

Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega¹

Daniel Fernández Rodríguez

Il y a donc quelque chose, et même beaucoup à faire en ce sens. Que M. Morley, qui connaît mieux que personne ces questions de versification, continue donc et dirige ses élèves de ce côté! Il faudrait arriver à cataloguer les habitudes, les préférences, les manies des poètes du XVI^e et du XVII^e siècle, non seulement pour identifier leurs œuvres, mais aussi pour les mieux connaître eux-mêmes (Georges Cirot).

En estas páginas quisiera llamar la atención sobre algunos problemas que el filólogo afronta o, en mi opinión, debería afrontar a la hora tanto de estudiar como de editar críticamente una obra, sobre todo si se trata de una comedia atribuida, con más o menos garantías, al Fénix de los Ingenios, que es como a los lopistas nos gusta llamar —de manera algo pomposa, para qué negarlo— al

¹ Este trabajo ha contado con la ayuda de una beca posdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846), concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación «Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y «EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos» (FFI 2016-80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

Daniel Fernández Rodríguez, University of València, Spain, daniel.fernandez.tejerina@gmail.com, 0000-0001-7459-6167

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Daniel Fernández Rodríguez, *Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega*, pp. 15-40, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.02, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

bueno de Lope². A tal fin, quisiera examinar algunos de los métodos tradicionalmente utilizados por la crítica al enfrentarse a piezas con problemas de atribución. Justamente ahora que la estilometría y las humanidades digitales están revitalizando y revolucionando los estudios de autoría, tal empeño me parece particularmente necesario, puesto que los nuevos métodos, lejos de desbancar a los viejos, deberían entablar un fructífero diálogo con ellos³, según sostiene siempre Germán Vega, el mayor especialista en estilometría aplicada al teatro áureo. Para ello, es necesario no obstante vencer primero ciertas inercias críticas y plantearse los retos que nos depara el uso de estas herramientas ya clásicas; bueno será entonces reflexionar detenidamente al respecto. El estudio que propongo en las páginas que siguen se organizará en tres apartados: la versificación estrófica (1), la ortología (2) y, finalmente, el cómputo silábico (3). Los ejemplos que aportaré pertenecerán en su mayor parte a obras de autoría discutida y editadas recientemente a nombre de Lope.

1. La versificación estrófica

Hoy en día, las ediciones de comedias áureas suelen acompañar el texto crítico de una detallada sinopsis de la versificación. Se trata, qué duda cabe, de documentos valiosísimos, puesto que permiten captar de un vistazo la compleja urdimbre estrófica de una comedia. No es menos cierto, sin embargo, que dichas sinopsis a menudo se convierten en la excusa perfecta para que los editores no vayamos más allá en lo que atañe al uso y al sentido de estos metros o a su imbricación con los cambios espaciales y temporales de la acción dramática⁴. En ocasiones, esta desatención llega incluso a extenderse al examen de la versificación estrófica en sí misma, carencia que en las comedias de autoría dudosa resulta particularmente dañina.

El estudio de la versificación presenta varias ventajas frente a otras herramientas como el recuento silábico o la ortología, pues aquella resiste mejor los embates de la manipulación textual, según ya advirtiera Morley (1937: 284): «The need for an absolutely authentic text is not so great here as in the field of scansion». En efecto, en este ámbito no es tan absolutamente crucial disponer de manuscritos autógrafos, sino que «lo que cuenta es el patrón general estrófico, el cual no resulta modificado por alteraciones menores» (Portuondo, 1980: 17). Por lo demás, otra ventaja del estudio de la versificación consiste en «la posibilidad de determinar no sólo la autenticidad de una comedia, sino también la

² Para una puesta al día y un examen atento de los variopintos avatares textuales inherentes a la accidentada transmisión del teatro áureo, a los que aquí aludiré solo de pasada, remito al admirable estudio de *El soldado amante* al cuidado de Gonzalo Pontón (2018: 421-473).

³ Dos ejemplos preciosos de dicha colaboración nos los brindan sendos hallazgos de García-Reidy (2013 y 2019).

⁴ Al respecto, véanse las sabias observaciones de Daniele Crivellari (2018: 167). Como ejemplo práctico y sucinto de lo mucho que puede hacerse, citaré solo a Antonucci (2007).

fecha aproximada de su composición» (Portuondo, 1980: 17), algo muy difícil de lograr con los demás métodos que estudiaremos aquí.

Todo esto es bien sabido gracias en gran medida al monumental estudio de Morley y Bruerton (1968). Claro está que constituye una obra de referencia para cualquier lopista, tal vez incluso la más citada por los especialistas. Con todo, diría que acaso no le estemos sacando el suficiente partido: entre los innumerables porcentajes y estadísticas rastreados por ambos investigadores, encontramos una serie de datos que convendría rescatar y emplear para determinar así la salud de un determinado texto atribuido a Lope o para calibrar la fiabilidad de una autoría dudosa, pero que, sin embargo, parecen haber pasado de puntillas ante nuestros ojos.

Fijémonos, para empezar, en una de las estrofas de más alta alcurnia en el Siglo de Oro: el romance. Pese a tratarse de un metro tan común, su estudio aún depara gratas sorpresas a poco que acudamos a los numerosos datos reunidos en ese precioso tesoro que es la *Cronología* de Morley y Bruerton. Entre los múltiples ejemplos que podrían aducirse, vale la pena airear en primer lugar una sola cifra: a juzgar por los datos reunidos por Morley y Bruerton (1968: 117-125), en toda la producción dramática de Lope no habría ninguna obra que rebase los catorce pasajes en romance. Sin duda, puede que exista alguna excepción que confirme la regla, por ejemplo *La limpieza no manchada* (pieza con no pocas particularidades métricas, según iremos viendo), cuya cantidad total de romances podría oscilar entre los catorce y los dieciocho, a pesar de que Morley y Bruerton (1968: 95) apuesten por la primera cifra⁵. Sea como fuere, a tenor de la importancia creciente que el romance asumirá en el teatro del Siglo de Oro, el dato cobra una relevancia excepcional, aun cuando no suela tenerse muy en cuenta. Es una cifra rotunda, que en cuestiones de atribución convendría recordar para, de un solo vistazo, lanzar una sombra de sospecha sobre todo aquel testimonio que la sobrepasara, dado que, en caso de verificarse la autoría de Lope por otros medios, tal cantidad de romances indicaría a buen seguro un cierto nivel de corrupción textual.

Si apearnos de esta estrofa, repararemos también en las denominadas «tiradas unidas en romance», es decir, grupos de dos o más romances consecutivos —sin mediación alguna de ninguna otra forma métrica— cuya asonancia es distinta. Morley y Bruerton (1968: 130-133) dedican un breve apartado a las tiradas unidas en romance, que únicamente localizan en catorce comedias de

⁵ Así se colige de la minuciosa sinopsis métrica de *La limpieza no manchada* preparada por Fernando Plata, que pude consultar gracias a la gentileza de su autor, antes de que se publicara su edición en la *Parte XIX* auspiciada por PROLOPE. La cifra exacta de romances de *La limpieza no manchada* es difícil de calcular, entre otras razones porque, a finales del primer acto y principios del segundo, varios de ellos —con la misma rima— se encuentran brevemente interrumpidos por canciones de apenas dos, cuatro y siete versos, conque podrían considerarse como un único romance con intermedios líricos (además, el romance con el que se remata la obra está formado por solo cuatro versos, de modo que podría asimismo entenderse como una copla asonantada).

Lope⁶. Así pues, constituyen un fenómeno más bien esporádico en su obra. Por otra parte, ninguna de las catorce piezas aludidas contiene más de un grupo de tiradas unidas en romance⁷. No escapa a esta regla *La limpieza no manchada*, aunque según Morley y Bruerton contendría dos de estas uniones en el tercer acto: lo cierto sin embargo es que solo los pasajes en romance situados entre los versos 2117-2156 (rima *e-a*) y 2157-2168 (rima *i-o*) forman una agrupación sin solución de continuidad⁸. Además, si acudimos a los textos de las catorce piezas listadas por los ilustres lopistas, comprobamos que todas estas uniones están formadas por dos romances, salvo en el caso de *La divina vencedora* y *La firmeza en la desdicha*, en las que son tres los romances que aparecen de manera consecutiva. Debe advertirse que Morley y Bruerton, según es lógico, contabilizan independientemente cada uno de los romances contiguos que integran dichas agrupaciones o *tiradas unidas en romance*⁹. Puede parecer un detalle secundario, pero conviene tenerlo muy presente, porque de lo contrario podríamos calcular de modo distinto el número total de pasajes en romance de una comedia, con las consiguientes desviaciones respecto a los datos ofrecidos por Morley y Bruerton. En fin, todas estas particularidades, muy valiosas, no suelen considerarse en los estudios sobre atribución, pero resultarían de gran interés, también para otros poetas, que a buen seguro presentan usos particulares en lo que a las agrupaciones de romances se refiere, como ya supusieron Morley y Bruerton (1968: 133): «El considerable número de ejemplos en la Tabla III [“Comedias de dudosa o incierta autenticidad”] sugiere que hubo otros dramaturgos que rompieron la asonancia más libremente que Lope».

Un ejemplo muy significativo al respecto es *La palabra vengada*, la única pieza conservada hasta la fecha de la que se conoce además su plan en prosa (perteneciente al *Códice Durán-Masaveu*), escrito, ahí es nada, de puño y letra de Lope¹⁰. La obra se publicó en 1678 a nombre de Fernando de Zárate, seudónimo de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), en la *Parte XLIV* de las *Comedias*

⁶ Se trata de *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, *Los Benavides*, *La corona merecida*, *La divina vencedora*, *El testimonio vengado*, *La octava maravilla*, *La limpieza no manchada*, *Lo que ha de ser*, *Del monte sale quien el monte quema*, *La vida de san Pedro Nolasco*, *El desprecio agradecido*, *Don Juan de Castro* (II), *La firmeza en la desdicha* y *Los Tellos de Meneses* (I).

⁷ Véanse los datos que ofrecen Morley y Bruerton (1968: 130-131).

⁸ Tal circunstancia ha sido verificada amablemente por Fernando Plata, a cuya sinopsis de la versificación (en la que el editor detecta no pocas discrepancias con Morley y Bruerton) remiten los números de verso. Nótese, en fin, que en el segundo acto se suceden un romance en *o-a* (vv. 1246-1297) y un romancillo de heptasílabos en *e-a* (vv. 1298-1389), metro este último que Morley y Bruerton (1968: 180) clasifican como una endecha asonantada heptasílabo, por lo que, como es lógico, no se incluye entre las tiradas unidas en romance.

⁹ Así se deduce, por ejemplo, de sus palabras respecto a *La divina vencedora*: «Los 3 primeros pasajes de romance (diferentes asonancias) son consecutivos en el Acto I» (Morley y Bruerton 1968: 241).

¹⁰ Como es sabido, se han perdido las comedias correspondientes a los otros dos guiones escritos por Lope de los que se tiene noticia. Véanse Ferrer Valls (1991) y Romero Muñoz (1996).

nuevas escogidas, único testimonio impreso de la pieza conocido hasta la fecha. La crítica no ha dudado en atribuirle a Lope, e incluso se ha editado a su nombre¹¹. Con todo, el texto impreso parece ser el resultado de una refundición por parte de Enríquez Gómez, dado que conserva numerosos trazos de su *usus scribendi* y contrarios al del Fénix, que coinciden además con aquellos lugares de la acción que divergen del argumento trazado por Lope en su plan en prosa¹². Topamos, justamente, con los dos fenómenos citados: aun cuando habían pasado inadvertidos, esta obra contiene un total de dieciséis pasajes en romance y tres grupos distintos de romances unidos, que suponen fuertes indicios en contra de la autoría lopesca¹³.

Más allá de este caso particular, el número de pasajes en romance y la cantidad de tiradas unidas en romance podrían resultar decisivos para dictaminar una autoría lopesca o el posible grado de contaminación de muchos textos que, por razones de diversa índole (presencia de otros testimonios, circunstancias extratextuales, etc.), cupiera atribuir al Fénix. Así pues, datos como estos no solo podrían ser de inestimable ayuda para los estudios de atribución, sino también para la correcta discriminación del valor textual de los distintos testimonios de una misma obra de Lope. Por lo demás, de todo ello se deduce que los romances son metros muy útiles para nuestros intereses, pues los usos lopescos difieren notablemente de los de muchos otros ingenios del Siglo de Oro, sobre todo los de generaciones posteriores, que, como es sabido, en general lo utilizaron con mayor profusión. Por ahí, conviene retener que todos estos paradigmas propios de los romances, unidos a otros muchos (como el número máximo de asonancias en los romances, cifra discutida pero que cabría situar en torno a ocho, de nuevo con la excepción de *La limpieza no manchada*¹⁴), podrían devenir sumamente relevantes para los problemas de autoría que atañen a otros dramatur-

¹¹ Véanse Romero Muñoz (1995), Wooldridge (2005) y McGrady (2008). Solo García de la Concha y Madroñal (2011: 493), en su transcripción del plan en prosa, sugirieron que la obra podría deberse a Lope, aunque tal vez con modificaciones posteriores de Enríquez Gómez.

¹² Remito a Fernández Rodríguez (2016).

¹³ En la actualidad estoy llevando a cabo un estudio estilométrico de *La palabra vengada* (cuyos primeros resultados presenté en el congreso de la Aitenso celebrado en octubre de 2019 en Madrid), que parece confirmar las conclusiones extraídas de la métrica.

¹⁴ Morley y Bruerton (1968: 125) afirman que Lope nunca compuso una comedia con más de ocho asonancias distintas en su carrera, pero Romero Muñoz (1995: 94) y Wooldridge (2005: 331) indican, respectivamente, que *Contra valor no hay desdicha* —incluida por Morley y Bruerton (1968: 439) entre las de dudosa o incierta autenticidad— y *La limpieza no manchada* contienen nueve asonancias diferentes. En el caso de esta última, no obstante, la sinopsis métrica preparada por Fernando Plata permite constatar que contiene diez asonancias distintas, con lo que, de nuevo, se trataría de una comedia verdaderamente excepcional a efectos métricos, pues constituye «una fiesta, de aquí la brevedad y variedad de las estrofas que cambian rápidamente» (Morley y Bruerton 1968: 95).

gos¹⁵. Se trata, efectivamente, de una de las estrofas más fértiles en ese sentido, aun cuando aún no la hayamos exprimido del todo.

Pero también formas métricas asociadas a una fase temprana de la comedia nueva, y de mucho menor lustre que el romance, han sufrido cierta desatención, cuando en verdad pueden resultar decisivas en lo que a atribuciones se refiere. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la quintilla, una estrofa más bien discreta en el teatro del Siglo de Oro (no en vano a menudo relegada a la humilde condición de “redondilla de cinco versos”), pero que conoció un periodo de auge entre finales del siglo XVI y principios del XVII, sobre todo de la mano de los dramaturgos valencianos. Así, las comedias lopescas con un mayor porcentaje de quintillas son *El ganso de oro* (62,7 %) y, a cierta distancia, *La pastoral de Jacinto* (57,2 %), ambas compuestas entre 1588 y 1595¹⁶. Asimismo, antes de 1603 el Fénix remató otra quincena de piezas cuyo metro predominante es la quintilla, con unos porcentajes que oscilan entre el 35% y el 55%¹⁷. En cambio, dramaturgos valencianos como Tárrega, Aguilar, Boyl o Beneyto compusieron comedias con porcentajes de quintillas superiores al 80 y al 90%, lo mismo que otros ingenios, por ejemplo un joven Mira de Amescua¹⁸. Estos datos, pues, deberían tenerse muy en cuenta a la hora de atribuir comedias al Fénix. Así, por ejemplo, en el caso de *La Otomana*, comedia publicada en una edición moderna a nombre de Lope, la versificación constituye en realidad un indicio en contra de su autoría, al contrario de lo que afirma su editora, quien, pese a presentar hallazgos innegables respecto a otros ámbitos de la obra, parece pasar por alto el porcentaje tan elevado de quintillas, que se eleva hasta el 83,6%¹⁹. De nuevo, el examen minucioso de la versificación permite afinar las tareas de edición y aquilatar nuestro conocimiento del texto, por cuanto este y otros datos sugieren que podríamos hallarnos frente a una refundición de la obra originalmente escrita por Lope, seguramente a manos de un dramaturgo valenciano²⁰, dado que contamos con otros indicios —descubiertos y convenientemente desgranados por Beccaria (1996)— que sí apuntan a favor de la autoría lopesca. O tal vez *La Otomana* se deba enteramente a otro dramaturgo, y esos trazos a la manera de

¹⁵ Otro tanto cabe afirmar acerca de otros aspectos del romance, como por ejemplo el uso y el sentido de las distintas asonancias, que en el caso de Lope aún están faltas de asedios tan profundos como los realizados respecto a Calderón por parte de Simon Kroll, aunque me consta que pronto nos deleitará con una primera cala en el Fénix.

¹⁶ Las estimaciones cronológicas se deben a Morley y Bruerton (1968) y Ambrosi (1997: 19-24) respectivamente.

¹⁷ Véanse los datos que ofrecen Morley y Bruerton (1968: 111-112).

¹⁸ Acúdase, fundamentalmente, a Bruerton (1956). Para el caso de Mira, Williamsen (1977: 165)

¹⁹ Beccaria (1996: 49) sostiene que, en efecto, «según la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton, existe una breve etapa dentro de la producción de Lope en que escribió muchas comedias con un gran porcentaje de quintillas», pero las cifras exactas, lo acabamos de comprobar, están lejos de parecerse a las de *La Otomana*.

²⁰ Para más detalles sobre esta hipótesis, Fernández Rodríguez (2017).

Lope sean fruto de la imitación o del estrecho contacto con el Fénix: en una trepidante conferencia dictada en el congreso de la Aitenso celebrado en octubre de 2019 en Madrid, Germán Vega desveló que la estilometría atribuye la pieza al valenciano Gaspar de Aguilar²¹. O, en fin, quizá se trate de una obra escrita en colaboración, quién sabe. Son hipótesis que, hoy por hoy, no conviene descartar, auspiciadas como están todas ellas por una versificación que, según sabemos gracias a las indagaciones de Morley y Bruerton, no se corresponde con la de Lope, pero sí con la de otros dramaturgos. Así de revelador puede resultar su estudio.

Por consiguiente, en lo que atañe a la versificación del Fénix, se hace necesario volver los ojos a las páginas clásicas sobre la materia, una fuente inagotable de datos cuyas aguas, justamente por su riquísimo caudal, a menudo no llegan a buen puerto. Como decíamos, la aplicación de datos como los mencionados no solo sería de enorme utilidad para apoyar, matizar o refutar una posible autoría, sino también para precisar el grado de deturpación de una obra atribuible con garantías a Lope o de un determinado testimonio de la misma.

2. La ortología

La ortología de Lope cuenta con una obra de referencia indiscutible y muy conocida, el estudio de Poesse (1949), basado en treinta autógrafos del Fénix, además del trabajo pionero de Morley (1927), que analizó cinco hológrafos lopescos. A partir de un artículo de Fichter (1952), han sido muchos los estudiosos que han empleado con éxito el análisis de la ortología para confirmar o desechar la atribución de obras a Lope. En cambio, hoy por hoy es una herramienta no demasiado atendida por quienes nos dedicamos a las labores de edición crítica — no tanto, al menos, como sería deseable —, pese a la generosa ayuda que nos puede brindar a la hora de valorar el grado de deturpación textual de un testimonio o de enmendar un verso determinado en obras de autoría indiscutiblemente lopesca.

Para ilustrar brevemente el inmenso valor de esta disciplina, puede ser útil recordar el caso de la palabra *diablo*, una de las más célebres para los estudiosos de la ortología del Siglo de Oro desde que Morley (1937: 283), a raíz del examen de once autógrafos, recalcará que para Lope era voz bisílaba, mientras que para Vélez de Guevara, según estableciera Robles Dégano (1905: 304), era mayoritariamente trisílaba²²; de este modo, una sola palabra le bastó a Morley para atribuir a Vélez de Guevara *El niño diablo* (en la que dicha voz es casi siempre

²¹ A raíz de la conferencia de Germán Vega, he comenzado a indagar sobre esta posibilidad, tan verosímil. Espero poder arrojar algo de luz pronto.

²² Así lo confirmó el propio Wade (1941: 463), que a partir del estudio de los cuatro autógrafos conservados de Vélez de Guevara (*El águila del agua*, *La serrana de la Vera*, *El rey en su imaginación* y *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*), concluyó que *diablo* (o *diabro*) era siempre trisílaba en la obra de Vélez (mientras que para Tirso, por cierto, era bisílaba, según advirtió el propio Wade).

trisílaba)²³, rechazar la autoría de Lope e ilustrar la validez de la ortología como método objetivo para determinar la autenticidad de un texto. El vivo entusiasmo de Morley (que despertó asimismo el de Georges Cirot, según demuestra la cita que sirve de pórtico a este trabajo), quizá no suficientemente compartido hoy en día, es memorable: «If one word can speak so definitely, what would an investigation of many words do?» (1937: 283). Doce años más tarde, el amplio estudio de Poesse no vino sino a ratificar las conclusiones de Morley en torno a la palabra *diablo* en Lope, puesto que de 35 casos analizados, tan solo uno era trisílabo (Poesse, 1949: 41, nota 79).

Lo cierto no obstante es que también esta supuesta excepción —perteneciente a *La buena guarda*— se ciñe a la regla. Lope no escribió *diablo*, sino *demonio* («Cosa que el demonio acaso», v. 461), según puede leerse en la edición de Sònia Boadas (2016: 527), cuyo aparato crítico revela que la variante *diablo* se debe a un descuido de Juliá Martínez, cuya edición presumiblemente empleó Poesse (1949: 15) para su estudio²⁴. Traigo el dato a colación no por afán curioso o quisquilloso, sino porque resulta sumamente revelador: deberíamos ser muy cautos ante excepciones ortológicas tan extraordinarias como la reseñada, comoquiera que Poesse no pudo acceder a fotografías de los autógrafos de siete de las treinta comedias examinadas en su libro, por lo que hubo de conformarse con la consulta de sendas ediciones, no siempre fiables. Se trata de las siguientes: *Barlaán y Josafat*, *La buena guarda*, *La corona de Hungría* y *la injusta venganza*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *El marqués de las Navas*, *Los melindres de Belisa* y *Quien más no puede*. Así lo avisa escuetamente en el apartado titulado «Abbreviations of the titles of the comedias studied» (Poesse, 1949: 15) y en las líneas precedentes²⁵, declaración que lógicamente nos ha pasado inadvertida a muchos de los que hemos acudido a su estudio, sobre todo a la hora de editar una comedia, cuando, como es natural, lo que nos interesa es sencillamente consultar una determinada palabra o la pronunciación de ciertas vocales. De este modo, no hemos sido pocos los que hemos querido justificar la elección de una variante arriesgada amparándonos en alguna de las sorprendentes excepciones registradas por Poesse, pero lo cierto es que —lo acabamos de comprobar— los hábitos ortológicos de Lope parecen aún más regulares de lo que hemos supuesto hasta ahora. Todo lo cual invita a manejar con cierta precaución la magna obra de Poesse, y a cerciorarnos siempre de que el paciente estudioso pudiera comprobar de primera

²³ En efecto, una consulta de la edición a cargo de Manson, Peale y Rodríguez López-Vázquez (2011) permite observar que la palabra *diablo* es trisílaba en doce de los catorce casos en que aparece (las excepciones son los vv. 882 y 934). Agradezco a Rodríguez López-Vázquez que me haya facilitado gentilmente el acceso a su edición.

²⁴ En la edición de Juliá Martínez, el verso en cuestión se correspondería con el 441.

²⁵ En un primer momento, Poesse (1949: 14) declara que dispuso únicamente de ediciones críticas para «six plays», pero en la página siguiente, en la lista de títulos abreviados, menciona en cambio las siete piezas transcritas.

mano casos extraños como estos en los manuscritos de Lope²⁶; de lo contrario, lo ideal sería acudir a las más recientes ediciones críticas de los autógrafos (o a los propios manuscritos, claro está), algo que, gracias a quienes han emprendido esta tarea (retomo a modo de ejemplo el caso citado de Boadas), es hoy cada vez más sencillo. Ni que decir tiene que un estudio ortológico de las comedias autógrafas no contempladas por Morley y Poesse —recordemos que su estudio abarca una treintena— podría arrojar nueva, y quizá inesperada, luz al respecto.

Al hilo de la reflexión anterior, vale la pena notar que otros fenómenos ortológicos, más complejos, pueden resultar asimismo problemáticos. Así, me temo que los desafortunados rótulos escogidos por Poesse (1949) para estudiar las vocales finales situadas «Before aspirate *h*», por un lado, y aquellas que aparecen «Not before aspirate *h*», por otro, han propiciado que muchos nos inclináramos a pensar que en las comedias de Lope se producía tal aspiración. Por supuesto, no puede descartarse a ciencia cierta que la *h* pudiera aspirarse en alguna obra primeriza de Lope —los autógrafos datan en su inmensa mayoría del siglo xvii—, tal vez por respeto o apego a la tradición: como siempre, las comedias de fecha temprana despiertan más dudas que las posteriores, puesto que no conocemos tan bien los usos ortológicos del joven Lope (aunque suponer que serían distintos no deja de ser una hipótesis). Pero digámoslo de una vez por todas: Lope no aspiraba la hache. Lo sabemos gracias a Poesse (1949: 62), que ha destacado cómo la presunta presencia de este fonema no modifica en modo alguno la naturaleza de los contactos vocálicos en Lope²⁷. Así, el hiato ante una palabra que comienza con vocal átona precedida de *h* supuestamente aspirada, constatado únicamente tres veces por Poesse (1949: 63-64) frente a 2176 ejemplos de sinalefa, es tan sumamente extraño en la medida en que también lo es cualquier otro hiato frente a una vocal átona inicial (tendremos ocasión de comprobarlo), al margen de esa *h* que a menudo, en poetas como Garcilaso o fray Luis, sí se aspira. Pues bien, tal fenómeno se encuentra en *Del monte sale quien el monte quema*, cuyo verso «qué me había de hacer» (v. 1779) implicaría pronunciar un hiato entre *de* y *hacer*²⁸. Habida cuenta de su rareza y de la presencia de varios errores en el autógrafo, «it is possible that hiatus was not intended» (Poesse 1949: 64), sino que tal vez se deba a un despiste de Lope²⁹. Los otros dos casos pertenecen a la comedia *Barlaán y Josafat*, cuyo autógrafo, por entonces perdido, no pudo

²⁶ No en vano, el propio Poesse (1949: 13) señala cómo «Certain verses of *Barlaán y Josafat*, ¿*De cuándo acá nos vino?*, and *Quién más no puede*, available only in critical editions, are structurally somewhat different from Lope's usual practices, but they can not be accepted as final nor rejected completely until the original autograph is examined» (completo por mi cuenta los títulos, abreviados por Poesse).

²⁷ «The indications, therefore, are not only that *h* from Latin *f* was not pronounced, but that it does not of itself cause hiatus where Lope has used it» (Poesse, 1949: 62).

²⁸ Cito por la edición de Porteiro Chouciño (2007). Un hiato entre *me* y *había*, es decir, entre dos vocales átonas, sería igual de insólito en Lope (Poesse, 1949: 68), tal y como habrá tiempo de constatar.

²⁹ Así, cabría pensar en posibles enmiendas, como «*lo que me había de hacer*».

consultar Poesse, sino que trabajó con la edición —muy cuidada, como suya— de Montesinos. El reciente hallazgo del manuscrito, que debemos al fino olfato filológico de Daniele Crivellari, permite constatar que, en efecto, ambos hiatos deben achacarse a la pluma de Lope. Se trata de los versos siguientes: «¡Qué confusión! ¡Qué haré?» (v. 1889) y «y Josafat lo hará» (v. 2589)³⁰. En la exhaustiva nota que acompaña al primero de los ejemplos, Crivellari se ocupa de describir la extrañeza de dicho hiato, y recuerda, con Poesse, los muchos casos en los que Lope opta por la sinalefa en versos similares, entre ellos seis con la forma verbal *haré* pertenecientes a la propia *Barlaán y Josafat*. Si bien la reiteración del hiato en dos versos arroja una sombra de duda³¹, cabría preguntarse entonces si estas lecturas son el resultado de algún tipo de error de copia por parte del dramaturgo (no en vano, el texto presenta varias fallas métricas, según detalla Crivellari). Así es: tres casos frente a más de dos millares permiten sin duda elucubrar con despistes del Fénix, y aun apostar por ellos. Sea como fuere, lo más prudente sería manejar con suma cautela —y cierta desconfianza, me atrevería a añadir— excepciones tan llamativas a la hora de aferrarnos a lecturas por lo demás contrarias a la ortología lopesca³², y más aún al realizar enmiendas sobre nuestros textos. Sobre los de Lope, vaya.

Otro tanto vale para el hiato entre vocal final tónica y átona inicial, que Poesse (1949: 61 y 73) solo rastrea en tres ocasiones en todo su corpus, frente a múltiples ejemplos de sinalefa. Uno de estos hiatos insólitos se produce en el siguiente diálogo de *El galán de la Membrilla*: «TELLO Sí. / TOMÉ ¡Adónde? ¡Qué sé yo!» (v. 2198). Al respecto, Poesse (1949: 73) nota el cambio de interlocutor entre *Sí* y *Adónde*, pero advierte asimismo que «A change of speaker within a verse is frequent and synalepha is the rule». Quizá los adverbios *sí* y *así* permitieron en alguna ocasión el hiato, habida cuenta del caso de *La dama boba* —comedia no examinada por Poesse, pero sí por Morley (1927)—, que Poesse (1949: 73) añade en nota a los demás: «RUFINO ¡Linda bestia! / FINEA ¡Así, así!» (v. 333)³³. Desde luego, en este último verso parece más natural el hiato entre *así* y *así* que entre las átonas de *bestia* y *así*, fenómeno este último igualmente contrario a Lope, según veremos. Con todo, no será ocioso señalar que el texto de la *Parte IX*,

³⁰ Cito siempre por la edición de Crivellari (2021), que pude consultar antes de su publicación gracias a la amabilidad de su autor.

³¹ Más allá de la posible, e improbable por contraria a Lope (Poesse, 1949: 64), diéresis en *confusión*, que en cualquier caso solo permitiría subsanar el primero de los ejemplos mencionados, tal y como anota Crivellari.

³² Mi apego a las excepciones registradas por Poesse, junto a otros motivos, me llevó a cierto inmovilismo como editor, que siempre trataba de justificar en largas y sesudas notas, hasta que un día Gonzalo Pontón me dijo que, así, sacralizando y justificando a más no poder la lectura de nuestro texto base por miedo a la enmienda, corríamos el riesgo de convertirnos en meros «transcriptores atildados» de Lope. Creo que lleva toda la razón.

³³ Cito por la edición de Presotto (2007a).

supervisado hasta cierto punto por Lope, aporta la variante *Así, sí, sí*, que subsanaría el posible error, como ya notara Morley (1927: 540)³⁴.

Otro de los supuestos hiatos entre vocal final tónica y átona inicial aducidos por Poesse afecta al verso «Yo he ayudar a don Juan», perteneciente a la comedia *Amor, pleito y desafío*. Con buenas razones, Poesse (1949: 73) supone que «Apparently *de* between *he* and *ayudar* has been inadvertently omitted, so that actually there is no hiatus intended». Es muy posible que fuera así. Pero, más allá de este caso particular, querría ahora llamar la atención sobre el hecho de que el estudioso considere la forma *he* del verbo *haber* como átona, cuando, por lo común, los verbos suelen definirse como tónicos, incluso en sus formas auxiliares³⁵. El dato es importante, no solo porque podría afectar a otras supuestas excepciones ortológicas (sílabas átonas que en realidad serían tónicas), sino porque nos indica que los criterios elegidos por Poesse en relación a la acentuación de las palabras —que, hasta donde se me alcanza, no llega a hacer explícitos— no siempre resultan infalibles. A veces, incluso, podrían pecar de cierta incoherencia, puesto que en otro lugar formas del verbo *haber* como *ha*, *han* o *has* se consideran tónicas: me refiero a casos como «siempre han de ser» (muy similar al que mencionábamos anteriormente), o, en su uso en tanto que auxiliar, «alegrado me has» o «pero hase partido» (Poesse 1949: 69). Así las cosas, cuando menos en los casos más sospechosos o extravagantes, convendría contrastar la categoría asignada por Poesse a una determinada palabra con el proceder de otros investigadores. Por no apearnos aún de *Amor, pleito y desafío*, pienso por ejemplo en el adverbio *no*, que como mínimo en cierta ocasión Poesse (1949: 69) considera átono, al contrario de lo que es habitual³⁶.

El otro hiato entre vocal final tónica y átona inicial recogido por Poesse (1949: 61) afecta al verso «su gusto así o, como dicen otros» (*¿De cuándo acá nos vino?*, v. 255), en el que es necesario pronunciar un hiato entre *así* y *o*³⁷. Según señala Poesse (1949: 61), este hiato se encuentra en posición de acento rítmico («Under the rhythmic accent», concretamente en la cuarta sílaba de un endecasílabo), mientras que los de *El galán de la Membrilla* y *Amor, pleito y desafío* se hallaban en posición libre de acento rítmico («Not under the rhythmic accent»). Esta distinción a propósito del acento rítmico, que incluso los más devotos de

³⁴ Acerca del control textual de Lope sobre la *Parte IX*, debe tenerse en cuenta el juicio de Presotto (2007a: 1318): «Según declara el autor en los preliminares, es posible suponer su intervención en algunos lugares, para perfeccionar fragmentos que reconoció lejanos de su primera voluntad e intentó enmendar sin poder acudir al autógrafo. Esta presencia del autor (...) debió de realizarse de manera esporádica y no corresponde a un proyecto definido, coherente y exhaustivo atribuible con certeza a Lope».

³⁵ Véanse, por ejemplo, Paraíso (2000: 80) y Quilis (2004: 23).

³⁶ Remito, de nuevo, a Paraíso (2000: 78-80) y Quilis (2004: 22-26).

³⁷ Cito por la edición de Gavela (2008). El contexto muestra que no es admisible leer *ansío* en vez de *ansí o*: «Doña Ángela no pierde en nacimiento, / puesto que no es legítima; que un conde, / sospecho que alemán, dando palabra / de casamiento y cédula a su madre, / la tuvo sin cumplirla, o porque fuese / su gusto así o, como dicen otros, / por no le dar Su Majestad licencia» (vv. 250-256).

Poesse olvidamos a menudo, reviste cierta importancia, pues el acento rítmico del verso puede incidir en la pronunciación de determinadas palabras o contactos vocálicos. Así, en el primer apartado de la segunda parte de su libro (titulada «Groups of Words»), Poesse recoge únicamente los contactos vocálicos producidos en las posiciones por él consideradas bajo acento rítmico, a saber: el final de verso (es decir, la última sílaba tónica), por un lado, y un lugar intermedio («Within verse»), por otro. Este último apartado puede resultar sin duda el más controvertido a efectos acentuales, dado que solo considera los contactos vocálicos producidos en las sílabas cuarta, sexta y octava de los endecasílabos —habida cuenta de que este verso «has also a secondary stress on the sixth or fourth and eighth syllables» (Poesse, 1949: 12)—, excluyendo sílabas como la segunda y la tercera, amén de cualquier otro tipo de verso³⁸.

Considero necesario recordar el proceder del estudioso porque solo se explica, de manera muy sucinta, en el breve párrafo introductorio de ese apartado y en una nota situada en la introducción (Poesse, 1949: 59 y 12), que con razón pasan inadvertidos en un libro de consulta como el suyo. Sin embargo, más allá de la posible discusión en torno a la cuestión acentual, lo que resulta fundamental es tener en cuenta siempre los resultados y diferencias pertenecientes a ambos apartados («Under the rhythmic accent» y «Not under the rhythmic accent»), pues solemos pasar por alto su distinción y contemplamos exclusivamente el segundo de ellos (que es, en efecto, el que contiene más casos distintos). Del mismo modo, conviene reparar en que solo en este segundo apartado se tratan de manera individualizada los contactos vocálicos con la *h* originalmente aspirada (como el que nos ha ocupado aquí), que en el anterior epígrafe se estudian indistintamente con los demás, seguramente por su irrelevancia.

Realizadas estas advertencias, ocupémonos por fin de la fiabilidad de la ortología como método filológico. Su único —e importante— inconveniente respecto de la versificación estrófica es que aquella constituye «a branch in which correctness of text is absolutely essential for trustworthy results» (Morley, 1937: 282). Por ello, el estudio de la ortología de un poeta determinado debe basarse solamente en textos autógrafos, o, en el peor de los casos, en testimonios muy fiables. Ante la falta de autógrafos de Juan Ruiz de Alarcón, Poesse (1970) llevó a cabo un análisis ortológico de las obras que el escritor dio a la imprenta, y justificó así su proceder: «at least, it can be assumed that he supervised the editions since he wrote extensive and personal introductions to each of the two volumes that appeared during his life time» (Poesse, 1970: 173-174). Esta práctica y esta lógica entrañan cierto riesgo, claro está, y desde luego no resultan aconsejables para el caso de Lope, cuya revisión de las comedias que publicó parece que fue

³⁸ Acerca de los problemas teóricos y prácticos que acarrea la acentuación rítmica, debe acudirse a la tesis de Jacobo Llamas (2019), que se ocupa de esta cuestión en relación a los romances y octosílabos de Lope de Vega, al igual que ya antes Sánchez Jiménez (2013 y 2017) y el propio Llamas (2017). Para una sucinta explicación de las discrepancias en torno a la acentuación rítmica, véase Domínguez Caparrós (2018: 85-87), así como la voz «acento rítmico» en su magno *Diccionario de métrica española* (Domínguez Caparrós 1992: 11-12).

parcial, inconstante y aun caprichosa, según han puesto de manifiesto las *Partes* al cuidado de PROLOPE.

El examen de la autenticidad de una obra topa a menudo con los errores inherentes al proceso de copia y, en el ámbito teatral, con los cambios provocados por los usos y costumbres de los actores y autores de comedias, además de la posible intrusión de los llamados *memorillas*³⁹. Así pues, en casos de una notable deturpación textual, los resultados obtenidos del análisis ortológico habrían de tomarse con buenas dosis de precaución, y deberían contrastarse siempre con las conclusiones extraídas de otros métodos objetivos. Ahora bien, diría que la ley promulgada por Fichter (1952: 152-153) no ha perdido un ápice de vigencia: «where both the versification method and the orthoepy method indicate an author other than Lope, there is all the more likelihood that a play is not his». Aunque nos duela en el alma, bueno será seguir desbrozando el corpus de Lope en busca de obras erróneamente atribuidas a su pluma (y adjudicárselas si es el caso, por supuesto).

En lo que concierne a la aplicación de la ortología en las labores de edición, contamos desde hace poco con un ejemplo precioso de las posibilidades que nos brinda a los editores de comedias áureas, máxime si su autor es un dramaturgo como Lope, cuyos usos ortológicos conocemos razonablemente bien. Me refiero a la magnífica edición de *El caballero del milagro* a cargo de Santiago Restrepo y Ramón Valdés, que en las notas al texto desmenuzan las distintas razones ortológicas que les llevan a optar por una variante u otra y, a la postre, por tomar la *Parte XV* como testimonio base, cuyo texto, excelente, sugiere que Lope pudo contar con el autógrafo o con una copia cercana a este al publicar la comedia. Tan valiente elección va en detrimento de la copia Gálvez, quien, pese a basarse en el original autógrafo, presenta varios errores, trivializaciones y modernizaciones, lo que lleva a los editores a preferir efectivamente la *Parte XV*, según justifican al detalle (Restrepo y Valdés, 2016: 988-1003). Ahora bien, en algunos casos se decantan por la lección de Gálvez (*M*), pues, como es natural, el texto de *A* no está exento de errores. Veamos algunos ejemplos en los que el conocimiento de la ortología lopesca adquiere un papel fundamental para desestimar la lección del texto base⁴⁰:

a) vv. 1328-1330

¡Qué flaqueza y cobardía!
Mas no se me irá por pies,
ya que una vez la así.)

1330 así *M* : cogí *AB Cot*

³⁹ Sobre la acción de estos curiosos y todavía enigmáticos personajes, véase Zugasti (2011).

⁴⁰ Todos los versos citados y asientos del aparato crítico remiten a la mencionada edición (Restrepo y Valdés, 2016).

b) vv. 2158-2159

Ello es que te has cansado
como, en efeto, mujer.

2158 que M : que ya AB Cot

c) v. 2793

DEOFRIDO Esta es mi mano. Toma.
OTAVIA Esta es mía.

2793 Esta es mía M : Y esta es la mía AB Cot

En estos tres ejemplos, la lectura de Ignacio Gálvez podría parecer hipométrica, dado que el hiato entre vocal final átona y vocal inicial tónica, necesario en los tres casos para un correcto cómputo silábico, es mucho menos natural que la sinalefa. Así es, desde luego, en el sistema ortológico de Lope, pero lo cierto es que Poesse (1949: 71-72) rastrea también varias decenas de hiatos, algunos de los cuales afectan precisamente al verbo *es*, como en el segundo y tercer ejemplo. De este modo, los editores entienden que las lecciones de Gálvez son *difficiliores*, mientras que las de la *Parte* probablemente se deban a trivializaciones del copista o cajista de la imprenta, que habría decidido intervenir ante la sensación de hipometría debida a rasgos ortológicos relativamente infrecuentes. A este respecto, los editores emplean el concepto, muy innovador y escasísimamente manejado por los especialistas, de *trivialización ortológica*, que resulta de suma utilidad, por cuanto permite aclarar *loci critici* de difícil resolución y, además, se aviene a la perfección con la lógica neolachmanniana⁴¹. Como nos demuestran Restrepo y Valdés, la ortología constituye una herramienta muy eficaz para la edición de comedias de Lope, por lo que parece necesario que volvamos los ojos hacia ella.

A la hora de editar textos muy deturpados o de autoría dudosa, sin embargo, la ortología puede plantear no pocos problemas. Para adentrarnos en el asunto, tomaré algunos ejemplos de *La palabra vengada*. En el prólogo a su valiosa y utilísima edición, Donald McGrady (2008: 16-17), que la atribuye sin reservas a Lope, concluye que la ortología «no ha padecido ningún daño». Sin embargo, existen varios versos que, en contra de lo afirmado por el editor, no se ajustan a la ortología lopesca, y que acaso merezcan mayor atención. No contamos con un análisis de conjunto sobre la ortología de Enríquez Gómez, por lo que los fenómenos aducidos remiten siempre a los usos lopescos.

⁴¹ Huelga decir que, en los tres versos citados, los editores tienen en cuenta asimismo otros criterios a la hora de enmendar, como la hipermetría del verso 2793 en la *Parte* o la presencia de lugares paralelos en Lope respecto al sintagma *la así*.

En su examen de treinta autógrafos lopescos, Poesse (1949: 67-68) solo recoge dos posibles casos de hiato entre dos vocales átonas de distintas palabras⁴². Se trata, por tanto, de un fenómeno insólito en el Fénix, a duras penas rastreable. En *La palabra vengada* encontramos diez versos en los que es necesario realizar este tipo de hiato para lograr que se ajusten al recuento silábico. Son los siguientes, que ordeno por tipología (cinco endecasílabos, cinco octosílabos)⁴³:

al peligro <u>e</u> n que <u>e</u> stá la Mamora	(v. 648, f. 252)
miedo. A dos provincias <u>se</u> <u>i</u> nterpone	(v. 1721, f. 266)
la guarda <u>e</u> l cielo <u>d</u> e ardor profundo	(v. 1747, f. 267)
que los agrado <u>a</u> pesar en todo	(v. 1822, f. 268)
aunque <u>a</u> parte liberal <u>se</u> <u>i</u> nclina	(v. 2192, f. 274)
hable <u>e</u> l discurso <u>a</u> quí. No dicen que <u>a</u> brasó	(vv. 77-78, f. 244b)
tan cerca <u>d</u> e <u>a</u> usentarme	(v. 254, f. 246b)
Pero <u>t</u> u <u>a</u> travimiento	(v. 1344, f. 261a)
que <u>e</u> n aquel noble <u>i</u> dioma	(v. 2739, f. 281b)

Es probable que varios, muchos o incluso todos estos hiatos entre vocales átonas se expliquen por el deterioro textual, intrínseco a los modos de circulación de la obra teatral en el Siglo de Oro. En algunos versos podríamos postular sencillas enmiendas: «Pero *yo* tu *at*ravimiento» (v. 1344), «la guarda el cielo *del* ardor profundo» (v. 1747), «que los agrado *a mi* pesar en todo» (v. 1822), «aunque *él* a parte liberal *se* *i*nclina» (v. 2192), «que en *aqueste* noble idioma»

⁴² De nuevo, la consulta de ediciones críticas modernas permite solventar muchas dudas al respecto. Como muestra, un botón nada más: tres de los cuatro presumibles casos de hiato que encontró Morley (1927: 539), presentes todos ellos en *El cuerdo loco*, forman sinalefa en realidad, aunque no debido a las razones esgrimidas por el eminente estudioso (véanse los versos correspondientes, 606, 1208 y 3026, en la edición de Sánchez Jiménez y Sáez 2015). El cuarto caso, perteneciente a *Sin secreto no hay amor*, ya corregido por una suelta, lo rechaza el propio Morley como fruto indiscutible de un error (al igual, por cierto, que dos de los otros tres casos).

⁴³ Los números de verso remiten a la edición de McGrady (2008), por la que se cita siempre, mientras que los de folio corresponden a la edición impresa a nombre de Fernando de Zárate (1678), para que el lector pueda comprobar los cotejos oportunos, pues difieren en algunas lecciones, según se verá.

(v. 2739)⁴⁴. En cuanto a los vv. 77-78, que aparezcan dos versos seguidos con un hiato entre dos sílabas átonas podría ser un indicio de que el pasaje se encuentra estragado⁴⁵. En el verso 648 podría introducirse un artículo: «al peligro en *el* que está la Mamora»⁴⁶. Un caso semejante es el del verso 392 («que pienso hacer, señora», f. 248b), en el que habría que pronunciar hiato ante vocal átona precedida de *h* presuntamente aspirada, un fenómeno absolutamente inusitado en Lope, según se ha dicho ya (Poesse, 1949: 64). En fin, varios de los diez casos reseñados parecen ser fruto del desgaste textual, por lo que se hace imposible deducir nada al respecto: poco nos puede aportar la ortología de *La palabra vengada* en cuanto a su atribución, más allá de manifestar que en su estado actual no siempre refleja la pronunciación de Lope.

Habida cuenta de la elevada cantidad de errores manifiestos de *La palabra vengada* —y de tantos otros textos dramáticos—, puede que las enmiendas *ope ingenii* aducidas se correspondan con la lectura original. El problema es que ninguna de ellas resuelve una laguna textual o una falta de sentido evidentes, sino que procuran corregir un fenómeno, el hiato entre vocales átonas de distintas palabras, ajeno a Lope, pero probablemente no a otros dramaturgos (muchos de los cuales se permitían mayores licencias poéticas), a cuya pluma pudiera deberse la totalidad o parte de la pieza editada, como de hecho ocurre en este caso con Enríquez Gómez.

Así las cosas, uno de los dilemas que debe afrontar el editor es la tentación de enmendar a diestro y siniestro, inclinación motivada por el honrado propósito de acercar en lo posible el texto al que ideara su autor. Huelga advertir, no obstante, que la posibilidad de enmienda no asegura en absoluto la presencia de un error; al fin y al cabo, son muchos los versos que permiten la añadidura de una sílaba sin que el sentido o la gramática se resientan (sílabas como *que*, *ya* o *pues*, como sabe todo editor de textos antiguos, y también cualquier poeta en una mala tarde, se prestan con demasiada facilidad a rellenar los huecos necesarios). Por el contrario, cuando nos enfrentamos a textos de autoría lopesca fidedigna, la ortología nos brinda una mayor seguridad a la hora de realizar esta clase de intervenciones, que sin duda podríamos calificar de razonables.

⁴⁴ Una diéresis —algo forzada, vale decir— en *idioma* resolvería asimismo la hipometría. Es un caso no registrado por Morley (1927) ni Poesse (1949), que tampoco documentan la variante con diptongo.

⁴⁵ No obstante, es posible que estos versos se deban a Enríquez Gómez, para quien no podemos saber si era aceptable el hiato entre dos vocales átonas, al carecer de un estudio sobre su ortología.

⁴⁶ Por otro lado, McGrady (2008: 16) afirma que un hiato como el de «se inclina» (v. 2192) aparece recogido en Poesse, pero se trata de un error: el editor incluye el ejemplo de «se inclina» en una lista en la que únicamente figuran casos de hiato entre vocal átona y tónica, fenómeno que, al contrario del que se estudia aquí, sí consigna ampliamente Poesse (1949: 65-66 y 71-72). Por lo demás, los versos siguientes no contienen ningún hiato, sino que se deben a pequeños descuidos del editor: «mucho la imitasteis vos» (v. 737, f. 253b) —en la edición de McGrady, «mucho la imitáis vos»— y «que la muerte le previene» (v. 2232, f. 275a) —McGrady transcribe «que a muerte le previene»—.

Si, con todo, prefiriésemos no enmendar, la ortología nos serviría al menos para detectar versos probablemente deturpados. En cambio, en el caso de que la pieza se deba a un dramaturgo cuyos autógrafos conservados no son suficientes como para conocer sus hábitos ortológicos (que es lo que ocurre en la mayoría de ocasiones), o cuando nos enfrentemos a una autoría dudosa o compartida, estas enmiendas resultarían tan verosímiles como arriesgadas. Al fin y al cabo, su objetivo es corregir un fenómeno, el hiato entre vocales átonas, a todas luces ajeno a Lope, pero quizá no al autor del texto editado, o al del pasaje en cuestión en el caso de comedias escritas en colaboración o refundidas. Pero no siempre esta última posibilidad es conocida *a priori*, claro está, lo que invitaría a extremar la cautela a la hora de realizar enmiendas basadas en la ortología en comedias sospechosas de autoría compleja o compuestas por autores muy proclives a la escritura en colaboración⁴⁷.

3. El cómputo silábico

Es tarea de todo editor dar caza a cuantos versos hipermétricos e hipométricos se entrometan entre el lector y el poeta, más aún si este es un ingenio tan bien dotado como el Fénix. Con todo, incluso el mismísimo Lope tenía de vez en cuando algún desliz, según han puesto de manifiesto las ediciones críticas del grupo Prolope. Así, por ejemplo, Ramón Valdés (2005: 103-108) rastrea oportunamente diversos fallos en el autógrafo lopesco de *La batalla del honor*, entre ellos un caso de hipometría. Obviamente, cualquier vate podía cometer errores de composición, pero es que además todos los dramaturgos —y ahí sí que su calidad poética importaría poco, desde luego mucho menos que el cuidado y la atención en el trabajo— incurrieran en los propios de un copista, por ejemplo al pasar sus borradores en limpio, según explica al detalle Valdés (2005: 103-108) en el caso de Lope. Por su parte, Sònia Boadas (2016: 467-468) analiza varios errores de copia cometidos por el propio Lope en el autógrafo de *La buena guarda*, que tienen como resultado la aparición de versos hipométricos e hipermétricos, y advierte asimismo la irrupción de una redondilla dentro de una tirada de quintillas. Respecto de esta última, que entraña además una cierta falta de sentido, señala con tino la editora que «si no tuviéramos el autógrafo, sin duda consideraríamos que se trata de un error que se habría producido en algún momento de la transmisión textual, ya que todos los testimonios presentan la misma lectura, pero su conservación permite atribuirlo a la pluma del propio poeta» (Boadas 2016: 468). Ciertamente, la mayoría de fenómenos de esta índole detectados por los editores probablemente se deba a un accidentado proceso de transmisión, pero no debe perderse de vista que, en efecto, incluso los propios ingenios ya cometían esos mismos errores de copia. No obstante, a la hora de editar y estudiar obras de autoría dudosa o que presenten un alto gra-

⁴⁷ Acerca de este último fenómeno, remito al estudio de Alviti (2006).

do de deturpación textual, convendrá como siempre extremar la cautela y no conceder un crédito demasiado elevado a la aparición de semejantes anomalías.

A este propósito, creo que resultará oportuno referirnos a *Los cautivos de Argel*, comedia atribuida prácticamente por unanimidad al Fénix. En las últimas décadas, uno de los pocos críticos que ha negado rotundamente la autoría lopesca es Portuondo (1980). Su estudio resalta con ardor la ingente variedad de rasgos métricos, lingüísticos y ortológicos contrarios al *usus scribendi* lopesco, pero también permite entrever el moribundo estado de la obra. Precisamente, Portuondo recalca que la hipermetría y la hipometría representan los principales impedimentos para atribuir *Los cautivos de Argel* al dramaturgo madrileño. Con todo, sus conclusiones no suelen citarse muy a menudo entre quienes se acercan a este texto. Si las menciona su más reciente editor, Natalio Ohanna, quien, sin embargo, prefiere sortear los muchos escollos detectados por Portuondo, achacándolos de manera general a los avatares de la transmisión: «No nos detendremos a refutar la tesis de Augusto A. Portuondo (1980), quien rechaza la atribución sobre la base de unos elementos que encuentra ajenos a la pluma del Fénix (justamente los que se recogen de *El trato de Argel*), y sobre todo por numerosos problemas de ortología y fallas en la rima y el metro que ingenuamente no relaciona con la corrupción de un texto que se publica de manera póstuma y casi cincuenta años después de la representación de la comedia». Lleva razón Ohanna al advertir la necesidad de tener muy presente la deturpación que sufrían los textos teatrales en la época. Ahora bien, en mi opinión ello no debería ser óbice para que se emprendiera un estudio detallado de los cuantiosos problemas que aquejan a *Los cautivos de Argel*, y que en su edición quedan en cierto modo desatendidos, aun cuando en otros muchos aspectos (contextualización histórica y literaria, rastreo de fuentes documentales, etc.) resulta sin duda modélica. Así, Ohanna enmienda con fino olfato varios casos de hipermetría e hipometría, pero no advierte otros tantos. Veamos algunos ejemplos del primer fenómeno (los siete primeros casos deberían ser endecasílabos; el resto, octosílabos)⁴⁸:

[DALÍ]	¿no te da vergüenza de decillo?	
BASURTO	Había callado de vergüenza, y conociome	(vv. 910-911) ⁴⁹
	Ya serás mi esclavo. Acude luego a casa	(v. 933)
	y si yo le truje, y la tomó a mi ruego	(v. 1725)

⁴⁸ Los números de verso se corresponden siempre con la edición de Ohanna (2016).

⁴⁹ La presencia contigua de la preposición «de» y el verbo «decillo» sugiere que, en efecto, la primera es resultado de una duplografía, aunque también podría deberse a una contaminación con la construcción «de vergüenza» del verso siguiente. Nótese no obstante que el endecasílabo resultante, con un torpe acento en la quinta sílaba, es impropio de Lope, por mucho que recupere las once sílabas preceptivas.

le llaman el Santo Oficio, donde en breve	(v. 1732)
Debajo del alquicel la traigo siempre	(v. 1741)
Ven a la noche a mi casa. BASURTO Iré sin falta	(v. 2351)
¡Notable ciencia, cielos! Si yo me libro	(v. 2352)
doite el alma y huyes de mí	(v. 273)
¿Pues qué? LEONARDO Ves que ese Dios que adoro	(v. 339)
No me engaño, fuego es aquel	(v. 1004)
estáis en ese loco temor	(v. 1804)
para que mi madre me viera	(v. 1828)
al nuevo sacerdote ofrecido	(v. 1978)
Moro he de ser sólo de efeto	(v. 2154)
en ese vidrio por quien veo	(v. 2411)
servir en su lugar! AMIR ¡Ah, perro!	(v. 2664)
Hallellos juntos, y pensé	(v. 2753)

Estas intervenciones entrañan cierto riesgo, por lo que una postura conservadora quizá se contentaría con señalar la hipermetría. En algunos casos, cabría realizar enmiendas verosímiles, consistentes en la omisión de ciertas palabras, para recuperar el patrón métrico esperable sin por ello trastocar un ápice el sentido. Así, por ejemplo: «~~Ya~~ serás mi esclavo. Acude luego a casa» (v. 933), «~~y~~ si yo le truje, y la tomó a mi ruego» (v. 1725)⁵⁰, «~~le~~ llaman el Santo Oficio, donde en breve» (v. 1732)⁵¹, «Moro he ~~de~~ ser sólo de efeto» (v. 2154), «Ven a la noche a ~~mi~~ casa. BASURTO Iré sin falta» (v. 2351) o «¡Notable ciencia, cielos! Si

⁵⁰ Se hace necesario transcribir el contexto: «CIGALA ¿Conociste a Francisco, aquel morisco / que se volvió a la seta de sus padres / y se llamó Fuquer? DALÍ Bien le conozco, / si yo le truje, y la tomó a mi ruego, / y vuelve con mi gente y galeotas / a las playas y costas de Valencia» (vv. 1722-1727).

⁵¹ «fue llevado a la cárcel, que en España / llaman el Santo Oficio, donde en breve / fue quemado en un palo. (...)» (vv. 1731-1733).

yo me libro» (v. 2352)⁵². Igualmente, otros versos con idéntico defecto métrico parecen pedir la enmienda a gritos (los ocho primeros casos son octosílabos; el resto, endecasílabos):

- que fue la primera conquista (v. 140)
- que en tu patria y en tu ciudad (v. 863)
- Agora bien, la esclava es tuya (v. 1224)⁵³
- Agora bien, ningún provecho (v. 1667)
- Pues mis hijos, ¿qué se han de hacer
sin mí? (...) (v. 2222-2223)
- para clavos, lienzo y estopa (v. 2255)⁵⁴
- SOLIMÁN ¿Qué es esto?
AJA Tengo deste loco,
que no fue tenerle poco (vv. 2428-2429)
- alguna barca en que se huir (v. 2762)
- Y tú has honrado el tuyo. ¡Vive el cielo!,
que he de escribir, y para mayor ultraje,
tu infamia hebrea, honra, patria y suelo (vv. 2540-2542)
- yo te he de venir a dar sesenta palos (v. 2545)
- (...) REY ¿Qué esclavos
son estos dos que tienes?
SOLIMÁN No son míos,
que a Dalí los vendí.
REY Dalí, ¿qué son [es] dellos? (vv. 2735-2737)

Muchos de estos versos los recoge Portuondo en su estudio de *Los cautivos de Argel* como muestras de hipermetría, pero sin advertir los más que probables

⁵² «¡Notable ciencia, cielos! Si me libro / con lo que Adán perdió tanta ventura, / yo pongo por mis armas un manzano / y una letra que diga “Adán Basurto”» (vv. 2352-2355).

⁵³ En este verso, como en el siguiente, la variante «ahora» permite pronunciar esa voz con sinéresis, por lo que se subsana la hipermetría.

⁵⁴ Así quedaría el pasaje sin la conjunción: «Pues ¿cómo no?, si me han dado / para clavos, lienzo, estopa, / brea y madera su ropa / y el dinero que han ganado» (vv. 2254-2257). En el penúltimo verso enmiendo «sus ropas» por «su ropa», para así recobrar la rima con «estopa».

errores de transmisión subyacentes, y por ende sin proponer enmiendas. Casos como estos justifican con creces los reparos de Ohanna respecto al proceder de Portuondo. En efecto, lo primero que convendría hacer ante textos tan deturpados es justamente separar el grano de la paja, es decir, discernir entre aquellos versos defectuosos debidos a errores de transmisión más o menos palpables, y aquellos otros para los que no cabe descartar con garantías la existencia de despistes de composición achacables a la pluma del poeta. Ahora bien, para ello, tanto en una edición crítica como en un estudio de autoría, sería necesario en primer lugar detectar y señalar los problemas métricos existentes. Veamos ahora algunos versos que padecen el fenómeno contrario, la hipometría (los dos primeros, endecasílabos; los cuatro restantes, octosílabos):

Los ojos enjugad, dejad lágrimas	(v. 969)
cien ducados. Juro por Mahoma	(v. 2532)
que fue llave de luz	(v. 507)
En casa quedará	(v. 1228)
Basurto, ¿con qué gesto?	(v. 1266)
DALÍ ¿Tú, perro?	
FELIS Yo he sido	(v. 1702)

Junto a casos como estos, en los que no resulta sencillo postular enmiendas claras, topamos con otros muchos a los que, al contrario de lo que opina Portuondo, no deberíamos otorgarles demasiado crédito, pues parecen consecuencia segura de los avatares de la transmisión textual o escénica, tal y como sugería Ohanna. De modo que, a mi juicio, podrían proponerse las siguientes enmiendas (los tres primeros son endecasílabos; los demás, octosílabos):

¿Queréis dejar[nos], perros enemigos?	(v. 1871)
estos ladrones del [de la] mar atases	(v. 2076)
alterando el [la] mar, la fuerte armada	(v. 2319)
vivo muriendo por ti, triste de ver que [te] lloro	(vv. 274-275)
Llegó de [la] muerte el día	(v. 1126)
[Y] Tus deudos, ¿qué dirán?	(v. 2152)
vender [aqu] estos esclavos	(v. 2504)

que saben bien el camino
 hasta [la] tierra de Orán (vv.2695-2696)

Retomando la ortología, veamos ahora otros casos en los que la posible hipometría dependería de los usos del autor. Para la correcta escansión métrica de estos versos (como endecasílabos los cinco primeros, como octosílabos el resto), es necesario pronunciar un hiato entre vocales átonas de distintas palabras, fenómeno ortológico contrario a Lope o prácticamente inexistente en su obra⁵⁵, pero no en la de muchos otros dramaturgos y poetas, de entonces y de ahora:

FUQUER Pues voy a hablar al faquí.
 DALÍ Yo aguardo (v. 891)⁵⁶

Yo sé que en su seta viven todos (v. 971)

Alá te guarde. Y si yo tuviera
 el que también perdí cuando di crédito (vv. 2295-2296)

[FÁTIMA] para que él de prisión se rescatase,
 yo te pondría en verdad...
 BASURTO Señora,
 fálteme el Cielo si en llegando a España
 no diera... (...) (vv. 2327-2330)

que sólo en llevarla puedes irte (v. 2347)

Moros, a Argel me paso (v. 199)

con que en esto me pago (v. 1343)

y haré raja a los dos (v. 1416)⁵⁷

¡Por el dios que tu aguielo
 puso en la cruz! (...) (vv.2085-2086)

(...) SAHAVEDRA Pues yo te quiero dar
 vestido, escucha.
 BASURTO Di (vv. 2276-2277)

⁵⁵ Según se ha dicho ya, Poesse (1949: 67-68) solo halló dos casos de hiato en los treinta autógrafos analizados.

⁵⁶ Este primer verso podría resolverse asimismo con un hiato ante la famosa *h* “aspirada” (*hablar*) seguida de vocal átona, fenómeno igualmente contrario a Lope, salvo contadísimas y dudosas excepciones, como sabemos (Poesse, 1949: 64).

⁵⁷ De nuevo, este verso podría contener un posible hiato ante *h* quizá aspirada seguida de vocal átona (*y haré*), muy improbable en Lope (Poesse, 1949: 64).

y dulce esclavo mío (v. 2372)

y a la tuya los pasa (v. 2510)

para España el camino (v. 2574)

Algunos de estos versos podrían remontarse a manipulaciones deliberadas o a errores de copia, cierto, pero otros, por qué no, podrían deberse a defectos de composición o a hábitos ortológicos del autor, en cuyo caso habría que pensar en una pluma distinta a la de Lope. Lo cual no equivale forzosamente a afirmar que el Fénix no fuera el autor primario u original de *Los cautivos de Argel*. Tras el texto que ha llegado a nuestras manos podrían haber mediado operaciones de reescritura o de refundición. Sea como fuere, la corrupción textual de *Los cautivos de Argel* aconseja ser más precavidos que Portuondo (1980: 62) en sus juicios («Lope de Vega no es el autor de esta comedia»), pero impide asimismo, en mi opinión, atribuir sin más la obra al Fénix, cuando menos en el estado en que se ha conservado. Al respecto, es de justicia señalar que Ohanna (2017), ampliando y actualizando las razones esgrimidas por la tradición crítica, aporta varios indicios de peso a favor de la autoría lopesca, lo cual constituye uno de los grandes méritos de su trabajo. Por lo pronto, la estilometría parece darle la razón, según adelantó Germán Vega en una ponencia aún inédita pronunciada en el último congreso de Prolope, celebrado en la Biblioteca Nacional en diciembre de 2018. Con todo, el ya imprescindible corpus de EstilometríaTSO, al cuidado de Álvaro Cuéllar y del propio Germán Vega, contiene numerosas obras de Lope, pero todavía pocas de dramaturgos menores, por lo que la autoría de *Los cautivos de Argel* precisa aún de ulteriores asedios críticos, a los que espero haber contribuido un poco en estas líneas. A raíz de los casos analizados y de otros en los que ahora no me puedo detener⁵⁸, en mi opinión lo más prudente sería no dar definitivamente por zanjada la autoría lopesca, porque quizá en un futuro pueda matizarse con mayor precisión.

En fin, es posible que, como suponía Ohanna, el maltrecho estado textual de la obra —del que, no obstante, se hacía necesario dar cuenta con mayor exactitud— se deba sencillamente a los constantes manoseos y alteraciones que las comedias sufrían en su paso de la pluma a los corrales y a las imprentas. En ese caso, sin embargo, cabría plantearse hasta qué punto un texto tan estragado, como otros muchos del periodo, podría seguir considerándose hijo de su autor (y ello a pesar de que las piezas teatrales viven en variantes, dada su condición de productos para la escena). Pero esa es una cuestión de mayor calado teórico que no me veo en condiciones de abordar, por lo que me limitaré a recordar una vez más cómo el propio Lope reconocía que pasaba las horas «viendo imprimir ca-

⁵⁸ Me permito remitir a Fernández Rodríguez (2019), donde el lector encontrará un sucinto examen textual de la comedia.

da día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías...»⁵⁹. En cualquier caso, se ha podido comprobar de nuevo cómo el cómputo silábico, lejos de ser un frío ejercicio escolar ya desfasado, constituye un instrumento muy fiable (y apasionante, a qué negarlo) para detectar la salud de un texto y acometer las pertinentes tareas de edición, medien o no problemas de autoría.

En definitiva, los métodos tradicionalmente empleados por la crítica a la hora de dirimir atribuciones dudosas, llamados a convivir y a ayudarse mutuamente con los nuevos pertrechos digitales, aún deparan gratas sorpresas y retos formidables para el investigador, tanto en lo que atañe a la existencia de paradigmas hasta la fecha faltos de un examen crítico como en lo que concierne a datos ya descubiertos desde hace décadas, pero a menudo arrumbados en los desvanes de la filología, según ocurre por ejemplo con ciertos aspectos de la versificación estrófica. Incluso el propio manejo de la bibliografía clásica entraña no pocos retos filológicos todavía por atender, como se observa con nitidez en el caso de la ortología y la brillante obra de Poesse. Conviene pues afinar todas las herramientas textuales examinadas, no solo con la mira puesta en los beneméritos estudios de autoría, sino también en la no menos necesaria labor de edición crítica, ámbitos en los que no siempre hemos aplicado los instrumentos aquí abordados con la constancia y el rigor deseables. Quien suscribe estas líneas, el primero. Valgan estas modestas reflexiones como mi palinodia particular, y ojalá que también como un paso más hacia tan ansiada meta.

Bibliografía

- Alviti R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Alinea, Florencia.
- Ambrosi P. (ed.) (1997), Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, Reichenberger, Kassel.
- Antonucci F. (2007), «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en Antonucci F. (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel: 31-82.
- Beccaria L. (ed.) (1996), Lope de Vega, *El Otomano famoso*, Ediciones Áltera, Barcelona.
- Boadas S. (ed.) (2016), *La buena guarda*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Sánchez Lailla L. (coord.), Gredos, Madrid, II: 427-667.
- Bruerton C. (1956), *La versificación dramática española en el período 1587-1610*, «Nueva Revista de Filología Hispánica», 10: 337-364.
- Crivellari D. (2018), *Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope*, «Arte nuevo», 5: 165-188.
- Crivellari D. (ed.) (2021), Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid.
- Cuéllar González Á., Vega García-Luengos G., *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, <estilometriatso.com> (07/2019).
- Domínguez Caparrós J. (1992), *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Madrid.
- Domínguez Caparrós J. (2018), *Métrica española*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

⁵⁹ Las famosas palabras de Lope pueden leerse en la *Parte IX*, cuya edición moderna ha coordinado Presotto (2007b: 35).

- Fernández Rodríguez D. (2016), «*Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron*»: La palabra vengada de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca, «*Criticón*», 126: 141-175.
- Fernández Rodríguez D. (2017), *Revisión de una obra atribuida a Lope de Vega: La famosa comedia otomana, un posible caso de refundición*, «*Bulletin Hispanique*», 119 (1): 353-370.
- Fernández Rodríguez D. (2019), Ohanna, Natalio, ed. Lope de Vega. *Los cautivos de Argel*. Barcelona: Castalia, 2017, «*Rilce*», 35 (2): 725-730.
- Ferrer Valls T. (1991), *Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias*, en *Comedias y comediantes*, Diago M. V., Ferrer T. (eds.), Universitat de València, Valencia: 189-202.
- Fichter W. L. (1952), *Orthoëpy as an aid for establishing a canon of Lope de Vega's authentic plays*, en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Spanish Department–Wellesley College, Wellesley: 143-153.
- García de la Concha V., Madroñal Durán A. (eds.) (2011), con la colaboración de Domínguez Cintas C., *Códice Durán-Masaveu. Cuaderno autógrafo*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo.
- García-Reidy A. (2013), *Mujeres y criados, una comedia recuperada de Lope de Vega*, «*Revista de Literatura*», 75 (150): 417-438.
- García-Reidy A. (2019), *Deconstructing the Authorship of Siempre ayuda la verdad: A Play by Lope de Vega?*, «*Neophilologus*», 103: 493-510.
- Gavela García D. (ed.) (2008), *Lope de Vega, ¿De cuándo acá nos vino?*, Reichenberger, Kassel.
- Llamas Martínez J. (2017), *Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope*: «*Sale la estrella de Venus*», «*Por la plaza de Sanlúcar*», «*Ansi cantaba Belardo*» y «*Oh, gustos de amor traidores*», «*Rhythmica*», 15: 33-63.
- Manson W. R., Peale C. G. (eds.) (2011), Luis Vélez de Guevara, *El niño diablo*, estudio introductorio de Rodríguez López-Vázquez A., Juan de la Cuesta, Newark.
- McGrady D. (2008), *Lope de Vega, La palabra vengada*, Juan de la Cuesta, Newark.
- Morley S. G. (1927), *Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega*, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, Ratés, Madrid, I: 525-544.
- Morley S. G. (1937), *Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the Comedia*, «*Hispanic Review*», 5 (4): 281-285.
- Morley S. G., Bruerton C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- Ohanna N. (ed.) (2017), *Lope de Vega, Los cautivos de Argel*, Castalia, Madrid.
- Paraíso I. (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Arco/libros, Madrid.
- Poesse W. (1949), *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington.
- Poesse W. (1970), *The Orthoëpy of the Authentic Plays of Ruiz de Alarcón*, en *Homenaje a Sherman H. Eoff*, Schraibman J. (coord.), Castalia, Madrid: 173-202.
- Pontón G. (ed.) (2018), *Lope de Vega, El soldado amante*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, Crivellari D., Maggi E. (coords.), Gredos, Madrid, I: 419-642.
- Porteiro Chouciño A. M. (ed.) (2007), *Lope de Vega, Del monte sale quien el monte quema*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Portuondo A. A. (1980), *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio de su autenticidad*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.

- Presotto M. (ed.) (2007a), Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Presotto M. (coord.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, III: 1293-1466.
- Presotto M. (coord.) (2007b), Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída.
- Quilis A. (2004), *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, Ariel, Barcelona.
- Restrepo S., Valdés R. (eds.) (2016), Lope de Vega, *El caballero del milagro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Sánchez Laílla L. (coord.), Gredos, Madrid, II: 971-1153.
- Robles Dégano F. (1905), *Ortología clásica de la lengua castellana*, M. Tabarés, Madrid.
- Romero Muñoz C. (1995), *Otra comedia para Lope: La palabra vengada. I. Las "razones métricas"*, en *La festa teatrale ispanica: Atti del Convegno di Studi. Napoli, 1-3 dicembre 1994*, De Cesare G. B. (ed.), Istituto Universitario Orientale, Nápoles: 71-127.
- Romero Muñoz C. (1996), *Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopianiana sin título (1628-1629)*, «Rassegna Iberistica», 56: 113-120.
- Sánchez Jiménez A. (2013), *Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance*, «Edad de Oro», 32: 407-430.
- Sánchez Jiménez A. (2017), *Acentos contiguos en los romances de la Arcadia (1598), de Lope de Vega*, «Atalanta», 5 (1): 5-61.
- Sánchez Jiménez A., Sáez A. J. (eds.) (2015), *El cuerdo loco*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, López Martínez J. E. (coord.), Gredos, Madrid, II: 725-909.
- Valdés R. (ed.) (2005), *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Pineda V., Pontón G. (coords.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, I: 65-292.
- Wade G. E. (1941), *The Orthoëpy of the Holographic Comedias of Vélez de Guevara*, «Hispanic Review», 9 (4): 459-481.
- Williamsen V. G. (1977), *The versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him*, en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, Williamsen V. G., Michael Atlee A. F. (eds.), Estudios de Hispanófila, Chapel Hill: 151-167.
- Wooldridge J. B. (2005), *La palabra vengada, Attributed to Zárate: More Evidence that It Is a Lost Play of Lope de Vega*, «Bulletin of the Comediantes», 57: 327-363.
- Zárate, Fernando de [Antonio Enriquez Gómez] (1678), *La palabra vengada*, en *Parte cuarenta y cuatro de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, Madrid: ff. 243-283.
- Zugasti M. (2011), *Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo, en las dos primeras ediciones de El poder de la amistad (1654), de Agustín Moreto*, «Boletín de la Real Academia Española», 303: 169-191.