

La rima en las obras de Cervantes — hacia una clasificación cronológica de sus comedias —

Kenji INAMOTO

Claves: Cervantes, rima, asonancia, consonancia, cronología

Sumario: La mezcla de rimas asonante y consonante, una de las imperfecciones métricas del verso español, tiene valor cronológico, porque se la criticaba en la segunda mitad del siglo XVI y no le quedaba más remedio que desaparecer. En las comedias de Cervantes se encuentran algunos casos de este defecto de rima. Pero su número oscila entre 1,0 % y 0,3 %, lo que nos permite dividir cronológicamente en cuatro grupos las comedias cervantinas: A) *El Trato de Argel*, *Numancia*; B) *La Casa de los Celos*, *El Laberinto de Amor*; C) *Los Baños de Argel*, *El Rufián Dichoso*, *La Gran Sultana*; y D) *El Gallardo Español*, *La Entretenida*, *Pedro de Urdemalas*.

0. Introducción

En 1968 Francisco Ynduráin comenzó el artículo "La rima como figura poética" de esta manera:

No ha tenido, entre nosotros, muy favorable acogida el estudio de la rima dentro de la entidad poemática.⁽¹⁾

Doshisha Studies in Language and Culture 1-2 : pp. 335 – 353. 1998
Doshisha Society for the Study of Language and Culture © Kenji INAMOTO

Pero otro artículo suyo, dedicado a Cervantes y publicado en 1985, no resultó ambicioso, como indica el subtítulo: "La poesía de Cervantes: aproximaciones", aunque tomó en consideración algunos aspectos interesantes sobre la rima en el autor del *Quijote*.⁽²⁾ De modo que todavía siguen en pie las palabras siguientes del mismo investigador:

Tenemos impresiones, juicios basados en intuiciones o recuerdos, pero carecemos de estadísticas, por ejemplo, que nos certifiquen de usos en poetas y escuelas en el manejo de la rima, con lo que no sabemos hasta qué punto la lengua poética de cada momento ha tenido unas u otras características.⁽³⁾

Este artículo aspira a contribuir al análisis formal del verso cervantino, tratando de ser un análisis descriptivo de la rima en las obras de Cervantes, con una atención especial a las faltas en el manejo de la rima. Sin embargo, por causa del espacio, nos limitaremos aquí a una sola de las características que hemos observado en la imperfección del manejo de la rima de nuestro escritor: la mezcla de rimas consonante y asonante. Hemos escogido ésta porque promete mucho en señalar la evolución técnica de los usos de la rima en el Manco de Lepanto y aportar algo a los estudios cronológicos de sus comedias.

1. Mezcla de rimas consonante y asonante

1.1. Definición

Veamos primero como ejemplo una estrofa de la redondilla que hallamos en la jornada tercera de *Numancia*:

También las tiernas doncellas
ponen en vuestra defensa
el remedio de su ofensa
y el alivio a sus querellas;
(...) ⁽⁴⁾

En esta redondilla se encuentran dos parejas de la rima perfectamente consonante: *doncellas-querellas* y *defensa-ofensa*. Pero estas dos parejas se riman asonantalmente entre sí al mismo tiempo, con las mismas vocales repetidas: *ellas-ensa*. Sobre la defectuosidad de este fenómeno, Rudolf Baehr apunta lo siguiente:

En los comienzos de la poesía estrófica en España era frecuente mezclar consonancias y asonancias en la misma obra. Pero a medida que los poetas progresaron en el uso de la rima, ya en la Edad Media iban apartando la asonancia de la consonancia. Para no enturbiar el efecto de la rima, se ha de evitar que se mezclen, como no sea que se busquen determinados efectos estilísticos. En el siglo XVI se encuentran ocasionalmente series de versos con rima consonante, que además presentan asonancia: así en Boscán, Garcilaso y Luis de León; más tarde, sin embargo, fueron criticados como defectuosos.⁽⁵⁾

A este tipo de defecto de rima lo llamamos aquí mezcla de rimas consonante y asonante.

1.2. Valor cronológico

En 1955 Jaime H. Arjona prestó atención a este defecto de rima, examinando las 42 comedias autógrafas de Lope de Vega, y presentó la tesis de que Lope no caía en este defecto de rima, que en algunos contados momentos se le escapaba pero dos veces al máximo en una obra.⁽⁶⁾ Luego utilizó este dato, sacado del examen de la rima, como criterio objetivo para determinar la autenticidad de las comedias dudosas de Lope.⁽⁷⁾ En 1980, sin embargo, Manuel Ascarza modificó esta tesis, encontrando más de dos casos de mezcla de rimas consonante y asonante en sus comedias auténticas fechadas antes de 1603, y trató de señalar la evolución técnica de la rima en el Monstruo de la Naturaleza por la disminución o casi desaparición de los casos de mezcla en sus comedias fechadas después de 1610.⁽⁸⁾ Nuestro artículo, pues, aplica esta tesis modificada a las comedias de Cervantes.

2. Análisis descriptivo

Las obras teatrales de Cervantes constan de dos obras primitivas y de ocho comedias publicadas en 1615, dejando aparte los entremeses, que no presentan ningún defecto de este tipo.

2.1. Dos obras primitivas

En *El Trato de Argel*, una de las obras primitivas, se encuentran 29 casos de mezcla y en *Numancia*, la otra primitiva, 27 casos. Si se quiere ofrecer los datos en porcentaje, porque cada obra difiere en el número total de versos, ambas obras muestran de 1,14 y 1,10 por ciento, respectivamente.

2.1.1. *El Trato de Argel*

Jornada I: enda-ena(p.848), esas-erra(pp.854-5),
erra-erta(pp.854-5), anos-ando(p.857), ado-anto(p.857)

Jornada II: entos-echo(p.865), eres-erte(p.865), ego-edo(p.866),
 elo-entos(p.870), eza-engua(p.871), ella-esta(p.875),
 ada-ama(p.875), ada-alla(p.882), ese-ere(p.882),
 orme-ente(p.885)

Jornada III: elo-ero(p.889), anos-ado(p.896), oma-osa(p.897)

Jornada IV: eja-enta(pp.899-900), ón-ó(p.900), ña-ada(p.903),
 echa-ensa(p.904), ena-esta(p.904), ando-ano(p.904),
 erto-ento(p.905), ento-edio(p.905), ene-ente(p.913),
 eros-erto(pp.914-5), ales-adre(p.916)

2.1.2. *Numancia*

Jornada I: eda-ensa(p.925), ea-eras(p.931), era-entan(p.933),
 eo-eno(p.934)

Jornada II: eso-ento(p.940), elo-ello(p.944), anos-anto(pp.946-7),
 ento-ero(p.949)

Jornada III: ego-ello(p.956), elta-eda(p.957), ero-ento(p.958),
 ento-echo(p.958), aros-azos(p.959), ere-erte(p.960),
 ellas-ensa(pp.961-2), esto-echo(p.964)

Jornada IV: ida-ías(p.974), erto-ezco(p.975), erno-eros(p.976),
 ados-anos(p.978), endo-echos(p.979), ero-emos(p.981),
 amos-ado(p.982), aba-ancia(p.984), amos-ado(pp.982-3),
 aba-ancia(p.988), ancia-ara(p.990)

2.2. Ocho comedias

Pasamos a las ocho comedias que forman tres grupos por la diferencia del porcentaje de los casos de mezcla. El primer grupo consta de *La Casa de los Celos* y *El Laberinto de Amor*, dos comedias que ofrecen los casos de

mezcla en el mismo porcentaje que las dos obras primitivas: 1,02 y 1,04 por ciento, respectivamente. Pertenecen al segundo grupo *El Gallardo Español*, *La Entretenida* y *Pedro de Urdemalas*, tres comedias en que se encuentran menos de diez casos de mezcla que corresponden en cada una a 0,19, 0,26 y 0,28 por ciento. *Los Baños de Argel*, *El Rufián dichoso* y *La Gran Sultana* son las tres comedias restantes que constituyen el último grupo y que toman una postura intermedia entre el primer grupo y el segundo, con 21, 20 y 20 casos de mezcla que corresponden a 0,68, 0,70 y 0,68 por ciento, respectivamente.

2.2.1. Primer grupo

2.2.1.1. *La Casa de los Celos*

Jornada I: ido-izo(p.108), acio-ado(pp.108-9), ale-arte(p.109),
 ando-acio(p.110), ela-esta(p.113), ento-ego(p.115),
 ado-año(p.117), er-és(p.118), erra-ena(p.119),
 era-eza(p.119), enda-eñas(p.120)

Jornada II: ellas-estra(p.136), encia-ejas(p.137-8), enio-esto(p.138),
 ento-ero(p.139), una-ura(pp.141-2), echa-enta(p.145),
 ero-erto(p.154), ato-ado(pp.156-7), ello-emos(p.159),
 ís-í(pp.159-60)

Jornada III: esta-encia(p.162), ero-erco(p.166), erta-ella(p.169),
 enso-eo(pp.173-4), ento-eto(p.177), ero-eso(p.183),
 ento-eo(p.184)

2.2.1.2. *El Laberinto de Amor*

Jornada I: ento-ero(pp.459-60), ita-ira(p.460), ejo-echo(p.462),
 er-é(p.467), eso-ento(p.470), eza-ea(p.472),

esto-echo(p.473), elo-echo(p.473), aso-ano(p.478),
amo-ancho(p.481), ena-esa(p.482)

Jornada II: al-án(p.488), eno-ento(p.489), ón-ós(p.491),
e[r]as-enas(p.495)⁽⁹⁾, ento-eno(p.505), arios-ano(p.505),
engua-encia(p.506), ago-ado(p.508), edo-echo(p.510),
ima-ira(p.511)

Jornada III: esto-eo(p.514), encia-erta(p.519), ad-án(p.523),
erto-echo(p.524), esto-echo(p.527), ella-enta(p.528),
er-é(p.528), al-ad(p.530), erza-encia(p.531), erto-elo(p.531),
echo-esto(p.537)

2.2.2. Segundo grupo

2.2.2.1. *El Gallardo Español*

Jornada I: erra-ezca(pp.19-20), ente-ene(p.20), ero-echo(p.25),
ano-anto(p.32)

Jornada II: enos-ejos(p.53), erta-era(p.70)

Jornada III: (No hay ninguna mezcla.)

2.2.2.2. *La Entretenida*

Jornada I: encia-ella(p.550), idos-ío(p.551), estra-encia(p.553),
estos-eo(p.558)

Jornada II: oso-onio(p.581), ejos-evo(p.582), ero-echo(p.589)

Jornada III: ene-ece(p.606)

2.2.2.3. *Pedro de Urdemalas*

Jornada I: arde-arte(p.643), eto-eo(p.660)

Jornada II: eina-eña(p.681), ajes-ades(p.686), era-esta(p.688)

Jornada III: ora-oria(p.705), ad-áis(p.707), ante-abe(p.712),
án-a1(p.719)

2.2.3. Tercer grupo

2.2.3.1. *Los Baños de Argel*

Jornada I: esto-ejos(p.200), ea-encias(p.201), é-én(p.201),
aba-ana(p.203), ento-ego(p.206), echo-ego(pp.208-9),
erto-ero(p.213), ido-inos(p.215)

Jornada II: anza-ada(p.220), eza-estra(p.224), ado-ario(pp.232-3),
amos-ato(p.233), ías-ina(p.248)

Jornada III: emos-estros(p.254), eje-edo(p.256), ento-echo(p.260),
ese-erte(p.264), esca-esa(p.269), elo-esto(p.272),
eto-ero(p.278), ellas-estras(p.281)

2.2.3.2. *El Rufián Dichoso*

Jornada I: enda-enas(p.290), oro-odo(p.295), elos-e[c]tos(pp.295-6),
altas-alas(p.297), oso-odo(p.297), erto-ento(p.298),
azas-ada(p.299), ento-eo(p.300), én-é(p.311),
ato-ado(p.311-2), er-én(p.317)

Jornada II: adas-ara(p.329), ora-ona(p.329), eros-echo(pp.332-3),
esta-ea(p.335), ansa-ala(p.344), echa-esta(pp.344-5),
ento-ego(p.350)

Jornada III: evos-edo(ego)(p. 356), eo-ego(p.358)

2.2.3.3. *La Gran Sultana*

Jornada I: enta-ega(pp.373-4), echo-eno(p.380), ina-iva(p.384),
ó-or(p.392), eza-eta(p.394), ales-aren(p.394)

Jornada II: elve-eden(p.397), arte-arme(p.406), emo-esto(p.407),
 alma-alla(p.408), eo-entos(p.409), amos-aso(p.413),
 ina-igua(p.416), ña-aya(p.416), erra-eza(p.424),
 erto-ero(p.424)

Jornada III: al-ás(p.429), arme-ate(p.429), ino-into(p.430),
 ese-erte(p.446) ⁽¹⁰⁾

3. Una clasificación cronológica

	<Resumen estadístico>			
	Jornada 1: 2: 3: 4	Total	Total de versos	Porcentaje
<i>El Trato de Argel</i>	5:10: 3:11	29	2534	1.14%
<i>Numancia</i>	4: 4: 8: 9	27	2448	1.10%
<i>La Casa de Celos</i>	11:10: 7	28	2756	1.02%
<i>El Laberinto de Amor</i>	11:10:11	32	3078	1.04%
<i>El Gallardo Español</i>	4: 2: 0	6	3134	0.19%
<i>La Entretenida</i>	4: 3: 1	8	3080	0.26%
<i>Pedro de Urdemalas</i>	2: 3: 4	9	3180	0.28%
<i>Los Baños de Argel</i>	8: 5: 8	21	3080	0.68%
<i>El Rufián Dichoso</i>	11: 7: 2	20	2846	0.70%
<i>La Gran Sultana</i>	6:10: 4	20	2962	0.68%

Como hemos visto, se pueden dividir las ocho comedias de Cervantes en tres grupos, según la diferencia del porcentaje de los casos de mezcla que se encuentran en cada una. Las dos comedias del primer grupo suelen aceptarse por lo común como refundiciones de las piezas tempranas, posiblemente referidas por Cervantes mismo en *Adjunta al Parnaso* como *El bosque amoroso* y *La Confusa*⁽¹¹⁾. Nuestro examen también sostiene la aceptación general. Probablemente Cervantes las reelaboró tan precipitadamente que quedó casi intacta la rima de ambas comedias.

En las tres comedias del segundo grupo se refleja claramente la actitud crítica de Cervantes contra las comedias nuevas y el Arte Nuevo de Lope de Vega. *La Entretenida* y *Pedro de Urdemalas* terminan sin matrimonio, aunque son comedias de capa y espada, y al final de *El Gallardo Español*, Cervantes declara su definición de la comedia: "Mezclar verdades / con fabulosos intentos", como fusión de lo real con lo imaginario⁽¹²⁾. Sus innovaciones, concebidas para competir con Lope, se pueden reconocer en la versificación dramática de estas tres comedias. Por ejemplo, en el segundo acto de *La Entretenida* Cervantes desarticuló el soneto, que es la forma métrica más orgullosa por la perfección formal, y colocó alternativamente cada una de las estrofas componentes del soneto y una redondilla. Es decir, aparecen sucesivamente así: el primer cuarteto del soneto, una redondilla, el segundo cuarteto del soneto, una redondilla, el primer terceto del soneto, una redondilla, el segundo terceto del soneto, y, al final, el estrambote del soneto. Sin embargo, todos los personajes hablan en redondilla, menos Torrente, quien expone su parlamento siempre en una de las estrofas componentes del soneto, y Don Antonio le añadió el estrambote para cerrar la escena⁽¹³⁾. Esta dualidad métrica simultáneamente realizada sirve para crear dos situaciones bien diferenciadas. Esta innovación más

finamente perfeccionadora de la versificación dramática separa las comedias del primer grupo tajantemente de las del segundo, y seguramente ejerce una gran influencia también sobre el manejo de la rima.

Entonces, ¿cómo se interpreta la postura intermedia que toma el tercer grupo? Aquí también se puede observar la posibilidad de que *Los Baños de Argel* sea una refundición de *El Trato de Argel*, y que *La Gran Sultana*, de *La Gran Turquesa*.⁽¹⁴⁾ En estos casos Cervantes se dedicó a elaborar estas refundiciones, quizá con calma y sin prisas. La postura intermedia supone una imagen mosaica que mezcla unas partes refundidas con otras partes intactas. Y no es extraño que *El Rufián Dichoso* tome la postura intermedia, porque no pudo componerse antes de 1596.⁽¹⁵⁾

La disminución gradual de esta mezcla, como hemos visto, desde 1,0 por ciento hasta 0,3, pasando por 0,7, nos hace sospechar que Cervantes quisiera evitar, en lo posible, la mezcla entre la consonancia y la asonancia, como Lope de Vega, para dirigirse hacia una versificación más perfecta. Se puede decir con razón que la mezcla de la consonancia y la asonancia tiene valor cronológico tanto en Lope como en Cervantes.

4. Dos problemas

Antes de terminar este artículo, tenemos que indicar dos problemas que aplazan la conclusión definitiva. Primero, todavía no contamos con un texto bastante fidedigno que pueda resistir el examen detallado y concreto de la rima. Sobre todo, para las ocho comedias no hay más remedio que basar las ediciones modernas sobre la edición príncipe, cuya impresión fue defectuosísima⁽¹⁶⁾. Probablemente por esta razón, las estrofas en que aparece la mezcla de rimas consonante y asonante, se coinciden a veces con las estrofas que llevan otros defectos de rima⁽¹⁷⁾. Si Cervantes no asume toda la

responsabilidad de estos defectos, entonces los datos del examen perderán el sentido naturalmente.

El segundo punto se relaciona con la definición misma de la mezcla. Veamos la definición de Arjona que hemos seguido en este artículo.

In this examination I have considered the mixture of consonance and assonance only when it appears in stanzas that contain two rhymes, such as *redondillas*, *quintillas*, and tercets, or when it occurs in the rhyme groupings of composite stanzas, such as *liras*, *octavas*, sonnets, or *décimas*. In the latter cases the mixture is noted if it occurs in, not between, the rhymes of the component parts. In a sonnet, for example, it is indicated if it occurs in the rhymes of the quatrains or those of the tercets, but no mention is made if the tercets happen to rhyme assonantly with the quatrains. No check was made either of longer stanzas such as *silvas* and *canciones*, because their very length gave the poets added freedom⁽¹⁸⁾.

Pero R. Baehr, en su *Manual de Versificación Española*, cita, como ejemplo de esta mezcla, una parte de las canciones de catorce versos de Garcilaso⁽¹⁹⁾. Arjona y Ascarza, que debe seguirle para modificar su tesis, interpretan la mezcla de consonancia y asonancia en sentido estricto, mientras que Baehr lo hace en sentido amplio. Si seguimos a Baehr, se aumentarán los casos de mezcla en Cervantes. El número de los casos de mezcla varía según la definición.

5. A modo de conclusión

Los dos problemas que acabamos de ver, nos impiden presentar una

conclusión definitiva, pero, basándonos en las ediciones modernas de las obras en verso de Cervantes y siguiendo la definición de Arjona, podemos proponer una interpretación de los datos, respecto a la mezcla de rimas consonante y asonante, en favor de Cervantes el poeta que quiere mejorar y perfeccionar su técnica de la rima, por lo menos, en la versificación dramática. Y podemos proponer también una clasificación cronológica de las comedias de Cervantes como sigue:

- A) *El Trato de Argel, Numancia*
- B) *La Casa de los Celos, El Laberinto de Amor*
- C) *Los Baños de Argel, El Rufián Dichoso, La Gran Sultana*
- D) *El Gallardo Español, La Entretenida, Pedro de Urdemalas*

Nuestra clasificación corrobora, y modifica un poco, la tesis de Jean Canavaggio⁽²⁰⁾ sobre "une périodisation souple de la carrière dramatique" de nuestro escritor, que se divide en tres grandes etapas siguientes:

- 1581-1587: *El Trato de Argel, Numancia*
- 1587-1606: *El Rufián Dichoso, La Casa de los Celos,*
El Laberinto de Amor
- 1606-1615: *El Gallardo Español, Los Baños de Argel,*
La Gran Sultana, La Entretenida,
Pedro de Urdemalas

Centro de Estudios de Lenguas y Culturas,
Universidad Doshisha, Kioto

*La versión original de este artículo fue leída por el autor el día 27 de junio de 1991 en el *Primer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, celebrado en Almagro (Ciudad Real, Castilla-La Mancha, España), cuyas *Actas*, sin embargo, no se han publicado todavía contra la voluntad de todos los socios, por lo cual este artículo quedaba inédito por mucho tiempo.

NOTAS

- (1) *Litterae Hispanae et Lusitanae. Homenaje al cincuentenario del Instituto Iberoamericano de Hamburgo*, München, Max Hueber Verlag, 1968, p.501.
- (2) *Edad de Oro IV*(1985), pp.211-235.
- (3) Artículo citado en la nota (1), *loc. cit.*
- (4) Sevilla Arroyo, F. & Rey Hazas, A.(eds.): *Miguel de Cervantes, Teatro Completo*, Barcelona, Planeta, 1987, pp.961-2. En adelante, todas las referencias a las obras dramáticas de Cervantes remiten a esta edición que hemos utilizado.
- (5) Baehr, R.: *Manual de Versificación Española*, Madrid, Gredos, 1973, p.71.
- (6) Arjona, J.H.: "Defective Rhyme and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph Comedias", *Hispanic Review XXIII*(1955), pp.108-128.
- (7) Arjona, J.H.: "Did Lope de Vega Write the Extant *El Príncipe Melancólico*?", *Hispanic Review XXIV*(1956), pp.42-49; "Ten Plays Attributed to Lope de Vega", *Hispanic Review XXVIII*(1960), pp.319-364, etc.
- (8) Ascarza, M.: "The Mixture of Assonant and Consonantal Rhyme in Lope's Theater", *Hispanic Review XLVIII*(1980), pp.111-117.
- (9) Véase nuestra nota (17).
- (10) Para la consulta echamos una ojeada a las otras obras de Cervantes. (Todas las referencias remiten a las ediciones de Vicente Gaos que hemos utilizado: *Miguel de*

Cervantes, Viaje del Parnaso, Poesías completas, I, Madrid, Castalia, 1973, y *Miguel de Cervantes, Poesías completas, II*, Madrid, Castalia, 1981.) En 5.175 versos intercalados en *La Galatea* se hallan 37 casos de mezcla que corresponden a 0,71 por ciento. La escasez de este defecto de rima se puede atribuir en esta obra a las formas métricas empleadas. En *La Galatea* abundan, por ejemplo, las canciones de 13, 14, 15, o más versos, que no son objetos para nuestro examen de la rima. (Sobre este punto veremos luego. Véase nuestro capítulo "4. dos problemas") *El Viaje del Parnaso* ofrece 40 casos de mezcla dentro de 3.284 versos en total, que corresponden a 1,22 por ciento. Pero su distribución no es uniforme. En el capítulo V, por ejemplo, no podemos encontrar ningún caso de esta mezcla. Esto abarca la posibilidad de descubrir algunas partes revisadas en *El Viaje del Parnaso*. Por el contrario, en los versos intercalados de sus otras obras en prosa, los casos de este defecto de rima son muy pocos y su número no tiene tanta importancia. Se encuentran 4 casos en la primera parte del *Quijote*, un caso en su segunda parte, ningún caso en las *Novelas ejemplares* y un caso en el *Persiles*. Y al final añadimos 8 casos en 5 poesías sueltas, obras de juventud.

La Galatea: $37(1:3:12:3:2:15) / 5175 = 0.71 \%$

Libro I: [5] ento-elo(p.44)

Libro II: [14] engo-emplo(p.57), emplo-elo(p.57)

[26] engua-era(p.72)

[28] enso-elo(p.75)

Libro III: [30] erra-ella(p.79), entes-ene(pp.80-1), era-ena(p.82),

ío-ivo(p.83), ego-erto(p.83), unto-uno(pp.83-4)

[33] era-erza(p.93)

[34] ía-ida(p.109), erta-eza(p.109), anza-asa(p.114),

era-ena(p.114)

Libro IV: [37] ento-eo(p.121), encia-ella(p.122), ella-eta(p.122)

Libro V: [50] e[m]na-erra(p.153)

[57] eso-ello(p.161)

Libro VI: [58] idas-ías(p.164), imo-ido(pp.164-5),

ego-eron(pp.166-7), aron-anto(p.167), amos-anto(p.169)

[59] entes-e[s]cen(p.173), ente-esce(p.183), ira-ía(p.184),

orna-osas(p.184), estra-era(p.191), anto-aros(p.192),

estra-era(p.197)

[65] idos-iros(p.207)

[66] ida-ima(p.210)

[67] ento-echo(p.210)

El Viaje del Parnaso 40(3:4:6:10:0:3:4:10) / 3284 = 1, 22 %

Capítulo I: eta-ella(p.54), ento-eso(p.57), arme-antes(pp.60-1)

Capítulo II: eño-eto(p.71), estos-edo(p.78), idos-isto(pp.80-1),

alta-alla(pp.81-2)

Capítulo III: eza-encia(pp.85-6), ento-eros(p.87), ero-esto(p.89),

estra-eras(p.95), ijo-izo(p.97), entes-ene(p.98)

Capítulo IV: itos-imo(pp.103-4), ique-iles(pp.103-4),

esta-era(p.108), erra-encia(p.109), ían-icia(p.114),

eta-era(p.115), erra-eña(p.116), aba-adas (pp.118-9),

ino-iso(p.120), ellos-estos(p.121)

Capítulo VI: esto-edo(pp.140-1), era-epa(p.141),

eza-ella(pp.141-2)

Capítulo VII: ento-ero(p.151), ela-eza(p.156), arta-adas(p.157),

ece-ente(p.158)

Capítulo VIII: erno-engo(pp.161-2), ora-osas(pp.163-4),

esa-etás(p.167), ada-anza(pp.168-9), erte-eden(p.170),

erra-eza(pp.170-1), eo-endo(pp.172-3), ente-ese(pp.173-4),

osa-oría(p.174), ano-azo(p.175)

Don Quijote de la Mancha

Primera Parte [83] una-ura(pp.229-30)

[100] ea-era(p.250)

[111] aula-ancha(p.260)

Segunda Parte [115] uro-usto (p.263)

Persiles y Sigismunda [151] emplo-elo(p.321)

Poesías sueltas [156] eza-erta(pp.330-1)

[158] ano-ado(p.337)

[159] ento-eto(p.340), año-ado(p.342), anos-ando(pp.345-6),

ado-anto(p.346)

[163] ebo-ejo(p.351)

[166] ado-anco(p.355)

(11) Sobre las hipótesis emitidas por varios críticos acerca de la cronología de las obras teatrales de Cervantes, véase Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, París, Presses Universitaires de France, 1977, pp.18-25.

(12) Sevilla Arroyo, F. & Reys Hazas, A., edición citada, p.15.

(13) *Ibid.*, pp.577-8. Aquí transcribimos la parte correspondiente:

Ocaña. ¡Oh peregrino traidor,
 cómo la miras! ¡Oh falsa,
 cómo le vas dando salsa
 al gusto de su sabor!

Torrente. Pluguiera a Dios que nunca aquí viniera;
 o, ya que vine aquí, que nunca amara;
 o, ya que amé, que amor se me mostrara,
 de acero no, sino de blanda cera.

Cardenio. Depositario fue el mar

de tus cartas y presentes.

Ocaña. [Aparte.] ¡El alma tengo en los dientes!
¡Casi estoy para expirar!

Torrente. O que de aquesta fregonil guerrera,
de los dos soles de su hermosa cara,
no tan agudas flechas me arrojara,
o menos linda y más humana fuera.

Marcela. Entrad, señor, do podáis
mudar vestido decente.

Cardenio. Mi promesa no consiente
que esa merced me hagáis.

Torrente. [Aparte.] Éstas sí son borrascas no fingidas,
de quien no espero verdadera calma,
sino naufragios de más duro aprieto.

Cardenio. No puedo mudar de traje
por un tiempo limitado:
que esta pobreza ha causado
la tormenta del viaje.

Torrente. ¡Oh, tú, reparador de nuestras vidas,
Amor, cura las ansias de mi alma,
que no pueden caber en un soneto!

D. [Antonio.] A no ser tan perfecto,
primo, vuestro designio, yo hiciera
que por otra persona se cumpliera.

(Los versos 1164-1196. Subrayado nuestro.)

(14) Véase nuestra nota (11).

(15) Sevilla Arroyo, F. & Reys Hazas, A., edicion citada, p.284, nota.

- (16) Wardropper, B.W.: "Comedias", en Avallé-Arce, J.B. & Riley, E. C. (eds.): *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp.147-169.
- (17) Por ejemplo, véanse los tercetos de la jornada segunda de *El Laberinto de Amor*: las palabras *mías-fieras-amubaceas* (vv. 1370-1372-1374) no mantienen la consonancia, mientras que dos últimas de ellas se riman asonantalmente con las palabras *arena-Rosena-pena* (vv. 1373-1375-1377) (Sevilla Arroyo, F. & Rey Hazas, A., edición citada, p.495).
- (18) Arjona, J.H.: "Defective Rhyme and Rhyming ...", p.110, nota 12.
- (19) Baehr, R., *op.cit.*, p.71, nota 22.
- (20) J. Canavaggio, *op. cit.*, pp.24-25.

Rhyme in Works of Cervantes

Towards a Chronological Classification of his Comedies

Kenji INAMOTO

Key words: Cervantes, rhyme, assonance, consonance, chronology

Abstract: The mixture of assonant and consonantal rhymes, one of metric imperfections of Spanish verse, has a chronological value, because it was criticised in the second half of sixteenth century and had no alternative but to disappear. In comedies of Cervantes we find some cases of this rhyming defect. But the amount ranges between 1.0 % and 0.3 %, fact that allows us to divide his comedies chronologically in four groups: A) *El Trato de Argel*, *Numancia*; B) *La Casa de los Celos*, *El Laberinto de Amor*; C) *Los Baños de Argel*, *El Rufián Dichoso*, *La Gran Sultana*; and D) *El Gallardo Español*, *La Entretenida*, *Pedro de Urdemalas*.