía e introduce ambigüedad de sentido en su *Libro*. Así pues, no se trata de buscar tampoco una división estricta entre distintos tipos de cuaderna vía, tal como intentó Corominas en su edición, pues el *Libro* presenta coplas con versos que combinan hemistiquios heptasilábicos y octosilábicos sin ningún síntoma de que se hallen estragados, por ejemplo 1690 (utilizo el signo . para indicar la sinalefa):

Allá en Talavera, en las calendas de abril, (7+8)
llegadas son las cartas del arçobispo don Gil, (7+8)
en las quales venía el mandado non vil, (7+8)
tal que, si plugo a uno, pesó más que a dos mill. (8+8)

En realidad, la métrica del Arcipreste sólo se puede llegar a entender por referencia a los distintos estilos y géneros literarios que integra en su obra, y se trata de una tarea en extremo difícil por la relativa escasez de testimonios. El ejemplo de las coplas 14-15 es especialmente claro porque Juan Ruiz echa mano de un tópico específico del mester de clerecía. De hecho, algunas enmiendas que se introducen en ese pasaje son innecesarias si se consideran las licencias habituales en la cuaderna vía del siglo XIII (así, una palabra como *Dios* podía ser contada como

monosílaba o bisílaba, con lo que un verso como 11a puede ser contado como un alejandrino perfecto). Sin embargo, el *Libro* es demasiado variado para intentar encerrarlo en tal marco. Incluso la oración con que se inicia es un caso más problemático que el pasaje mencionado, pues corresponde a un género romance derivado de la *Ordo commendationis animae* o ritual de agonizantes que en cierto modo supera la cuaderna vía, pues ejerció su influencia sobre la *prière épique* ya representada en el *Cantar de Mio Cid* (v.331-365). Aunque Walsh (1979) viera la fuente directa de Juan Ruiz en un pasaje similar del *Fernán González* (c.105-113 en la edición de López Guil), el descubrimiento posterior de la teja de Villamartín [HERNANDO, 1986] donde aparece la oración puede ser un indicio de que estamos ante una plegaria que circulaba de modo independiente y quizá ya oralizada [GWARA, 2005]¹. Existen incluso menos puntos de apoyo a la hora de considerar otros elementos integrados por Juan Ruiz en su *Libro*: en el caso de los *enxiemplos*, se trata de un género en prosa antes del Arcipreste, pues, si se dejan de lado las meras alusiones, la única ocasión en que realmente se llega a contar tal tipo de relato en el mester de clerecía del siglo XIII es el cuento del avaricioso y del envidioso en el *Alexandre* (c.2360-2365)². La libertad de tratamiento característica de los *enxiemplos* de Juan Ruiz se debe a que la elaboración de sus fuentes no estaba constreñida por los modelos formales del mester de clerecía. Por otra parte, el hecho de que el Arcipreste ocupe un lugar central en la tradición poética castellana medieval no debe llevarnos a un planteamiento unidimensional de un problema mucho más complejo. El mismo Juan Ruiz se mueve en una encrucijada de tradiciones que incluye no sólo la poesía castellana, sino también la himnología latina, la poesía narrativa francesa, la lírica trovadoresca provenzal, la lírica gallego-portuguesa y la poesía cantada árabe, por no mencionar más que las corrientes que asoman con cierta claridad en los versos del *Libro* (son interesantes al respecto las reflexiones generales de Michael [2005]).

La conclusión en este punto, pues, es que el estudio de la versificación del Arcipreste puede dar o restar apoyo a la *emendatio*, pero que, como advertía Gybbon-Monypenny [1988:78], esta es una operación en la que hay que andarse con pies de plomo. Es dudoso que los complejos esquemas rítmicos para la cuaderna vía elaborados por Uría para el mester de clerecía [URÍA, 2000:92-126] y por Macrí [1969:197-224] para el Arcipreste puedan llegar a tener aplicación en la labor de enmienda. Al mismo tiempo, esto no quiere decir que tales consideraciones no puedan llegar a ser un elemento a tener en cuenta. Así, por ejemplo, la siguiente enmienda por adición en 549a me parece recomendable:

Por énde fúy del víno e fáz [le] buénos géstos (¿7+6? ~ 7+7)

1. También hay que contar con las objeciones de VÁRVARO (1970:556) y sobre todo BLECUA (1992:XXII-XXII, n.18), quien nota que la oración sólo aparece en el ms S y Alfonso DE PARADINAS la copió de forma poco habitual, sin respetar la estructura de la cuaderna vía y sin numerar el folio donde aparece.
2. Sobre los *enxiemplos* de Juan Ruiz, el mejor punto de partida sigue siendo MICHAEL (1970); para bibliografía más reciente, véanse LACARRA DUCAY (2002) y TAYLOR (2004).

El segundo hemistiquio rec forma de un alejandrino perf la posición 3 del segundo h cuanto a lo que falta, es más ta de le propuesta por Blecua p Corominas, quien añade una copistas tienden a sustituir fo inversa, y además la forma singular en ningún pasaje cualquier caso, el ritmo yá ilustrado antes con 1452b o ta fenómeno puede ser visto co estrategia más general, la vue Un ejemplo más complejo se de las coplas 856-857, por lo como ilustración por Joret [19

Naturalmente, el peligro remedado que en lugar de retazos de pedantería filológica ante la edición de Coromin mudados y cambiados much en la memoria». El hecho es q aparecen hemistiquios que n resisten a toda enmienda y q pierden su frescor original. L es una ilustración inmejorab aparecer caminando por la pl

¡Ay Dios! ¡E quán fermosa vie
¡Qué talle, qué donaire, qué
¡Qué cabellos, qué boquilla,
Con saetas de amor fiere qu

El primer verso de esta cop aunque el resto se hallen den recientes del *Libro*¹. Ha hab basados en omitir palabras, es e). Sin embargo, asumir que e verso más famoso de la obra castellana no es más que un digerir. Para comenzar, hay c citadas supresiones es de prin sigue de cerca el verso 153 d González Rolán):

Quam formosa, Deus, m

1. En realidad, el ms. S, el único repetición de *qué boquilla* en 653 obvio.

verso como 11a puede ser contado embargo, el *Libro* es demasiado el marco. Incluso la oración con que co que el pasaje mencionado, pues derivado de la *Ordo commendationis* cierto modo supera la cuaderna vía, *prrière épique* ya representada en el Walsh (1979) viera la fuente directa el *Fernán González* (c.105-113 en la rrimiento posterior de la teja de de aparece la oración puede ser un plegaria que circulaba de modo [GWARA, 2005]¹. Existen incluso a de considerar otros elementos o: en el caso de los *enxiemplos*, se del Arcipreste, pues, si se dejan de asión en que realmente se llega a de clerecía del siglo XIII es el cuento *Alexandre* (c.2360-2365)². La libertad *enxiemplos* de Juan Ruiz se debe a que aba constreñida por los modelos r otra parte, el hecho de que el en la tradición poética castellana nteamiento unidimensional de un mismo Juan Ruiz se mueve en una e no sólo la poesía castellana, sino esía narrativa francesa, la lírica go-portuguesa y la poesía cantada corrientes que asoman con cierta son interesantes al respecto las).

s que el estudio de la versificación oyo a la *emendatio*, pero que, como], esta es una operación en la que o. Es dudoso que los complejos vía elaborados por Uría para el y por Macrí [1969:197-224] para el ación en la labor de enmienda. Al e tales consideraciones no puedan anta. Así, por ejemplo, la siguiente ce recomendable:

¿énos géstos (¿7+6? ~ 7+7)

e VÁRVARO (1970:556) y sobre todo BLECUA ón sólo aparece en el ms S y Alfonso DE n respetar la estructura de la cuaderna vía y

nto de partida sigue siendo MICHAEL (1970); A DUCAY (2002) y TAYLOR (2004).

El segundo hemistiquio requiere una adición para que el verso tome la forma de un alejandrino perfecto, y el ritmo yámbico hace verosímil que la posición 3 del segundo hemistiquio es donde falta una sílaba. En cuanto a lo que falta, es más tarea de editores que de metristas. La adición de *le* propuesta por Blecua parece más apropiada que la enmienda de Corominas, quien añade una *-e* a *faz*, una intervención dudosa, pues los copistas tienden a sustituir formas apocopadas por plenas, más que a la inversa, y además la forma resultante no aparece como imperativo singular en ningún pasaje de la tradición manuscrita del *Libro*. En cualquier caso, el ritmo yámbico recalca el imperativo como se ha ilustrado antes con 1452b o también se puede ver en 1332b. De hecho, tal fenómeno puede ser visto como la manifestación más habitual de una estrategia más general, la vuelta a un ritmo básico para producir énfasis. Un ejemplo más complejo sería el retorno al alejandrino en 857b dentro de las coplas 856-857, por lo demás octonarias, un pasaje ya utilizado como ilustración por Joset [1974:34].

Naturalmente, el peligro de enmendar está en llegar a un texto tan remendado que en lugar de creación poética sólo sea posible percibir retazos de pedantería filológica. Así, Morreale [1969-71:II, 307] se quejaba ante la edición de Corominas: «no ocultamos cierto malestar al ver mudados y cambiados muchos versos cuyo tenor y ritmo guardábamos en la memoria». El hecho es que en la cuaderna vía del *Libro de buen amor* aparecen hemistiquios que no son heptasilábicos ni octosilábicos, que se resisten a toda enmienda y que si fuerza la introducción de una de ellas, pierden su frescor original. La copla 653, la más famosa de todo el *Libro*, es una ilustración inmejorable de ello. En ella vemos a doña Endrina aparecer caminando por la plaza por los ojos de su enamorado:

¡Ay Dios! ¡E quán hermosa viene doña Endrina por la plaza! (¿9+8/9?)
 ¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça! (7+8)
 ¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andança! (8+8)
 Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça. (8+8)

El primer verso de esta copla no se ajusta al alejandrino ni al octonario, aunque el resto se hallen dentro de los límites aceptados por los editores recientes del *Libro*¹. Ha habido, por supuesto, intentos de enmienda basados en omitir palabras, especialmente en el primer hemistiquio (*Dios, e*). Sin embargo, asumir que es defectuoso es lo mismo que afirmar que el verso más famoso de la obra poética más importante de la Edad Media castellana no es más que un error de copista, un postulado difícil de digerir. Para comenzar, hay que notar que la evidencia textual contra las citadas supresiones es de primer orden. En primer lugar, aquí Juan Ruiz sigue de cerca el verso 153 del *Pamphilus* (según la edición de Rubio y González Rolán):

Quam formosa, Deus, nudis venit illa capillis!

1. En realidad, el ms. S, el único que ha conservado esta parte del texto, presenta una repetición de *qué boquilla* en 653c, comúnmente rechazada por los editores como error obvio.

En segundo lugar, el inicio de 653a corresponde a la dicción del Arcipreste y se puede apoyar en otros versos suyos, como este que aparece en el episodio de la monja (1051c):

¡Ay Dios! ¡E yo lo fuese, aqueste pecador, (7+7)

Esto implica que la primera mitad del verso es intocable. Además, está la cuestión de que las versiones enmendadas tienen menos fuerza que la lección transmitida, aunque conserven algo de ella. Así pues, puede ser de interés intentar dar una explicación de dónde se halla su encanto. Para empezar, hay que constatar que no es raro encontrar hemistiquios octosilábicos en la tradición manuscrita de las obras del mester de clerecía. Sin embargo, no hay en los alrededores de treinta mil versos que conservamos de la cuaderna vía del siglo XIII uno solo que se parezca a 653a. No se trata sólo de que sea extraordinariamente largo y que supere en tres o cuatro sílabas la extensión normal de un alejandrino, sino además de que se produzca una pausa prosódica mayor después de la segunda posición métrica para que después no aparezca ninguna pausa relevante en el lugar correspondiente a la cesura y no haya descanso hasta el final, que además se prolonga mucho más de lo esperado. El verso, pues, se caracteriza por una entonación extraordinariamente asimétrica, cuya segunda parte corta la respiración y deja literalmente sin aliento a quien lo recita en voz alta. Además, hay que contar con el hecho de que el Arcipreste comienza marcando un ritmo yámbico propio del alejandrino y, si tenemos en cuenta que con el encabalgamiento interno hace caso omiso de la cesura, lo mantiene sin vacilación hasta el final si se acepta una sinalefa en *doña Endrina*. Quizá valga la pena representar sintéticamente esta combinación de ritmo regular y entonación irregular utilizando algunos signos musicales (utilizo negras en los tiempos fuertes y sus silencios en los débiles para marcar mejor el contraste; desde un punto de vista musical, la sílaba átona inicial puede considerarse una anacrusis):

$\overbrace{\hspace{10em}}$
 ¡Ay Dios! ¡E quán fermósa viéne doña Endrina pòr la pláça!
 2 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ||

En este verso, pues, tenemos dos elementos: un ritmo binario, que puede considerarse un elemento objetivo, que marca los andares de doña Endrina, y una entonación irregular, que puede considerarse un elemento subjetivo que expresa los suspiros de su enamorado. Es tal combinación lo que produce el profundo efecto evocador que este verso tiene sobre quien se acerca a él. Lo que está haciendo aquí el Arcipreste para expresar el efecto de la visión de la amada sobre el enamorado es una diablura métrica, pero tiene perfecto sentido desde el punto de vista de la poesía cantada. De hecho, añadir un compás para romper una simetría excesiva en el fraseo es una de las formas más comunes de embellecer una melodía, especialmente al iniciar una pieza, y se halla presente en numerosas tradiciones musicales si dejamos de lado la occidental decimonónica de seguir al pie de la letra una partitura escrita.

Esto nos va llevando al p
de tenerse en cuenta que el v
Melón y doña Endrina, que
la obra y a la vez no ser uti
forma explícita. Aquí, me
aunque es bastante fácil y no
de clasificar la forma de la s

*Dos penas desacordadas
cansan me noche e día
lo que el amor desea,
mi corazón lo querria.
grand temor gelo defie
que mesturada sería.
¿Quál corazón tan seg
de tanto non cansaría?*

La respuesta más apropiada
de tipo tradicional, en verso
aunque parece un tanto arti
un poeta cancioneril. No cr
falso, pero en realidad se
Arcipreste, la 853 del *Libro*
que he separado los hemisti
el ejemplo está extraído del
su amor. Como en el caso de
en los tres primeros versos
final, es invención suya. Po
actitud no es sino un malin
embargo, debería tenerse e
manuscritos del libro ofre
composiciones líricas del
copiadas con dos versos en
cuaderna vía. Además, el *Li*
audiencia, para la cual no s
disposición del texto sobre l
de buen amor no sólo afecta a
que produce la estrofa 853 le
una composición lírica que
otros pasajes, especialmente
pero siempre nos hallamos
formas líricas castellanas de
recogido en el *Libro* del Ar
testimonios posteriores de la
la variedad de formas habrí
facilita precisamente la labor

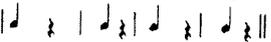
1. Sobre la cuestión de la audiencia analiza con detalle los problemas romances en el *Libro*, CLARKE (19) un punto de vista algo distinto.

a corresponde a la dicción del
s versos suyos, como este que
e):

ador, (7+7)

verso es intocable. Además, está
adas tienen menos fuerza que la
algo de ella. Así pues, puede ser
e dónde se halla su encanto. Para
es raro encontrar hemistiquios
ta de las obras del mester de
ededor de treinta mil versos que
o XIII uno solo que se parezca a
dinariamente largo y que supere
normal de un alejandrino, sino
prosódica mayor después de la
qués no aparezca ninguna pausa
a la cesura y no haya descanso
mucho más de lo esperado. El
ntonación extraordinariamente
spiración y deja literalmente sin
más, hay que contar con el hecho
o un ritmo yámbico propio del
con el encabalgamiento interno
sin vacilación hasta el final si se
quizá valga la pena representar
o regular y entonación irregular
zo negras en los tiempos fuertes
ar mejor el contraste; desde un
inicial puede considerarse una

doña Endrina por la pláca!



mentos: un ritmo binario, que
que marca los andares de doña
puede considerarse un elemento
enamorado. Es tal combinación
dor que este verso tiene sobre
aquí el Arcipreste para expresar
el enamorado es una diablura
e el punto de vista de la poesía
a romper una simetría excesiva
comunes de embellecer una
pieza, y se halla presente en
ejamos de lado la occidental
na partitura escrita.

Esto nos va llevando al problema del Arcipreste como poeta lírico. Ha de tenerse en cuenta que el verso anterior está sacado del episodio de don Melón y doña Endrina, que ofrece la peculiaridad de ser el más largo de la obra y a la vez no ser utilizado para insertar composiciones líricas de forma explícita. Aquí, me temo, he de proponer un ejercicio al lector, aunque es bastante fácil y no le llevará más de dos o tres minutos. Se trata de clasificar la forma de la siguiente composición lírica:

*Dos penas desacordadas
cansan me noche e día:
lo que el amor desea,
mi corazón lo querría.
grand temor gelo defiende,
que mesturada sería.
¿Quál corazón tan seguido
de tanto non cansaría?*

La respuesta más apropiada quizá sea que se trata de un romance lírico de tipo tradicional, en versos octosílabos con rima asonante en los pares, aunque parece un tanto artificioso y quizá se haya sacado de la glosa de un poeta cancioneril. No creo que tal punto de vista sea necesariamente falso, pero en realidad se trata de un ejemplo de cuaderna vía del Arcipreste, la 853 del *Libro de buen amor*, con la única particularidad de que he separado los hemistiquios como si fueran versos cortos. De nuevo, el ejemplo está extraído del episodio de doña Endrina, que aquí lamenta su amor. Como en el caso de 653, Juan Ruiz elabora el texto del *Pamphilus* en los tres primeros versos de la copla, y el último, aquí la interrogación final, es invención suya. Por supuesto, se me puede reprochar que tal actitud no es sino un malintencionado intento de despistar al lector. Sin embargo, debería tenerse en cuenta que, con algunas excepciones, los manuscritos del libro ofrecen tendencia a no separar en versos las composiciones líricas del Arcipreste y que éstas pueden aparecer copiadas con dos versos en un renglón ofreciendo un aspecto similar a la cuaderna vía. Además, el *Libro* es una obra para ser presentada ante una audiencia, para la cual no son determinantes los aspectos visuales de la disposición del texto sobre la página¹. Es decir, la ambigüedad del *Libro de buen amor* no sólo afecta a su sentido, sino también a su forma. El efecto que produce la estrofa 853 leída en voz alta está mucho más cercano al de una composición lírica que a una cuaderna vía. Ello sucede en muchos otros pasajes, especialmente en el episodio de don Melón y doña Endrina, pero siempre nos hallamos ante el problema de que no conocemos las formas líricas castellanas de la primera mitad del siglo XIV más allá de lo recogido en el *Libro* del Arcipreste. Si tuviéramos que juzgar por los testimonios posteriores de la llamada lírica de tipo popular o tradicional, la variedad de formas habría de ser una de sus características, lo cual no facilita precisamente la labor del editor.

1. Sobre la cuestión de la audiencia del *Libro*, puede verse LAWRENCE (1984) y (2004), donde analiza con detalle los problemas de presentación del texto. En cuanto a la presencia de romances en el *Libro*, CLARKE (1984) contiene reflexiones de interés, aunque aquí se adopte un punto de vista algo distinto.

Según los manuscritos conservados, el *Libro de buen amor* contiene, además de la parte narrativa en cuaderna vía, una veintena de composiciones líricas, una decena de ellas pertenecientes a géneros religiosos y otra decena a géneros profanos (o más bien seculares, como los cantares de ciegos y de escolares). Existe, por otra parte, una cierta contraposición y equilibrio entre los géneros: así, los gozos marianos y las cantigas de serrana ofrecen la imagen más elevada y la más baja posibles de la feminidad, un tema obviamente central para el *Libro de buen amor*. Algunas de estas composiciones líricas aparecen insertas dentro de la narración en cuaderna vía, pero la mayor parte figuran como apéndice tras el colofón de la cuaderna 1634. Esa veintena de piezas es sin duda un número muy inferior al deseado por el Arcipreste, que anuncia a menudo la inserción de tales composiciones en su narración en cuaderna vía sin que después aparezcan en los manuscritos que se han conservado (80a, 104a, 122b, 171d, 915a, 918b, 1021b, 1319b, 1507a, 1625a). Los críticos dudan de si tales piezas se han perdido o si jamás fueron compuestas, como se puede comprobar en las notas que acompañan a las ediciones citadas. En mi opinión, no hay ningún motivo para dudar de las palabras del Arcipreste y hay que asumir que una parte sustancial de sus composiciones líricas se ha perdido. En realidad, se trata de un punto que lleva a pensar en cómo era el arquetipo del *Libro* en cuanto artefacto. ¿Acaso estaban en folios sueltos o en cuadernos? ¿Llevaban originalmente notación musical? Si uno tuviera la oportunidad de ver uno de los manuscritos perdidos de la literatura española medieval sin ser capaz de leer su texto, ese sería el manuscrito del *Libro de buen amor* la primera vez que fue puesto a punto. En cualquier caso, las composiciones líricas incluidas en el *Libro de buen amor* son las primeras conservadas en lengua castellana con la única excepción de la cantiga *Eya velar* inserta en el *Duelo de la Virgen* (178-190) de Gonzalo de Berceo, y por ello han despertado mayor interés que la cuaderna vía del Arcipreste en los estudiosos de la métrica desde Hanssen [1897:40-50; 1899; 1902], pues destacan ya por su elevado grado de sofisticación. En ellas aparecen por primera vez recursos que serán considerados típicos de la poesía castellana del siglo xv, tales como el uso del *pie quebrado*, cuya forma más característica es la aparición de versos tetrasílabos en coplas octosilábicas. Por motivos de espacio, no me es posible tratar de todas las formas empleadas por el Arcipreste y los problemas que plantean. El siguiente cuadro resume algunas de sus características principales, pero el lector debe tener en cuenta que se trata más bien del mapa de un territorio donde se han llevado a cabo algunas exploraciones importantes pero que presenta áreas mal conocidas:

c.	Primer verso	Género
20-32	O María, / Luz del día	Gozos (1)
33-43	Virgen, del Çielo Reina	Gozos (2)
115-120	Mis ojos non verán luz (Cruz cruzada, panadera)	Troba Cazurra
959-971	Passando una mañana	Serranilla (1)
987-992	Siempre me verná en miente	Serranilla (2)
997-1005	Do la casa del Cornejo	Serranilla (3)
1022-1042	Çerca la Tablada	Serranilla (4)
1046-1058	Omíllom', Reina (Miércoles a terçia)	Pasión (1)
1059-1066	Los que la Ley avemos	Pasión (2)
1635-1641	Madre de Dios gloriosa	Gozos (3)
1642-1649	Todos bendigamos	Gozos (4)
1650-1655	Señores, dat al escolar	Cantar de escolares (1)
1656-1660	Señores, vós dat a nós	Cantar de escolares (2)
1661-1667	Ave María gloriosa	Glosa
1668-1672	Miraglos muchos faze[s]	Loores (1)
1673-1677	Santa Virgen escogida	Loores (2)
1678-1683	Quiero seguir	Loores (3)
1684-1689	En ti es mi esperança	Loores (4)
1685-1689	Ventura astrosa	Cantiga de Fortuna
1710-1719	Varones buenos e onrrados	Cantar de Ciegos (1)
1720-1728	Christianos, de Dios amigos	Cantar de Ciegos (2)

Abreviaturas: c. = coplas; R = religioso; zejelesca; C = *coblas capfinidas*

Como he advertido, el l
contenida en esta tabla esta
líricas presentan a menu
plantean la cuestión de si so
todos modos, hay que tene
basta por sí misma en gener

lección defectuosa tampoco es suficiente para hacer descartar una teoría métrica. Si al comenzar he dicho que el *Libro de buen amor* contiene una veintena de composiciones líricas es porque incluso su mismo número plantea dificultades. En primer lugar, el copista del ms. S, Alfonso de Paradinas, dividió la composición que ocupa las coplas 1046-1048 en dos piezas mediante la inserción de un epígrafe: una oración a Santa María del Vado (1046-1048) y una Pasión de Jesucristo (1049-1058). Sin embargo, está claro que la primera no es sino una introducción a la segunda y el más mínimo análisis formal muestra que ambas son partes de la misma composición (sobre los epígrafes de Alfonso de Paradinas, véase Lawrance [1997]). En segundo lugar, la copla 1649 se desvía del esquema establecido en la estrofa 1642 y continuado en las siguientes tal como se ha conservado en los mss. G y S, que por otra parte ofrecen lecciones discordantes; Morreale [1983-84:II, 26] ha propuesto que se trata de parte de una composición distinta, dedicada a la Natividad, pero Blecua [1992] es el único editor que la sigue en este punto (el resto prefiere considerar que la estrofa está estragada). En tercer lugar, no existe separación entre la copla 1684 y las siguientes en el ms. S, el único que ha conservado esta sección. Sin embargo, la mencionada copla es sin duda el estribillo de unos loores a Santa María (cfr. 1673), mientras que las coplas 1685-1689 poseen un tema muy distinto y forman una cantiga de Fortuna, sobre la que volveremos más adelante.

En cuanto a la forma de las composiciones líricas, aproximadamente la mitad de ellas recurre a formas derivadas del estribote, también conocido como zéjel, término derivado del nombre que recibe tal estructura estrófica en la poesía árabe [MCMILLAN, 1959; MORRÁS, 1988-89: 58-60]. Para nuestros propósitos, definiré como formas zejelescas aquellas que constan de un estribillo y una serie de estrofas compuestas por mudanza (tres o más versos con distinta rima que el estribillo) y una vuelta (uno o dos versos en rima con el estribillo). La forma más simple de zéjel es la utilizada por el Arcipreste en la troba cazurra (115-120), sin duda para hacer honor a tal nombre: un pareado como estribillo, seguido de coplas con una mudanza de tres versos monorrimos y un verso de vuelta. Es de notar que Alfonso de Paradinas respetó tal distribución estrófica al copiar el ms. S. En otros casos, por ejemplo, la forma se complica extraordinariamente, llegando al límite de lo zejelesco en la glosa del *Ave María* (1661-1667) y cayendo justo fuera de él en la segunda cantiga de loores a la Virgen (1673-1677). En ésta el Arcipreste repite el último verso de cada estrofa como primero de la siguiente como forma de enlace, un recurso relacionado con lo que en terminología trovadoresca se conoce como *coblas capfinidas* (en la segunda serranilla, utiliza una variante y se repite la palabra final al inicio de la siguiente copla; para mayores precisiones, véase Le Gentil [1949-53:II, 128 y 169-170] y Cascardi [1982]).

El mayor problema de las composiciones líricas del Arcipreste, con todo, sigue siendo de nuevo la estructura métrica de algunas de ellas. Aunque los críticos españoles tiendan a ver todas ellas en términos de cómputo silábico, algunas ofrecen esquemas de acentuación recurrentes junto a oscilaciones en cuanto al número de sílabas, por lo que llevan a

dudar respecto al tipo de verso del Arcipreste. De hecho, la versificación acentual no deja de ser un fenómeno peculiar. Para empezar, lo que se suele llamar verso castellano o español se suele realizar hasta la última sílaba. En sentido estricto, la llamada ley de Mussafia, según la cual se cuenta los acentos. Así, los

*Por aquestas llagas
desta santa pasión*

son contados como equivalentes a los versos naturales, aunque según el sistema de la poesía española el primero es un heptasílabo oxítono. En las coplas que presentan tal fenómeno, raro en la poesía medieval occitana y gallego-portuguesa, el Arcipreste. De hecho, es un verso que se canta como la trovadoresca. En la versificación silábica en español se tienen en cuenta los acentos y se trata de una métrica (cesura, final de verso) que muestra una clara tendencia a determinar un tipo de métricas, los estudiosos suelen hablar de verso acentual; dentro de la historia de la poesía española, la excelencia es el verso de acentos en el siglo XV, pero que ya está documentado en el Arcipreste en una obra que se conserva predominantemente en cuarenta y cinco coplas. Pero López de Ayala (coplas de los dos poetas, véase Adamson [1982]) porque en tal tipo de verso se trata de una métrica y su realización presenta la posibilidad de dislocación de los acentos. Los posibles esquemas silabo-tónicos, respectivamente, para las palabras acentuadas y átonas, respectivamente, en una posición puede no quedar claro. El primer gozo (20) obedeció a una estructura que he indicado en la primera cantiga de loores (115-120) y Le Gentil [1949-53:II, 32] atribuye a la influencia de lo que sin duda el Arcipreste e

1. Quizá aquí valga la pena notar que el autor del *Libro* es el maestro de un convento del llamado Códice Musical de un monasterio femenino en la primera mitad de las más tempranas muestras de po

para hacer descartar una teoría. El *Libro de buen amor* contiene una forma que incluso su mismo número de sílabas. El copista del ms. S, Alfonso de Zamora, copia las coplas 1046-1048 en dos grafías: una oración a Santa María de Guadalupe (1049-1058). Sin embargo, en la introducción a la segunda y en la tercera ambas son partes de la misma forma. Alfonso de Paradinas, véase la copla 1649 se desvía del esquema establecido en las siguientes tal como se muestra. Por otra parte ofrecen lecciones que se han propuesto que se trata de parte de la Natividad, pero Blecua [1992] dice que el resto prefiere considerar que en su lugar, no existe separación entre las formas. El único que ha conservado esta forma es sin duda el estribillo de las coplas mientras que las coplas 1685-1689 son una cantiga de Fortuna, sobre la

formas líricas, aproximadamente la forma del estribote, también conocido como estribote que recibe tal estructura (Blecua, 1959; MORRÁS, 1988-89: 58-60). Las formas zejelescas aquellas que son estrofas compuestas por mudanza de estribillo y una vuelta (uno o dos versos) forma más simple de zéjel es la forma azulra (115-120), sin duda para ser como estribillo, seguido de coplas de versos y un verso de vuelta. Es de la distribución estrófica al copiar esta forma se complica extraordinariamente en la glosa del *Ave María* en la segunda cantiga de loores a la Virgen que repite el último verso de cada estrofa como forma de enlace, un recurso que en la trovadoresca se conoce como *estribote*, utiliza una variante y se repite en la copla; para mayores precisiones, véase Blecua y Cascardi [1982]).

formas líricas del Arcipreste, con la métrica de algunas de ellas. Para ver todas ellas en términos de formas de acentuación recurrentes de sílabas, por lo que llevan a

dudar respecto al tipo de versificación utilizado en algunos casos por el Arcipreste. De hecho, la oposición entre versificación silábica y versificación acentual no deja de ofrecer un fuerte elemento de confusión. Para empezar, lo que se suele denominar cómputo silábico en la métrica española se suele realizar hasta el último acento de un verso, no hasta la última sílaba. En sentido estricto, el cómputo silábico puro sólo se da en la llamada ley de Mussafia, según la cual se cuentan las sílabas sin tener en cuenta los acentos. Así, los versos 1058ab:

*Por aquestas llagas
desta santa pasión*

son contados como equivalentes, pues ambos tienen seis sílabas naturales, aunque según el sistema habitualmente empleado en la métrica española el primero es un hexasílabo paroxítono y el segundo un heptasílabo oxítono. En las composiciones líricas del *Libro* se halla a veces tal fenómeno, raro en la poesía castellana pero presente en la lírica occitana y gallego-portuguesa, de donde seguramente la tomó el Arcipreste. De hecho, es un fenómeno que sólo tiene sentido en poesía cantada como la trovadoresca. En cuanto a lo que se suele conocer como versificación silábica en español, se refiere a los tipos de verso que sólo tienen en cuenta los acentos que preceden inmediatamente a una pausa métrica (cesura, final de verso). Cuando aparecen tipos de verso con una clara tendencia a determinar la aparición de acentos en otras posiciones métricas, los estudiosos suelen hablar de verso acentual o silábico-accentual; dentro de la historia de la métrica española, el ejemplo por excelencia es el verso de arte mayor, cuya época de esplendor es el siglo XV, pero que ya está documentado por primera vez por después del Arcipreste en una obra que como su *Libro* está compuesta predominantemente en cuaderna vía, el *Rimado de Palacio* del canciller Pero López de Ayala (coplas 818-853) —para una comparación entre ambos poetas, véase Adams [1989]—. He utilizado la palabra *tendencia* porque en tal tipo de verso puede darse cierta tensión entre la estructura métrica y su realización prosódica, lo cual plantea el problema de la posibilidad de dislocación acentual. En la tabla anterior he indicado posibles esquemas silabo-tónicos —con los signos de larga, —, y breve, ˘, respectivamente, para las posiciones normalmente ocupadas por sílabas acentuadas y átonas, respectivamente; los paréntesis indican que una posición puede no quedar ocupada por una sílaba—. Así, el estribillo del primer gozo (20) obedece claramente a un esquema trocaico. La estructura que he indicado en la glosa del *Ave María* (1661-1667) y en la primera cantiga de loores (1668-1672) fue señalada por Lecoy [1938:88-93] y Le Gentil [1949-53:II, 324-328]. La presencia de tal esquema parece deberse a la influencia de los himnos latinos dedicados a la Virgen, de los que sin duda el Arcipreste era buen conocedor¹. De hecho hay estudiosos

1. Quizá aquí valga la pena notar que uno de los Juan Ruiz que se han aducido como posibles autores del *Libro* es el maestro de canto Johannes Roderici que aparece como compilador del llamado Códice Musical de las Huelgas, una colección llevada a cabo en dicho monasterio femenino en la primera mitad del siglo XIV famosa por incluir algunas de las más tempranas muestras de polifonía que se conservan en la península ibérica (Filgueira

que ven en la himnología latina el origen de toda la versificación sílabotónica en castellano. Sin embargo, ésta se halla presente también en formas poéticas populares de la Península Ibérica. En cualquier caso, ninguna de ellas muestra afinidad a ambos poemas marianos. No voy a abordarlos aquí para poder tratar de los casos de la serranilla de Tablada (1022-1042) y la cantiga de Fortuna (1685-1689) que presentan mayor interés de cara a la tradición posterior de la métrica castellana.

Si consideramos las composiciones líricas del Arcipreste en función de sus géneros, no cabe duda de que sus cantigas de serrana son las que más atención han recibido por parte de la crítica dada su relación con lo que más tarde se conocería como serranillas (véase Marino [1987:42-64]). Estas composiciones del Arcipreste son las primeras conservadas en castellano y, dado que son parodias, remiten claramente a muestras anteriores del género. El problema, sin embargo, está en saber hasta qué punto existía una tradición anterior en castellano o si Juan Ruiz se remite a la tradición gallego-portuguesa. La circunstancia de que se conserve el ms. *P*, publicado por primera vez por Solalinde [1914], con fragmentos en portugués que remiten a una traducción muy temprana del *Libro* [Moffat, 1956], sugiere la posibilidad de que Juan Ruiz estuviera en contacto con poetas que cultivaban la poesía en gallego-portugués. En cualquier caso, el *Libro* del Arcipreste incluye toda una sección dedicada a sus aventuras con las serranas (950-1042) que está formada por una narración en cuaderna vía donde se incluyen cuatro serranillas. Es posible que algunas de ellas fueran compuestas antes que el *Libro* [TATE, 1970] y en ninguna de ellas se nota una discordancia tan marcada entre la serranilla y el anuncio que la precede como en la cuarta, dedicada a Alda, la serrana de Tablada (1022-1042). De hecho, en 1021c el Arcipreste anuncia nada menos que tres composiciones dedicadas a la que ha presentado como monstruosa yegüeriza, y el lector del *Libro* en su estado actual se encuentra sólo con una donde la protagonista aparece sin rasgos grotescos. Desde el punto de vista de la versificación, esta serranilla contiene además características que la distinguen de las otras. Como ellas, sólo contiene rimas oxítonas, pero ofrece la particularidad de no utilizar el octosílabo. El tipo de verso que utiliza suele ser clasificado como hexasílabo, pero basta leerla en voz alta junto a otra composición en dicho metro, como la primera Pasión (1046-1058) para percibir que ambas obedecen a un ritmo completamente distinto. El hexasílabo de la serranilla de Tablada, que aparece bien dispuesta en versos en el ms. *S* aunque no en el ms. *G*, puede ser caracterizado con mayor precisión

1995); con todo, no se ha podido establecer ningún vínculo entre este Juan Ruiz y el cargo de Arcipreste de Hita, a diferencia de lo que ocurre con el aducido por Hernández (1984 y 1988). Independientemente del problema de su identificación, es obvio que Juan Ruiz, al igual que seguramente todos los autores del mester de clerecía, poseía sólidos conocimientos musicales, lo cual no es sino la consecuencia natural de un sistema de educación superior basado en el *trivium* y el *quadrivium*. Lo que le diferencia de los poetas en cuaderna vía del siglo XIII es su atención infinitamente mayor hacia formas musicales cuyo conocimiento no se adquiriría en aulas.

como una dipodia anfibráquica en su primera copla (1022-1023):

- | | |
|------|---|
| 1022 | Çercà la tabláda
la sierra passáda
falléme con Álda
a là madrugáda |
| 1023 | En çíma del puérto
coydé me ser muérto
de niéve, e de frío
e dése rroçío
e dè grand eláda |

He indicado con acentos que implican promociónes habituales de prosodia castellana en la cuaderna vía del Arcipreste (en vez de *mal vá*), 302d y 1638b *pór o* (en vez de *por o*). Notarse que *mal* e *ý* son e desplazamientos acentuales contiguos que tienen lugar en p estamos ante un caso distinto sujeto a un esquema musical de bailada (recuérdese que al cantiga de *trotalla*; aunque musicales de *pastourelles* métrica de la serranilla de popular, aunque las primeras siguientes ejemplo, segura Arcipreste¹:

Encíma del puerto
vide, jina serrána
sin dúda es galána

Este tipo de dipodia anfibráquica en su primera copla aparece en las tres que son «La vaquera de la F Bores», «La vaquera de la F Doy la primera copla de ca idea de la conexión (sigo la e

Moçuéla de Bóres,
allá do La Láma,
pusòm' en amóres.

1. Está tomado del *Cancionero de ALÍN* (1991:175) como en FRENK (1992:1, 536 n.1023-1027).
dicción popular, véase MOLINA (1992:1, 536 n.1023-1027).
de la cuarta serrana del Arcipreste cortesano anterior de quien sólo probablemente una superchería (1992:1, 536 n.1023-1027).

n de toda la versificación sílabo-
a se halla presente también en
sula Ibérica. En cualquier caso,
os poemas marianos. No voy a
casos de la serranilla de Tablada
(1885-1689) que presentan mayor
la métrica castellana.

cas del Arcipreste en función de
cigtas de serrana son las que más
tica dada su relación con lo que
véase Marino [1987:42-64]). Estas
neras conservadas en castellano
mente a muestras anteriores del
en saber hasta qué punto existía
uan Ruiz se remite a la tradición
de que se conserve el ms. *P*,
nde [1914], con fragmentos en
muy temprana del *Libro* [Moffat,
Ruiz estuviera en contacto con
o-portugués. En cualquier caso,
cción dedicada a sus aventuras
ormada por una narración en
rnanillas. Es posible que algunas
Libro [TATE, 1970] y en ninguna
narcada entre la serranilla y el
, dedicada a Alda, la serrana de
1c el Arcipreste anuncia nada
s a la que ha presentado como
Libro en su estado actual se
tagonista aparece sin rasgos
la versificación, esta serranilla
tinguen de las otras. Como ellas,
la particularidad de no utilizar
iza suele ser clasificado como
a junto a otra composición en
(16-1058) para percibir que ambas
distinto. El hexasílabo de la
dispuesta en versos en el ms. *S*
terizado con mayor precisión

como una dipodia anfibráquica. He aquí como ilustración el estribillo y la primera copla (1022-1023):

1022	Çercà la tabláda	U—U U—U
	la sierra passáda	U—U U—U
	falléme con Álda	U—U U—U
	a là madrugáda	U—U U—U
1023	En çíma del puérto	U—U U—U
	coydé me ser muérto	U—U U—U
	de niéve de frío	U—U U—U
	e dése rroçío	U—U U—U
	e dè grand eláda	U—U U—U

He indicado con acentos graves aquellos pies (3 sobre un total de 18) que implican promociones o dislocaciones acentuales respecto a la habitual prosodia castellana. Tal fenómeno no es totalmente desconocido en la cuaderna vía del Arcipreste, como atestiguan las rimas en 104c *mál va* (en vez de *mal vá*), 302d *ý vas* (en vez de *y vás*), 1193c *jodíós* (en lugar de *jodíos*) y 1638b *pór o* (en vez de *por ó*)—sobre los dos primeros casos, debe notarse que *mal* e *ý* son en principio palabras tónicas, pero que los desplazamientos acentuales en castellano cuando hay dos sílabas tónicas contiguas tienen lugar en principio hacia la derecha. Sin embargo, aquí estamos ante un caso distinto porque se trata de un género de poesía sujeta a un esquema musical, compuesta para ser cantada e incluso bailada (recuérdese que al introducirla el Arcipreste nos habla de una cantiga de *trotalla*; aunque sin duda distintos, pueden verse ejemplos musicales de *pastourelles* en Zink [121-140]). Además, la estructura métrica de la serranilla de Tablada está bien atestiguada en la poesía popular, aunque las primeras documentaciones son más tardías. Cfr. el siguiente ejemplo, seguramente emparentado con la serranilla del Arcipreste¹:

Encíma del puerto	U—U U—U
vide,úna serrána	U—U U—U
sin dúda es galána	U—U U—U

Este tipo de dipodia anfibráquica también se halla en las serranillas del marqués de Santillana, las más famosas del siglo xv. Curiosamente, aparece en las tres que son también las más refinadas, «La moçuela de Bóres», «La vaquera de la Finojosa» e «Yllana, la serrana de Loçoyuela». Doy la primera copla de cada composición para que el lector se haga una idea de la conexión (sigo la edición de Rohland):

Moçuéla de Bóres,	U—U U—U
allá do La Láma,	U—U U—U
pusòm' en amóres.	U—U U—U

1. Está tomado del *Cancionero de galanes* (1520); la composición entera puede verse tanto en ALÍN (1991:175) como en FRENK (1987:476). Para ejemplos en los que el *Libro* se acerca a la dicción popular, véase MOLINA (2002). Además, está el problema que supone la atribución de la cuarta serrana del Arcipreste a un tal Domingo Abad de los Romances, un poeta cortesano anterior de quien sólo conocemos el nombre, por parte de Argote de Molina, probablemente una superchería literaria; cf. ALONSO (1957), MARINO (1987:44-49) y BLECUA (1992: 1, 536 n.1023-1027).

El vínculo entre este Juan Ruiz y el cargo
re con el aducido por Hernández (1984 y
identificación, es obvio que Juan Ruiz, al
el mester de clerecía, poseía sólidos
consecuencia natural de un sistema de
trivium. Lo que le diferencia de los poetas
nitamente mayor hacia formas musicales

Moça tan fermósa	U—U U—U
non ví, en la frontéra,	U—U U—U
com'úna vaquéra	U—U U—U
de là Finojósa.	U—U U—U
Después que nascí,	U—U U—(U)
non ví tal serrána	U—U U—U
como, ésta mañána.	U—U U—U

De nuevo, el ritmo anfibráquico es muy claro, aunque también aparecen algunas promociones o dislocaciones acentuales (3 sobre 20 pies). Es de notar que cuando éstas se dan aparecen en los mismos lugares que en el Arcipreste, es decir, en el pie inicial del primer o último verso de la estrofa, por lo que quizá nos hallemos ante una licencia que permita sustituir el anfibraco inicial (U—U) por un dáctilo (—UU). Aparte de ello, el marqués de Santillana, a diferencia del Arcipreste, llega a utilizar la rima oxítone en la serranilla de Lozoyuela, y ello implica la omisión de la sílaba átona final que normalmente rellena el esquema. El siguiente punto que cabe notar es que desde un punto de vista formal el verso de serranilla equivale al hemistiquio del verso de arte mayor, cuya estructura básica es la tetrapodia anfibráquica. No se trata de una mera consideración teórica. Uno de los poetas que cultivó el género de las serranillas en el siglo XV fue Carvajal. Se conservan seis, cuatro de ellas de carácter idealizante, para las cuales utiliza el octosílabo, y dos dentro de la tradición grotesca paródica del Arcipreste, para las cuales emplea el verso de arte mayor¹:

Andádo perdido de nóche ya éra,	U—U U—U U—U U—U
por úna montáña desiérta, fragósa,	U—U U—U U—U U—U
fallé-una villána feróce,espantósa	U—U U—U U—U U—U
armáda su máno con lánça porquéra.	U—U U—U U—U U—U

El Arcipreste, hay que notar, no sólo utilizó la dipodia anfibráquica para la serranilla de Tablada; como también sucede con el verso de arte mayor, un metro puede ser utilizado para diversos géneros. Aquí es necesario referirse a su cantiga contra Ventura (cc.1685-1689, cuyo estudio se ha visto perjudicado respecto a otras composiciones líricas del Arcipreste por la circunstancia de que sólo se ha conservado en el ms. S, donde aparece unida a modo de pieza única con el estribillo de una composición mariana (c.1684) que aparece con el título de «Cántica de loores de Santa María». Menéndez Pidal [1957:273] fue el primero en señalar el defecto de transmisión y el único estudio que aborda con detalle esta composición hasta el momento es el de Morreale [1980]. El punto que me interesa notar aquí es que esta composición se basa claramente en una dipodia anfibráquica; las únicas diferencias respecto a la utilizada por el Arcipreste en las serranillas es que, aparte de admitir la rima oxítone, el inicio del verso en la segunda mitad de la estrofa puede

1. Se pueden ver en la edición de la poesía de Carvajal DE SCOLES (1967:128-130 y 208-209) y en la del *Cancionero de Estúñiga* de Salvador MIGUEL (1987:556-558 y 634-635). Para estudios sobre Carvajal, véanse GERLI (1995) y GARCÍA CARCEDO, (1995); sobre el verso de arte mayor desde la perspectiva de la lingüística moderna, véase DUFFELL (1999) y, en francés, ROUBAUD (1971:379-386).

verse aumentado o disminuido, dando lugar a una menor libertad en cuanto a las coplas 1685-1686:

1685	Ventúra astro crüél, enojós captíva, me ¿por qué ére contra mí tar e fálta vezín.
1686	Non sé escri nin puédo de la cóyta estr que me fáze con deséo b en torménta

La cuestión que se plantea es si el verso utilizado por los poetas de este tipo, por ejemplo, el de Páez de Soto y GONZÁLEZ CUENCA, 1993, es una licencia poética de mayor envergadura que la utilizada en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena anteriores del Arcipreste, o si, en la primera mitad, con lo que se ha dicho, cfr. Cummins [1979] y De N

Tus casos falláces, Fortúna, can
estádos de géntes que gíras e tr
tus grándes discórdias, tus firme
y lós qu'en tu ruéda quexósos f

La relación entre ambas es un indicio demasiado débil para ser aceptado por Ruiz y Juan de Mena. Con todo, en cierto sentido a la que existe entre el Arcipreste y Carvajal. Lo que es importante es que las líricas del *Libro de buen amor* y la literatura medieval castellana resulten un tanto oscuros. Hay ejemplos de cada género, pero es posible que sea una consecuencia de una laguna en el proceso de transmisión. En el siglo XV suelen utilizar tanto el verso de arte mayor como el de arte menor, es posible que rebuscando en algunos eslabones perdido

1. De hecho, la omisión de la sílaba final («deída»); y recuérdese que la rima oxítone en el Arcipreste pero sí en las de San

—U|U—U
 —U|U—U
 —U|U—U
 —U|U—U
 —U|U—(U)
 —U|U—U
 —U|U—U

s muy claro, aunque también
 caciones acentuales (3 sobre 20
 e dan aparecen en los mismos
 el pie inicial del primer o último
 s hallemos ante una licencia que
 U) por un dáctilo (—UU). Aparte
 ferencia del Arcipreste, llega a
 de Lozoyuela, y ello implica la
 malmente rellena el esquema. El
 desde un punto de vista formal el
 io del verso de arte mayor, cuya
 áquica. No se trata de una mera
 as que cultivó el género de las
 conservan seis, cuatro de ellas de
 za el octosílabo, y dos dentro de
 preste, para las cuales emplea el

U|U—U||U—U|U—U
 U|U—U||U—U|U—U
 U|U—U||U—U|U—U
 U|U—U||U—U|U—U

utilizó la dipodia anfibráquica
 bién sucede con el verso de arte
 para diversos géneros. Aquí es
 Ventura (cc.1685-1689, cuyo
 otras composiciones líricas del
 lo se ha conservado en el ms. S,
 única con el estribillo de una
 ce con el título de «Cántica de
 al [1957:273] fue el primero en
 único estudio que aborda con
 nto es el de Morreale [1980]. El
 que esta composición se basa
 las únicas diferencias respecto a
 illas es que, aparte de admitir la
 unda mitad de la estrofa puede

rajal DE SCOLES (1967:128-130 y 208-209) y
 EL (1987:556-558 y 634-635). Para estudios
 CEDO, (1995); sobre el verso de arte mayor
 a, véase DUFFELL (1999) y, en francés,

verse aumentado o disminuido por una sílaba átona, quizá admitiendo una menor libertad en cuanto a dislocación acentual¹. Considérense las coplas 1685-1686:

1685	Ventúra astrosa	U—U U—U
	crüél, enojósa,	U—U U—U
	captíva, mezquina	U—U U—U
	¿por qué éres sañósa	U—U U—U
	contra mí tan dañosa	U U—U U—U
	e fálssa vezína?	U—U U—U
1686	Non sé escribir	U—U U—U
	nin puédo dezír,	U—U U—U
	la cóyta estráña	U—U U—U
	que me fázes sofrír:	U U—U U—U
	con deséu bevír	U U—U U—U
	en torménta tamáña.	U U—U U—U

La cuestión que se plantea ahora es que el verso de arte mayor fue utilizado por los poetas del siglo XV en sus poemas a la Fortuna —véase, por ejemplo, el de Páez de Ribera en el *Cancionero de Baena* [DUTTON y GONZÁLEZ CUENCA, 1993:504-505]—, una tendencia que sigue la obra poética de mayor envergadura del final de la Edad Media castellana, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Compárense las dos coplas anteriores del Arcipreste con la segunda del *Laberinto* (doy sólo su primera mitad, con lo que evito entrar en problemas de variantes; cfr. Cummins [1979] y De Nigris [1994]):

Tus cáso falláçes, Fortúna, cantámos, U—U|U—U||U—U|U—U
 estádos de géntes que gíras e trócas; U—U|U—U||U—U|U—U
 tus grándes discórdias, tus firmezas pócas, U—U|U—U||U—U|U—U
 y lós qu'en tu ruéda quexóso fallámos. U—U|U—U||U—U|U—U

La relación entre ambas formas de versificación es seguramente un indicio demasiado débil para establecer un vínculo directo entre Juan Ruiz y Juan de Mena. Con todo, la relación no deja de ser equiparable en cierto sentido a la que existe entre las serranillas del Arcipreste y las de Carvajal. Lo que es importante destacar es que todas las composiciones líricas del *Libro de buen amor* corresponden a géneros bien establecidos en la literatura medieval castellana, por más que sus orígenes en ésta resulten un tanto oscuros. En general, el Arcipreste proporciona varios ejemplos de cada género, y si esta cantiga de Fortuna está aislada es posible que sea una consecuencia más de haber quedado afectada por una laguna en el proceso de transmisión. Los poetas castellanos del siglo XV suelen utilizar también Ventura para referirse a Fortuna y es posible que rebuscando en los cancioneros se puedan hallar todavía algunos eslabones perdidos.

1. De hecho, la omisión de la sílaba átona inicial se da en la serranilla de Tablada (1024a: «À la deçída»); y recuérdese que la rima oxítona no llega a aparecer en las serranillas del Arcipreste pero sí en las de Santillana.

Bibliografía

(En caso de no haberse utilizado la primera edición, se consigna después de ésta la referencia de la utilizada, a la que remite la paginación en mi artículo. Los facsímiles de los ms. G y S se listan bajo RUIZ, Juan. Se señalan con un asterisco aquellas obras que tratan específicamente sobre la versificación del *Libro de buen amor*. En este apartado debo dar las gracias a Stephen Boyd, quien me proporcionó parte de la bibliografía de más difícil acceso.)

- *ADAMS, Kenneth (1970a): «Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Consequences», en GYBBON-MONYPENNY (1970), 1-28.
- (1970b): «Rhythmic Flexibility in the *Libro de Buen Amor*: A Linguistic Orientation with Particular Reference to Heptasyllabic Hemistiches», *Neophilologus*, 54 (1970), 369-380.
- (1970c): Reseña de Macrí (1969), *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), 252-253.
- (1989): «"Plógome otrosí oír muchas vegadas libros de devaneos": Did Pero López de Ayala Know the *Libro de Buen Amor*?», en Jennifer Lowe y Philip SWANSON (coord.), *Essays on Hispanic Themes in Honour of E. C. Riley*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1989, 9-40.
- *AGUADO, José María (1929): *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929.
- *ALARCOS LLORACH, Emilio (1943): Reseña de Lecoy (1938), *Revista de Filología Española*, 27 (1943), 443-450.
- ALÍN, José María (1991), ed.: *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991 (Clásicos Castalia, 190).
- ALONSO, Dámaso: «Crítica de noticias transmitidas por Argote», *Boletín de la Real Academia Española*, 37 (1957), 63-81.
- ÁLVAREZ, Nicolás Emilio (1976): «El recibimiento y la tienda de Don Amor en el *Libro de Buen Amor* a la luz del *Libro de Alexandre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 53 (1976), 1-14.
- *ARNOLD, Harrison Heikes (1940a): «The Octosyllabic Cuaderna vía of Juan Ruiz», *Hispanic Review*, 8 (1940), 125-137.
- (1940b): Reseña DE LECOY (1938), *Hispanic Review*, 8 (1940), 166-170.
- BARRA JOVER, Mario (1990): «El *Libro de Buen Amor* como cancionero», *Revista de literatura medieval*, 2 (1990), 159-164.
- BLECUA, Alberto (1992), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra, 1992 (Letras Hispánicas, 70).
- BLECUA, Alberto y Margarita FREIXAS (2001), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Barcelona: Crítica, 2001 (Clásicos y Modernos, 7).
- *CASCARDI, Anthony J. (1982): «Leixa-pren y el *Libro de buen amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31 (1982), 97-105.
- *CEJADOR, Julio (1913), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: La Lectura, 1913 (Clásicos Castellanos, 14 y 17).
- *CHIARINI, Giorgio (1964), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Milano / Napoli: Ricciardi, 1964.
- CLARKE, Dorothy C. (1984): «Juan Ruiz: A "romance viejo" in the *Libro de Buen Amor* ("la mora")?», *Kentucky Romance Quarterly*, 31 (1984), 391-402.
- *COROMINAS, Joan (1967), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: Gredos, 1967.

- CRiado DE VAL, Manuel y Eric V...
Libro de Buen Amor: edición crítica
- CUMMINS, John G. (1979), ed.: J...
1979.
- DE NIGRIS, Carla (1994), ed.: Juan...
estudio de Guillermo Serés. Ba...
- DEYERMOND, Alan (2004): *The*...
Gybbon-Monypenny. Manchester...
- DUFFELL, Martin J. (1999): *Moden*...
Department of Hispanic Studi...
- *— (2004): «Metre and Rhythm
- (2004), 71-82.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZA...
Baena. Madrid: Visor, 1993.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (19...
musical del Arcipreste en el "*la Historia*, 192 (1995), 209-220.
- *FREIXAS, Margarita (2000): «Ob...
M. FREIXAS, S. IRISO y L. FERN...
Hispánica de Literatura mediev...
Consejería de Cultura del Gob...
- FREIXAS, Margarita (2002): «La...
393-418.
- FRENK, Margit (1987) (ed.): *Corp*...
Madrid: Castalia, 1987.
- GARCÍA CARCEDO, Pilar (1995): «...
Medioevo y literatura: Actas a...
Medieval (Granada, 27 septiem...
1995, II, 345-358.
- GERLI, E. Michael (1995): «Carv...
Libro de Buen Amor in the Ca...
DEYERMOND (coord.), *Studie*...
Fraker, Madison, Wisconsin: F...
- (2001): «On the Edge: Envisi...
Palacio», *eHumanista*, 1 (20...
ehumanista/volumes/volum...
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Jav...
Amor y el Libro de Buen Amor...
- GWARA, Joseph J. (2005): «The...
Difussion of "cuaderna vía" V...
- GYBBON-MONYPENNY, Gerald B...
Tamesis, 1970.
- (1988), ed.: Juan Ruiz, Arcipre...
(Clásicos Castalia, 161).
- *HANSSEN, Federico (1897): M...
Imprenta Cervantes 1897.
- (1899): «Un himno de Juan F...
259. También en sus *Estudios*...
Anales de la Universidad de

la primera edición, se consigna la obra, a la que remite la paginación de G y S se listan bajo RUIZ, Juan. Se trata de poemas que tratan específicamente sobre el amor. En este apartado debo dar las referencias que he recopilado de la bibliografía de

«The Poetics of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Observations» (1970), 1-28.

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

Hispanic Studies, 47 (1970), 252-253.

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

«The Poetics of Rhyme: A Linguistic Orientation» (1970), 1-28. *Neophilologus*, 54 (1970),

CRIADO DE VAL, Manuel y Eric W. NAYLOR (1972), ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor: edición crítica* [sic]. Madrid: CSIC, 1972 [2.ª ed. rev.]

CUMMINS, John G. (1979), ed.: Juan DE MENA, *Laberinto de Fortuna*. Madrid: Cátedra, 1979.

DE NIGRIS, Carla (1994), ed.: Juan DE MENA, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, con un estudio de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 14).

DEYERMOND, Alan (2004): *The «Libro de Buen Amor» in England: A Tribute to Gerald Gybbon-Monypenny*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies, 2004.

DUFFELL, Martin J. (1999): *Modern Metrical Theory and the Verso de arte mayor*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.

*— (2004): «Metre and Rhythm in the *Libro de Buen Amor*», en HAYWOOD y VASVÁRI (2004), 71-82.

DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (1993) (ed.): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor, 1993.

FILGUEIRA VALVERDE, José (1995): «¿Johannes Roderici, Juan Ruiz? Posible obra musical del Arcipreste en el "Codex" de Las Huelgas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 192 (1995), 209-220.

*FREIXAS, Margarita (2000): «Observaciones sobre la cuaderna vía de Juan Ruiz», en M. FREIXAS, S. IRISO y L. FERNÁNDEZ (coord.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, I, 763-772.

FREIXAS, Margarita (2002): «La apócope en el Libro de buen amor», *Moenia*, 7 (2002), 393-418.

FRENK, Margit (1987) (ed.): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.

GARCÍA CARCEDO, Pilar (1995): «Las serranillas de carvajal», en Juan PAREDES (coord.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, II, 345-358.

GERLI, E. Michael (1995): «Carvajal's serranas: Reading, Glossing, and Rewriting the *Libro de Buen Amor* in the *Cancionero de Estúñiga*», en Mercedes Vaquero y Alan DEYERMOND (coord.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, 159-171.

— (2001): «On the Edge: Envisioning the *Libro de Buen Amor* in the *Cancionero de Palacio*», *eHumanista*, 1 (2001), <http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_01/gerli/gerli_01.pdf>.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2002): «Similitudes estructurales entre la *Razón de Amor* y el *Libro de Buen Amor*», *Hesperia*, 5 (2002), 139-154.

GWARA, Joseph J. (2005): «The *Poema de Fernán González*, the Villamartín Tile and the Diffusion of "cuaderna vía" Verse», en TAYLOR y WEST (2005), 115-134.

GYBBON-MONYPENNY, Gerald B. (1970) (coord.): «*Libro de Buen Amor*» *Studies*. London: Tamesis, 1970.

— (1988), ed.: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia, 1988 (Clásicos Castalia, 161).

*HANSSEN, Federico (1897): *Miscelánea de versificación castellana*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes 1897.

— (1899): «Un himno de Juan Ruiz», *Anales de la Universidad de Chile* 104 (1899), 256-259. También en sus *Estudios: métrica, gramática, historia literaria*. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile, 1958, III, 235-244.

- (1902): «Los metros de los cantares de Juan Ruiz», *Anales de la Universidad de Chile*, 110-111 (1902), 161-220. También en sus *Estudios: métrica, gramática, historia literaria*. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile, 1958, III, 167-233.
- HERNANDO PÉREZ, José (1986): «Nuevos datos para el estudio del *Poema de Fernán González*», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66 (1986), 135-152.
- *JONES, Harold G (1973): «Las rimas moduladas del Arcipreste», en Manuel CRIADO DE VAL (coord.), *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra. Actas del I congreso internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: SERESA, 1973, 211-216.
- JOSET, Jacques (1974), ed.: Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974 (Clásicos Castellanos, 14 y 17).
- (1988): *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de Buen Amor»*. Madrid: Cátedra, 1988.
- (1990) (ed.): Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Taurus, 1990 (Clásicos Taurus, 1).
- *JURADO, José (1987): «Sobre la hipermetría en los segundos “gozos” de la Virgen, del *Libro de Juan Ruiz*», *Revista de Filología Española*, 67 (1987), 269-286.
- *KIRBY, Steven D. (1999): «La función estética de la rima consecutiva en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 79 (1999), 101-121.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (2002): «El *Libro de Buen Amor*, ejemplario de fábulas a lo profano», *Interletras*, 4 (2002), <<http://155.210.60.15/GCORONA/articu43.htm>>.
- LAWRANCE, Jeremy N. H. (1984): «The Audience of the *Libro de Buen Amor*», *Comparative Literature*, 36 (1984), 220-237.
- (1997): «The Rubrics in MS S of the *Libro de Buen Amor*», en Ian MACPHERSON y Ralph PENNY (coord.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Tamesis, 1997, 223-252.
- (2004): «*Libro de Buen Amor: From Script to Print*», en HAYWOOD y VASVÁRI (2004), 39-68.
- *LE GENTIL, Pierre (1949-53): *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Rennes: Plihon, 1949-53.
- (1958): «Discussions sur la versification espagnole médiévale – à propos d'un livre récent», *Romance Philology*, 12 (1958), 1-32.
- (1961): «L' *Ave Maria* de l'Archiprêtre de Hita», en *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*. Anvers: De Nederlandsche Boekhandel, 1961, 283-295.
- *LECOY, Félix (1938): *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. Paris: Droz, 1938. Reimpr. con adiciones en inglés de A. DEYERMOND. Farnborough, Hants: Gregg International, 1974.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1983): *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1983.
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2001), ed.: *Libro de Fernán González*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001 (Clásicos de Biblioteca Nueva, 29).
- *MACRÍ Oreste (1969): *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*. Madrid: Gredos, 1969.
- MARDEN, Charles Carroll (1904), ed.: *Poema de Fernán González. Texto crítico con introducción, notas y glosario*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1904.
- (1937), ed.: *Libro de Apolonio. An Old Spanish Poem*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1937 [2.ª ed. rev.].
- MARINO, Nancy F. (1987): *La serranilla española: notas para su historia e interpretación*. Patomac, Maryland: Scripta Humanística, 1987.

- MARMO, Vittorio (1983): *Dalle F*
Liguori, 1983.
- *MCMILLAN, Duncan (1959): «J
(coord.), *Hispanic Studies in Ho*
192.
- *MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (193
1270. Madrid: Aguirre, 1934.
- (1941): «Notas al *Libro de Br*
Aires: Espasa-Calpe, 1946 (Col
- (1957): *Poesía juglaresca y or*
literaria y cultural. Madrid: Inst
- MICHAEL, Ian (1970): «The Func
GYBBON-MONYPENNY (1970), 1
- (2005): «Constructing and F
Iberian Literature», en TAYLOR
- MOLINA, Marco Antonio (2002)
Libro de Buen Amor», en A. G
Visiones y crónicas medievales
Universidad Nacional Autóno
- MOFFAT, Lucius G. (1956): «An
Buen Amor», *Symposium*, 10 (19
- (1960): «The Evidence of Ear
Modern Language Notes, 75 (196
- MONEDERO, Carmen (1987), ed
Castalia, 157).
- *MORRÁS, María (1988-89): «¿Z
52-75.
- MORREALE, Margherita (1969-71)
Buen Amor, sugeridos por la e
131-163, y 39 (1971), 271-313.
- *— (1975): «Una lectura de las
1066», *Boletín de la Real Acade*
- (1980): «El cantar a la Ventur
Medieval, Renaissance and F
Delaware: Juan de la Cuesta, 1
- (1981): «La glosa del *Ave M*
Biblioteca de Menéndez Pelayo, 5
- (1983-84): «Los “gozos” de l
Española, 63 (1983), 223-290, y
- *PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (3
Ruiz», en S. FORTUÑO LLOREN
de l'Associació Hispànica de Lite
1997), Castelló de la Plana: Pu
- PIERA, Carlos (1980): *Spanish Ve*
- PONS GRIERA, Lidia y Joaquim
de Buen Amor. Barcelona: Brug
- ROHLAND DE LANGBEHN, Rég
Ponza, sonetos, serranillas y otra
Crítica, 1997 (Biblioteca Clásic

«...», *Anales de la Universidad de Chile*,
 1958, III, 167-233.

para el estudio del *Poema de Fernán
 66* (1986), 135-152.

el Arcipreste», en Manuel CRIADO DE
 l autor, la tierra. *Actas del I congreso*
 a: SERESA, 1973, 211-216.

de Hita, *Libro de Buen Amor*. Madrid:
 17).

Buen Amor. Madrid: Cátedra, 1988.

o de *Buen Amor*. Madrid: Taurus, 1990

s segundos "gozos" de la Virgen, del
 67 (1987), 269-286.

a rima consecutiva en el *Libro de Buen*
 101-121.

Buen Amor, ejemplario de fábulas a lo
 60.15/GCORONA/ articu43. htm>.

ence of the *Libro de Buen Amor*,

Buen Amor, en Ian MACPHERSON y
Hispanic Studies in Honour of Alan

nt», en HAYWOOD y VASVÁRI (2004),

agnole et portugaise à la fin du Moyen

nole médiévale – à propos d'un livre

, en *Fin du Moyen Âge et Renaissance*.
 Guiette. Anvers: De Nederlandsche

en Amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de
 ones en inglés de A. DEYERMOND.

a literatura medieval española. Madrid:

ález. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001

ca (Ejemplos del «Libro de Buen Amor»
 os, 1969.

e Fernán González. Texto crítico con
 n Hopkins University Press, 1904.

sh Poem. Baltimore: John Hopkins

notas para su historia e interpretación.

MARMO, Vittorio (1983): *Dalle Fonte alle Forme. Studi sul «Libro de Buen Amor»*. Napoli: Liguori, 1983.

*MCMILLAN, Duncan (1959): «Juan Ruiz's Use of the "estribote"», en Frank PIERCE (coord.), *Hispanic Studies in Honor of I. González Llubera*. Oxford: Dolphin, 1959, 183-192.

*MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1934), ed.: *Historia troyana en prosa y verso, texto de hacia 1270*. Madrid: Aguirre, 1934.

— (1941): «Notas al *Libro de Buen Amor*», en su *Poesía árabe y poesía europea*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946 (Colección Austral, 190), 109-123.

— (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

MICHAEL, Ian (1970): «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», en GYBBON-MONYPENNY (1970), 177-218.

— (2005): «Constructing and Reconstructing the Canon: The Problem of Medieval Iberian Literature», en TAYLOR y WEST (2005), 252-271.

MOLINA, Marco Antonio (2002): «Ecos de la antigua lírica tradicional hispánica en el *Libro de Buen Amor*», en A. GONZÁLEZ, L. VON DER WALDE y C. COMPANY (coord.), *Visiones y crónicas medievales (Actas de las VII Jornadas Medievales)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 47-62.

MOFFAT, Lucius G. (1956): «An Evaluation of the Portuguese Fragments of the *Libro de Buen Amor*», *Symposium*, 10 (1956), 107-111.

— (1960): «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of his Work», *Modern Language Notes*, 75 (1960), 33-44.

MONEDERO, Carmen (1987), ed.: *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia, 1987 (Clásicos Castalia, 157).

*MORRÁS, María (1988-89): «¿Zéjeles o formas zejelescas?», *La Corónica*, 17 (1988-89), 52-75.

MORREALE, Margherita (1969-71): «Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas», *Hispanic Review*, 37 (1969), 131-163, y 39 (1971), 271-313.

*— (1975): «Una lectura de las "Pasiones" de Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor*, 1043-1066)», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), 331-381.

— (1980): «El cantar a la Ventura en el *Libro de Buen Amor*», en Joseph R. JONES (coord.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1980, p. 127-140.

— (1981): «La glosa del *Ave María* en el *Libro de Juan Ruiz* (1661-67)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 57 (1981), 5-44.

— (1983-84): «Los "gozos" de la Virgen en el *Libro de Juan Ruiz*», *Revista de Filología Española*, 63 (1983), 223-290, y 64 (1984), 1-69.

*PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro (1999) «Las cánticas de loores de Santa María de Juan Ruiz», en S. FORTUÑO LLORENS y T. MARTÍNEZ ROMERO (coord.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval: (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, III, 145-155.

PIERA, Carlos (1980): *Spanish Verse and the Theory of Meter*. Tesis doctoral, UCLA.

PONS GRIERA, Lidia y Joaquim RAFEL FONTANALS (1971), ed.: Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Barcelona: Bruguera 1980.

ROHLAND DE LANGBEHN, Régula (1997), ed.: MARQUÉS DE SANTILLANA, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, con un estudio de Vicente BELTRÁN. Barcelona: Crítica, 1997 (Biblioteca Clásica, 12).

- ROUBAUD, Jacques (1971): «Mètre et vers. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser», *Poétique*, 2 (1971), 366-387.
- RUBIO, Lisardo y Tomás GONZÁLEZ ROLÁN (1977), ed.: Pamphilus, *De amore*. Barcelona: Bosch, 1977.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor (edición facsímil del Códice de Salamanca Ms. 2663)*. Salamanca: Edilán, 1975.
- (*edición facsímil del manuscrito Gayoso, 1389, propiedad de la Real Academia Española*), Madrid: Real Academia Española, 1974.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio: «El verso de clerecía», *Boletín de Filología*, 5 (1950), 253-346.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio: «"Mester de clerecía", marbete caracterizador de un género literario», *Revista de Literatura*, 42 (1979), 5-30.
- (1987), ed.: *Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra, 1987 (Clásicos Alhambra, 33).
- *SANDOVAL, Manuel de (1930): «Los pretendidos endecasílabos del Arcipreste de Hita», *Boletín de la Real Academia Española*, 17 (1930), 659-663.
- SCOLES, Emma (1967), ed.: Carvajal, *Poesie*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- SOLALINDE, Antonio G. (1914): «Fragmentos de una traducción portuguesa del *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 1 (1914), 162-172.
- *STAAFF, Eric (1906a): «Om stafvelseräkningen i vissa fornspanska versarter», *Nordisk Tidskrift för Filologi*, 15 (1906), 32-59.
- (1906b): *Étude sur les pronoms abrégés en ancien espagnol*. Uppsala: Akademiska Bokhandeln, 1906.
- TATE, Robert Brian (1970): «Adventures in the Sierra», en GYBBON-MONYPENNY (1970), 219-229.
- TAYLOR, Barry (2004): «"Exempla" and Proverbs in the *Libro de Buen Amor*», en HAYWOOD y VASVÁRI (2004), 83-104.
- TAYLOR, Barry y Geoffrey WEST (2005) (coord.): *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, London: Modern Humanities Research Association, 2005.
- URÍA MAQUA, Isabel (2000): *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia, 2000.
- *VARVARO, Alberto (1968): «Nuovi Studi sul *Libro de Buen Amor*», *Romance Philology*, 22 (1968), 133-157.
- (1969-70): «Lo Stato Originale del ms. G di Juan Ruiz», *Romance Philology*, 23 (1969-70), 133-157.
- WALSH, John K. (1979): «Juan Ruiz and the "mester de clerecía": Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, 33 (1979), 62-86.
- WHINNOM, Keith (1977-78): «A Fifteenth Century Reference to Don Melón and doña Endrina», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1977-78), 91-101.
- WILLIS, Raymond S. (1934), ed.: *El Libro de Alexandre. Texts of the Paris and Madrid Manuscripts*. Princeton / Paris: Elliot Monographs, 1934.
- (1956-57): «"Mester de clerecía": A Definition of the *Libro de Alexandre*», *Romance Philology*, 10 (1956-57), 212-224.
- *— (1969): «*Libro de Buen Amor: The Fourth Joy of the Virgin Mary*», *Romance Philology*, 22 (1969), 510-514.
- (1972), ed.: Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*. Princeton: Princeton University Press.
- ZINK, Michel (1972): *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*. Paris / Montréal: Bordas, 1972.