

NOTA

EL ESTUDIO DE LA MÉTRICA COMO APOYO PARA LA EDICIÓN:
EJEMPLOS VIEJOS Y NUEVOS*MARÍA ISABEL TORO PASCUA (Universidad de Salamanca)
y RAFAEL RAMOS (Universitat de Girona)

CITA RECOMENDADA: María Isabel Toro Pascua y Rafael Ramos, «El estudio de la métrica como apoyo para la edición: ejemplos viejos y nuevos», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 458-481.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.486>>

Fecha de recepción: 6 de julio de 2022 / Fecha de aceptación: 20 de julio de 2022

Treinta años después de su definitiva puesta en marcha casi resulta innecesario destacar la importancia del estudio de la métrica en el marco del proyecto editorial de Prolope. La general aceptación que todavía hoy revisten las casi centenarias investigaciones de Sylvanus Griswold Morley y Courtney Bruerton [1940/68] a la hora de datar las comedias a partir del análisis de su métrica sería una buena muestra de ello. Y sin dejar de lado algunas valiosísimas contribuciones clásicas, como las de Jaime Homero Arjona [1953, 1955 y 1956] sobre los supuestos errores de sus rimas, a menudo fácilmente disculpables desde un buen conocimiento de los hábitos estilísticos de la época, o de Tomás Navarro Tomás [1954] sobre el ritmo de sus octosílabos, resulta significativo que en los últimos años haya aparecido una notable cantidad de traba-

* Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos PID 2019-104393 GB-I00 y PID 2019-109214 GB-I00, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Queremos agradecer a Laura Fernández, Gonzalo Pontón y a todo el equipo de Prolope la amabilidad que tuvieron al hacer participar a uno de los firmantes en la mesa redonda sobre los problemas de edición de las comedias, así como su auxilio a la hora de verificar algunos pasajes bibliográficos a los que no pudimos acceder. Posteriormente, hemos añadido varios ejemplos más. El público al que en principio este trabajo estaba destinado explica el tono eminentemente didáctico y expositivo de las páginas que siguen, y el hecho de que con frecuencia ofrezcamos más dudas y preguntas que soluciones.

jos que han puesto de manifiesto la relevancia de los estudios métricos a la hora de delimitar la estructura de sus obras.¹ Queda claro, pues, que en el momento de afrontar la edición de una comedia siempre resulta imprescindible hacer una detenida reflexión sobre la función y el uso de los metros utilizados, sobre todo en los casos más peregrinos, como las canciones sin rima, los tercetos sin encadenar, los perqués, las endechas... y ser conscientes de los posibles errores de transmisión que pueden presentar.

Desde este planteamiento, quizá valga la pena volver la mirada a algunos pasajes editados durante estos años, para comprobar cómo algunos editores de Prolope, desde diferentes perspectivas, han resuelto con particular acierto una serie de problemas textuales relacionados con la métrica o, lo que vendría a ser lo mismo, han echado mano de sus conocimientos métricos para enmendar algunos de los abundantes gazapos transmitidos por las diferentes *partes* de Lope de Vega. Y a esa reflexión se puede sumar el análisis de otros pasajes sobre los que se podrían aplicar esos razonamientos, de manera que parecerían necesitar algún tipo de enmienda.

UNAS MUESTRAS INICIALES

Un ejemplo paradigmático aparece en *Los tres diamantes*, comedia publicada en la *Segunda parte*. Sus siete ediciones, escalonadas entre 1609 y 1618, así como varias impresiones sueltas datables en el siglo XVII, transmiten sin cambios significativos el siguiente pasaje, reproducido fielmente por Marcelino Menéndez Pelayo [1890-1913:XIII,532] y otros editores:²

Cuando Júpiter fiero, en el diluvio,
mató de Loth la insaciable fragua
y el mar pasando, el límite desagua,

1. Para no extendernos innecesariamente sobre esta cuestión, bastará remitir a los distintos estudios reunidos por Fausta Antonucci [2007], o a los más recientes de Daniele Crivellari [2015 y 2018] y Daniel Fernández Rodríguez [2016 y 2021].

2. Así, Gómez y Cuenca [1994-1998:XI,919], aunque estos, por su parte, introducen algunas pequeñas erratas. Por comodidad expositiva, al citar los textos de Lope de Vega por las ediciones clásicas de Hartzenbusch, Menéndez Pelayo (y sus seguidores), Cotarelo y García Soriano, por lo general se mantiene la puntuación y algunos pequeños detalles gráficos de las ediciones de Prolope; respetar la peculiar puntuación de aquellas, su acentuación o algunas de sus peculiaridades ortográficas nos obligaría a extendernos en precisiones innecesarias. Se mantiene siempre, eso sí, la lectura supuestamente errada que transmiten y que se pretende enmendar. Los números de verso indicados, corresponden siempre a las ediciones de Prolope.

encarcelado el sol, dorado y rubio;
 cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
 cuerpos cubiertos de ovas verdes y agua;
 cuando balas de nieve, y rayos fragua,
 y el Ganje se juntó con el Danubio;
 cuando el tiempo mudó su mismo estilo,
 ¿dónde estabas amor? ¿Cuál fue tu asilo?

(vv. 383-396)

Se trata, desde luego, de una estrofa extraña: una rara combinación de diez versos compuesta por dos cuartetos de rima idéntica rematados por un pareado final: 11A 11B 11B 11A 11A 11B 11B 11A 11C 11C. En vano fatigaremos los tratados de métrica habituales buscando una combinación similar. Pero, además, el pasaje prácticamente carecía de sentido. La pericia de Arjona [1952], sin embargo, advirtió que se trataba en realidad de un soneto al que le faltaban cuatro versos, y que antes que en su versión dramática se había publicado íntegramente en las *Rimas* (1602) con unas mínimas variantes, de manera que la editora echó mano de este nuevo testimonio indirecto para restaurar todo el pasaje:

Texto de las «Rimas»

Cuando el mejor planeta en el diluvio
 tiempla de Etna y volcán la ardiente fragua,
 y el mar, pasando el límite, desagua,
 encarcelando al sol dorado y rubio;
 cuando cuelgan del Cáucaso y Vesubio
 mil cuerpos entre verdes ovas y agua;
 cuando balas de nieve y rayos fragua,
 y el Gange se juntó con el Danubio;
 cuando el tiempo perdió su mismo estilo
 y el infierno pensó tener sosiego,
 y excedió sus pirámides el Nilo;
 cuando el mundo quedó turbado y ciego,
 ¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,
 que en tantas aguas se escapó tu fuego?³

Texto editado

Cuando Júpiter fiero, en el diluvio,
 tiempla de Etna y volcán la ardiente fragua,
 y el mar, pasando el límite, desagua,
 encarcelando al sol, dorado y rubio;
 cuando cuelgan del Caucaso y Vesubio
 mil cuerpos entre verdes ovas y agua;
 cuando balas de nieve y rayos fragua,
 y el Gange se juntó con el Danubio;
 cuando el tiempo mudó su mismo estilo
 y el infierno pensó tener sosiego,
 y excedió sus pirámides el Nilo;
 cuando el mundo quedó turbado y ciego,
 ¿dónde estabas, Amor? ¿Cuál fue tu asilo,
 que en tantas aguas se escapó tu fuego?⁴

3. Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 83.

4. Lope de Vega, *Los tres diamantes*, ed. M.I. Toro Pascua, pp. 1436-1437. Aprovechamos la oca-

De esta manera, no solo se identificaba esa extraña estrofa, que había despistado a Marcelino Menéndez Pelayo (y a sus seguidores modernos), a Morley y a Bruerton, que había pasado desapercibida a Lucile Kathryn Delano [1935] y a Otto Jörder [1936], los estudiosos clásicos de los sonetos en las obras dramáticas de Lope de Vega, sino que, sobre todo, se conseguían restituir los fragmentos que el soneto de la comedia había perdido en su transmisión, se corregían los evidentes errores de los versos 2 y 4, y se dotaba a todo el pasaje de un sentido del que, hasta el momento, carecía: ¿Dónde se refugió el Amor cuando Júpiter quiso exterminar a los hombres con un diluvio y solo dejó con vida a Deucalión y Pirra? Por supuesto, con implícita alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio (I, vv. 253-347). El recuerdo de este diluvio, además, parece que resultó grato a los dramaturgos de los primerísimos años del siglo XVI, pues también fue recordado por Agustín de Rojas Villandrando en una de las loas que incluyó en *El viaje entretenido*.⁵

Otros ejemplos no resultan tan espectaculares pero cabe mencionarlos porque se producen con relativa frecuencia. En efecto, en la mayoría de los casos el análisis métrico solo nos sugerirá la enmienda de una palabra o de un acento.⁶ Sin embargo, no solo conviene recordar que ninguna enmienda acertada es menor desde un punto de vista filológico, sino que a menudo esa enmienda revelará un detalle sobre la comedia que había pasado desapercibido a sus lectores hasta que los editores lo pusieron de manifiesto. Podemos limitarnos a señalar algunos pasajes de diversa factura para comprobarlo.

En *El cuerdo en su casa*, publicada en la *Sexta parte* (1615), aparece una redondilla con un desajuste en la rima no enmendado ni en sus dos reediciones antiguas

sión para efectuar una pequeña enmienda acentual, pues parece que Lope prefería la forma llana de «Caucaso» frente a la esdrújula actual «Cáucaso» (véase, abajo, nota 6).

5. Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, p. 174 (si bien en este caso depende largamente de la *Silva al verano* de Juan de Arjona).

6. En el presente trabajo dejaremos de lado esta última cuestión. Baste mencionar, sin embargo, que la rima de numerosos pasajes nos obliga a recordar que a menudo en la época se solían pronunciar algunos nombres propios de manera diferente a la actual. Entre los de persona, merecen recordarse «Anibal» (y no Aníbal), «Dario» (y no Darío), «Castor» (y no «Cástor»), «Arquimedes» (y no «Arquímedes»), «Teofila» (y no «Teófila»)»; entre los geográficos, «Rusía» (y no «Rusia»), «Anatolía» (y no «Anatolia»), «Etiopia» (y no «Etiopía»), «Caucaso» (y no «Cáucaso»), «Efeso» (y no Éfeso), «Campos Eliseos» (y no «Elíseos»)». Asimismo, era habitual la hoy extraña acentuación de algunas palabras como «medula» (y no médula), «ocean» (y no océano), «cercen» (y no cercén), «pabilo» (y no pábilo)... Por supuesto, cualquier estudio ortológico debe partir del clásico trabajo de Sylvanus Griswold Morley [1927], también casi centenario, completado cuando menos con el de Walter Poesse [1949].

(1616) ni por sus editores clásicos: Juan Eugenio Hartzenbusch [1853-1860:III, 456-457] y Justo García Soriano (Cotarelo 1916-1930:XI, 572). El criado Gilote entra en escena para comunicar a Mendo que su esposa acaba de dar a luz un niño. Este, por supuesto, pregunta por la salud de ambos:

| | |
|--------|--|
| MENDO | ¿Anduvo valiente Antona? |
| GILOTE | A tres brincos le parió. |
| MENDO | ¿Quién fue la comadre? |
| GILOTE | Yo, y fue forzoso; perdona. ¡Ea, tamboril y flauta! |
| MENDO | ¿Es grande el niño o chiquito? |
| GILOTE | ¡Pardiez, que es como un cabrito! ¡Ya queda diciendo taita! |

(vv. 2172-2179)

Resulta evidente que «flauta» no rima con «taita». Consciente del desajuste, Hartzenbusch enmendó «taita» como «tanta», aunque no por ello recuperó la consonancia perdida. En este caso, sin embargo, era más factible enmendar el primer elemento de la rima, pues «taita» es voz que se solía emplear frecuentemente para aludir a los primeros balbuceos de los niños, lo que encaja perfectamente con lo que acontece en la escena. Ante ese panorama, se imponía enmendar «flauta» por «gaita», pues esta y el tamboril eran omnipresentes en las fiestas aldeanas y, sobre todo, en los bautizos.⁷

De forma parecida, *El despertar a quien duerme* incluye en su segundo cuadro una canción petrarquista de tres estrofas de trece versos y de estructura bastante frecuente: 7a 7b 11C 7a 7b 11C 7c 7d 7e 7e 11D 7f 11F. Sin embargo, las dos ediciones antiguas de la *Octava parte* en que se incluye, publicadas en 1617, y su editor clásico, Justo García Soriano (Cotarelo 1916-1930:XI, 713), leían los últimos versos de la segunda estrofa como sigue:

La flor, que aromatiza
su fruto, el árbol trueca;
la rama, en leña seca;

7. Lope de Vega, *El cuerdo en su casa*, eds. L. Fernández y R. Ramos, p. 852.

la leña, en fuego; el fuego, en su ceniza
del Fenis nacimiento;
múdase en tierra el agua, el agua en vino.

(vv. 133-138)

Por supuesto, «vino» no rima con «nacimiento». Por eso la editora, siguiendo a Juan Eugenio Hartzenbusch [1853-1860:III, 345-346], decidió enmendar el texto y editar «viento», con lo que no solo se respeta la rima requerida por la canción, sino que además se revela un juego poético con la inestabilidad de los cuatro elementos tradicionales (fuego, tierra, agua y viento) hasta entonces inadvertido.⁸

Un caso similar aparecía en *La prisión sin culpa*, publicada en ese mismo volumen. Mauricio ha encargado un vestido nuevo para su inminente boda con Lucinda y pregunta a su criado, Roberto, por la calidad de las telas que está empleando para ello el sastre. Así leían la siguiente quintilla todos los testimonios antiguos y los editores modernos (Emilio Cotarelo 1916-1930:VIII, 615, Jesús Gómez y Paloma Cuenca 1994-1998:XI, 747):

| | |
|------------|---|
| [MAURICIO] | ¿Sacó buenos tafetanes? |
| ROBERTO | No hallarán en diez mil años mejor tela. |
| MAURICIO | ¿Estarán frescos? |
| ROBERTO | Lo mismo para griguiescos sacaron dos capitanes. |

(vv. 1264-1268)

Salta a la vista que «mil años» no rima con «tafetanes» ni con «capitanes». En ese contexto, en el que se está cuestionando el lujo en los vestidos, resulta claramente mejor lectura «Milanes», que adoptó su editor.⁹ En efecto, además de que se restituye la rima perdida por una confusión paleográfica plausible, el pasaje se haría eco de una de las más notables formas de refinamiento que conocía el teatro del Siglo de Oro, las manufacturas de Milán, abundantemente mencionadas.¹⁰

8. Lope de Vega, *El despertar a quien duerme*, ed. L. Josa, pp. 82-83.

9. Lope de Vega, *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, p. 922. Cabe señalar que en realidad Emilio Cotarelo [1916-1930:VIII, 615] ya había apuntado esta misma corrección, aunque solo aparecía en las enmiendas del final del volumen.

10. Véase solo Marcella Trambaioli [2009].

En todos estos ejemplos, un desajuste en la rima nos advertía de que en la transmisión del texto se había producido un error, de manera que los editores contaban con un pequeño auxilio para su trabajo: debían buscar una palabra que restableciera esa rima y diera pleno sentido al pasaje. En otras ocasiones, en cambio, no se producirá ese desajuste, de manera que, ante la sospecha de un posible error en la transmisión, el editor deberá indagar en la tradición y entre los *realia* de la época para intentar subsanarlo. Un pasaje especialmente llamativo desde esta perspectiva aparece en *El esclavo de Roma*. Ante la inminencia de un ataque romano, los cartaginenses organizan un banderín de enganche para alistar soldados. Uno de los voluntarios, especialmente bravucón (la acotación se refiere a él como «un soldado pícaro»), empieza entonces a denigrar al enemigo. Así aparecía en todas las ediciones antiguas y modernas (Marcelino Menéndez Pelayo 1890-1913:VI, 406; Jesús Gómez y Paloma Cuenca 1994-1998:VIII, 854):

¡Oh, qué graciosos son los romanillos,
 llenos de afeite, baños y lascivia!
 Piensan que son acá los mozalbillos
 vaciados en arena o blanda scibia;
 que comemos lechugas como grillos,
 lengua de buey bebiendo o clara endibia.
 ¡Pues hombre hay por acá que, por Apolo,
 que come un buey y bebe un cuero solo!

(vv. 611-618)

Resulta cuanto menos chocante la palabra «scibia», no recogida en ningún diccionario ni —por lo que parece— en ningún otro texto castellano aunque respeta escrupulosamente el endecasílabo y la extraña rima en *-ibia* de la octava. Sin duda, por ello había sido aceptada de forma incuestionable por los estudiosos tradicionales de la lengua de Lope de Vega, que la consideraron una y otra vez un hápax legómenon absolutamente legítimo.¹¹ Sin embargo, los editores de Prolope no se arredraron ante ese hecho y comenzaron a indagar sobre cómo se podría

11 José Manuel Aicardo [1906:229]; Santiago Montoto [1948:141]; Carlos Fernández Gómez [1971:III, 2512]... Como nota curiosa, puede añadirse que las cuatro papeletas sobre la voz recogidas en el Fichero General de la Real Academia Española remiten en todos los casos a este mismo pasaje.

enmendar tan extraña palabra. La clave la encontraron en el verbo «vaciar», esto es, ‘realizar un molde en el que se verterá metal fundido, para darle forma’, y a partir de ahí descubrieron, con la autoridad del *De re metallica* de Bernardo Pérez de Vargas, que las piezas de orfebrería más delicadas se solían vaciar en moldes de arena o de jibia (en la grafía de la época, «xibia»¹²). La enmienda, así, resulta perfectamente justificada: no solo nos libra de un siempre incómodo hápax, sino que paleográficamente («sciuia» como versión corrupta de «xiuia») resulta impecable.

En otras ocasiones, la estricta observancia de la estructura métrica nos pondrá sobre aviso de que en la transmisión de la comedia se han perdido versos enteros. La cuestión resulta relevante más allá de esa simple omisión, pues a menudo los versos que anteceden o siguen al ausente presentan alguna dificultad para su comprensión, detalle que deriva, precisamente, de que falta algo en el texto para acabar de captar cabalmente el sentido. Resultan especialmente acertadas, en ese aspecto, algunas de las observaciones realizadas por la editora de *Angélica en el Catay*. Los testimonios antiguos y los editores modernos (Marcelino Menéndez Pelayo 1890-1913:XIII, 432 y 448; Jesús Gómez y Paloma Cuenca 1994-1998:X, 722 y 762) leían así los dos siguientes pasajes:

[MANDRICARDO] Me llamarán el fuerte sarracino,
y, aunque es corto atributo, pon la espada,
Roldán, en esta rama deste pino.

ZERBÍN Sentada a las orillas desta fuente,
parecida a las fuentes de Granada,
se rinde al sueño, al son de su corriente;
ven tras de mí, que entre sus hojas blancas
parece que se ríe blandamente.

ISABELA El corazón de su lugar le arrancas
cada vez que te miro alzar la mano
contra las rojas flordelises francas,
mas no, que de valor esté muy llano
el vencimiento.

ZERBÍN Vamos, Isabela,
que va furioso el capitán cristiano.

12. Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, eds. R. Rojas Fernández y F.J. Rodríguez Risquete, p. 1027.

| | |
|-----------|--|
| ISABELA | La arrogancia del moro le desvela, que cuando así Roldán suspenso calla la ira pone al corazón la espuela. |
| ZERBÍN | Él hablará después de la batalla. (vv. 1428-1446) |
| ASTOLFO | Aquí dicen que estaba el pobre Conde. ¡Asilde todos, no se vaya! |
| OLIVEROS | ¿Adónde sin armas, sin espada y sin escudo? |
| ASTOLFO | ¡Date a prisión! |
| ROLDÁN | ¡Angélica, responde, que bien sabes que estoy suspenso y mudo! |
| REINALDOS | Del mar de amor se anega en medio el golfo. |
| ASTOLFO | ¿No me conoces? |
| ROLDÁN | ¿Quién me prende? |
| ASTOLFO | Astolfo. (vv. 2669-2676) |

El primer ejemplo resulta especialmente destacable pues, en principio, ni las rimas ni su orden ni el número de sílabas indican que se haya producido ningún error en la transmisión. Sin embargo, habida cuenta de que la retahíla de tercetos se remata con un terceto más, y no con el habitual cuarteto, parece evidente que se perdió un verso con rima «-ada» entre los parlamentos de Mandricardo y Zerbín. Solo de esta manera se permitiría el remate correcto de los tercetos. La advertencia, además, ayuda a comprender la brusca transición entre las conversaciones que mantienen Roldán con Mandricardo, por un lado, y Zerbín con Isabela, por el otro. En el segundo caso, falta el segundo verso de la octava (con rima en «-udo»), y salta a la vista que la transición entre la aparición en escena de los caballeros, todavía sin ver a Roldán, y los gritos que da Astolfo para prenderlo resultaba excesivamente precipitada. Faltaba el verso en que, efectivamente, lo llegaban a ver. Solo el excelente dominio de la métrica mostrado por la editora pudo, si no solventar, por lo menos advertir de estos dos errores en la transmisión, ajenos al autor.¹³

13. Lope de Vega, *Angélica en el Catay*, ed. M. Trambaioli, pp. 1452-1453 y 1495.

¿NUEVAS SUGERENCIAS Y POSIBLES ENMIENDAS?

Desde esta perspectiva, acaso resulte provechoso señalar otros pasajes de comedias publicadas en los que, quizá, los editores podían haber intervenido más activamente para solventar errores métricos muy similares a los aquí presentados. Lejos de intentar enmendarle la plana a nadie —nosotros mismos acabamos de reconocer errores y descuidos notables—, estas pequeñas sugerencias no pretenden sino establecer un diálogo sobre la labor ecdótica de Prolope, en el que se debería contemplar hasta qué punto es lícito enmendar un testimonio en el que suponemos que se transmite un error (tal y como exigen sus normas) o si, por el contrario, este se debería respetar. Si, caso de ser así, es lícito advertir de ello al lector en nota o no. Y, por supuesto, hasta qué punto los coordinadores de cada *parte* deberían colaborar con los editores para proporcionar, entre todos, el mejor de los textos posible.

Podemos empezar por una cuestión menor: la terminología. En *Los embustes de Celauro*, publicada en la *Cuarta parte* (1614), y en *El servir con mala estrella*, publicada en la *Sexta parte* (1615), aparecen sendos perqués (vv. 2522-2612 y 2506-2543 respectivamente), forma estrófica ciertamente no muy habitual en el acervo de Lope de Vega, pues solo la hemos podido documentar además en *El Argel fingido*, *Amor con vista* y *¡Si no vieran las mujeres!* Consistía en una sucesión de pareados octosílabos contrapuestos (los periodos sintácticos se encabalgaban entre las consonancias, de manera que los conceptos enunciados se iban encadenando los unos con los otros). Ciertamente, en ambos casos los editores advierten en sus respectivas sinopsis de versificación que se encuentran ante una sucesión de «octosílabos pareados» o «pareados octosílabos», lo que es básicamente correcto si exceptuamos los versos sueltos (utilizados a veces para crear una falsa redondilla-quintilla) con que comienza o acaba el fragmento y que, en puridad, son parte integrante del metro,¹⁴ pero al no identificar del todo la forma su distribución estrófica no refleja el juego encadenado de las rimas: en el primer caso, los pareados se suceden de forma monolítica;¹⁵ en el segundo, se estructuran por sus rimas y no por su sentido.¹⁶ En este último, además, se supone la existencia de un verso perdido (v. 2507), con el que se

14. Véanse, sin ir más lejos, las indicaciones de Navarro Tomás [1956/95:215-216 y 264], Baehr [1969:229-231] o Domínguez Caparrós [1999:260-270]

15. Lope de Vega, *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, pp. 1320-1322.

16. Lope de Vega, *El servir con mala estrella*, ed. L. Calvo Valdivielso, pp. 739-740.

completaría un hipotético pareado inicial (vv. 2506-2507), lo que a todas luces resultaría innecesario: la alocución «Potencias del alma mía, / sentidos del cuerpo mío» se puede considerar completa. Sin duda hubiera sido mejor identificar la forma estrófica, y en ambos casos darle la forma necesaria (la distribución por el sentido, no por la rima) para que su valor lúdico destacara convenientemente. Además, se trata de un metro de uso muy determinado por Lope de Vega, reducido por lo general a los monólogos (caso de *El servir con mala estrella*) y solo en dos ocasiones a los diálogos (*Los embustes de Celauro*), lo que sin duda se convierte en una herramienta muy útil para indagar sobre la construcción de las obras.

Pasando ya a lo que sería el restablecimiento de los textos ideales de Lope de Vega y no a la identificación y uso más habitual de sus metros, en *El vaquero de Moraña*, recogida en la *Octava parte* ya mencionada, aparece el siguiente pasaje:

TIRRENO Después que murió mi tía,
 Costanza de Rebolledo,
 vive mi tío y mi prima.

DON JUAN ¿Cúya es la hacienda que labra?

TIRRENO Desde el buey hasta la cabra
 es de un hidalgo de clima
 que aquí en Ávila reside.

(vv. 612-618)¹⁷

Ese «hidalgo de clima» del v. 617 ha extrañado a todos los editores de la comedia. Que rima, desde luego, es incuestionable, y resulta transparente su sentido aproximado («importante, de consideración»). Pero otra cosa es que se pueda entender correctamente el pasaje. Más probable, sin embargo, es que deba enmendarse y leer «hidalgo de estima», expresión con el sentido apuntado bien documentada en la época y en la propia producción de Lope de Vega. Exactamente así aparece en *El testimonio vengado* (v. 1750), mientras que en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* aparece su correspondiente versión femenina, «dama de estima» (v. 1571), y en otros autores se registra su forma plural, «hidalgos de estima».¹⁸ Desde el punto de vista paleográfico, además, resultaría muy plausible.

17. Lope de Vega, *El vaquero de Moraña*, ed. S. Eiroa, p. 1293; tras su estela, véase también Roade Riveiro [2017:200].

18. Juan Timoneda, *Rosas de romances*, f. XIIIr (de la segunda numeración).

Otro ejemplo lo podemos encontrar en *La piedad ejecutada*, publicada en la *Décima octava parte* (1623). Una de sus quintillas reza como sigue:

Si del arrepentimiento
las lágrimas son indicios,
estas que ves te presento.
Recibe el piadoso oficio,
honras de mi sentimiento.

(vv. 1470-1474)¹⁹

En efecto, «indicios» solo rima imperfectamente con «oficio». Quizá habría sido más adecuado enmendar levemente el segundo verso con «indicio», con lo que la rima sería perfecta. La forma que transmitía originalmente la imprenta, así, revelaría un claro error de transmisión, propiciado por la atracción de formas plurales («las lágrimas son», «estas», «honras») y las «s» de los versos inmediatos.

Mayor detenimiento pide un pasaje de *El divino africano*, también recogida en la *Décima octava parte*. En este caso, el editor ha realizado una labor más que notable no solo rastreando minuciosamente los modelos hagiográficos y teológicos que pudo haber utilizado Lope de Vega sino, sobre todo, cotejando la versión manuscrita de la comedia, posiblemente censurada por la Inquisición en 1608, con la versión rehecha por el autor y finalmente publicada en 1623. Sin embargo, como bien pone de manifiesto en su prólogo, ninguna de esas dos redacciones está exenta de errores de transmisión, de manera que a menudo hay que acudir, ahora a una, ahora a otra, para restituir la lectura correcta de la obra. Como prueba de ello, valga presentar aquí unos versos en los que parece que se podía haber corregido ligeramente el texto del impreso con el auxilio de la versión manuscrita, de manera que sus rimas mejoraran notablemente:

Madre, si Dios quisiera por el hombre
tomar la humana forma que decía,
hallara muchas de más alto nombre
entre nueve divinas jerarquías.
Cualquier acto de Dios que al cielo asombre

19. Lope de Vega, *La piedad ejecutada*, ed. I. García Aguilar, p. 93.

bastara por tus culpas y las mías
para mil redenciones; y bastara
que forma de ángel no mortal tomara.

(vv. 467-474)²⁰

Probablemente habría que enmendar el segundo verso como «decías» (rima ya presente en el manuscrito, aunque aquí la redacción primitiva presentaba una formulación ligeramente distinta: «si Dios tomara por el hombre / alguna forma como ya decías»). No solo se restablecería la rima perfecta que exige la octava, sino que se especificaría claramente quién le ha hablado a San Agustín de la Encarnación (esto es, quién «decía» eso que tanto le extrañaba) pues, en efecto, en la comedia es Santa Mónica quien se ha referido a ella en los versos inmediatamente anteriores (vv. 431-438).

Todavía se puede aducir un último ejemplo de esta *Décima octava parte*, en esta ocasión de *El capellán de la Virgen*. En un largo romance asonantado en -eo, de pronto aparece una asonancia en -ea. En concreto, en un pasaje en que la devota Ana dialoga con un ángel que se hace pasar por un simple sacristán de la catedral de Toledo. Todo el fragmento se encuentra salpicado de dilogías que harían las delicias del auditorio, según se refieran al ángel o al falso sacristán: la belleza del joven, la sin par Virgen María, su función como cantor de la capilla, la casa donde promete llevarla o la vela que se guarda para más adelante.

| | |
|-------|--|
| [ANA] | ¿Tenéis madre? |
| ÁNGEL | La de gracia. |
| ANA | Ah, sí, la Iglesia, ya entiendo; por ser hijo de la Iglesia no perdéis nada, por cierto, que si es esposa de Dios, claro está que es madre vuestra. Yo vivo a Santa Leocadia; es mi nombre Ana de Mendo. |

(vv. 3041-3048)²¹

20. Lope de Vega, *El Divino Africano*, ed. J. Aragués Aldaz, pp. 524-525.

21. Lope de Vega, *El capellán de la Virgen*, ed. A. Madroñal, p. 1213.

El desajuste en la rima ha sido bien señalado por el editor, quien no olvida consignar que otros investigadores ya lo habían advertido. Cabe la posibilidad, sin embargo, de sugerir una posible enmienda, al sustituir «madre vuestra» por «padre vuestro». El error se podría explicar por la reiterada aparición de «madre» en los versos cercanos (vv. 3034, 3038, 3041, 3055, 3063, 3099...), de manera que, alterado el sustantivo, arrastró el cambio de género del adjetivo. Dejando ahora de lado que de esta manera se respetaría la rima, resulta evidente que llegar a la conclusión que el supuesto sacristán es hijo de la Santa Madre Iglesia es limitarse a repetir lo que él mismo acaba de confesar y Ana acaba de repetir. En cambio, la enmienda permitiría advertir una cierta empatía al referirse a la falta de un linaje conocido para ese personaje, en la que como era habitual resultaba más importante remitirse al padre que a la madre. La devota vendría a decir: 'si la Iglesia es esposa de Dios, claro está que Él es vuestro padre'. Pero, además —y de esta manera se retomaría el juego dialógico que señalábamos más arriba—, cabe recordar que en la tradición católica los ángeles son «hijos de Dios» («filii Dei»), tal y como aparecía expresado una y otra vez en las Sagradas Escrituras (Job 1:6; 2:1; 38:7; Ps 88:7; Dan 3:92; Lc 20:36...; incluso los ángeles caídos en Gen 6:2) y como señalaron varios eminentes teólogos del Siglo de Oro.²² Se trataría, en suma, de otro guiño levemente humorístico que los espectadores captarían de inmediato.

Al comenzar este estudio destacábamos la importancia de las investigaciones de Jaime Homero Arjona, quien trató detenidamente los supuestos problemas de rima en las comedias del Siglo de Oro en general y en las de Lope de Vega en particular. Desde la privilegiada perspectiva de sus trabajos, quizá se podría sugerir alguna otra enmienda menor a la hora de enfrentarnos a las siempre incómodas rimas idénticas que aparecen en algunas de ellas. Como es bien sabido, la preceptiva clásica las prohibía tajantemente, y solo las podía llegar a aceptar cuando se encontraban lo suficientemente distanciadas como para no interferir entre sí (caso que no nos debe preocupar) o cuando en las palabras en rima se introducía algún matiz que las diferenciara claramente: un cambio de significado, un cambio de régimen, una preposición previa distinta... (Arjona 1953, y véase también Micó 1984). Nada de

22. Cfr. por ejemplo, Pedro Ciruelo, *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, p. 35; Francisco de Osuna, *Quinta parte del Abecedario espiritual*, p. 391; Alonso de Cabrera, *Sermones*, p. 86; Antonio Ximénez, *Erudición evangélica*, pp. 78 y 113; Pedro de Torres, *Excelencias de San José*, pp. 68, 118-119 y 932...

eso, sin embargo, ocurre en esta octava de *Los bandos de Sena*, publicada en la *Veinte y una parte* (1635):

[LISANDRO] Parece que jugaban mil amores
 con los arcos y flechas en sus ojos,
 y que afinaba el cielo en sus colores
 jazmines blancos y claveles rojos;
 como del sol los claros resplandores,
 turba la vista y da la luz enojos.
 Así que, después de ocupado en ella,
 no pude hablar.

FAUSTINO Ni aun hablas mal en ella.

(vv. 1507-1514)²³

Como se puede comprobar, se repiten tanto la palabra en rima (sin cambio de significado) y la preposición precedente, lo que iría en contra de todas las convenciones poéticas del Siglo de Oro. Por eso, en este caso quizá se debería modificar el verso 1514 para leer «sin ella», de manera que el sentido resultara: ‘Tampoco hablas mal sin ella’. De esa manera, no solo se podría aceptar la rima dentro de los cánones establecidos, sino que Faustino vendría a alabar matizadamente la verbosidad de Lisandro, quien en los versos anteriores se ha extendido en una pormenorizada descripción de su enamorada Angélica. Otra vez, el restablecimiento de una rima vendría a convertirse en un guiño cómplice hacia los espectadores de la comedia.

LA SOLUCIÓN EN LA PUNTA DE LOS DEDOS

Todavía habría que mencionar otros casos en los que, aunque no nos atrevemos a proponer una enmienda, parece evidente que tenemos el elemento esencial, la rima original, a partir del cual aquella se debería realizar. Pero más allá de dejar constancia de la rima original del pasaje, más o menos disimulada entre otras palabras de los versos inmediatos, solo un buen estudio de la fraseología utilizada por Lope

23. Lope de Vega, *Los bandos de Sena*, eds. C. Monzó Ribes y D. Fernández Rodríguez, p. 1125 (los editores dejan constancia de lo extraño de la rima, así como del extraño ritmo del v. 1513).

de Vega nos podría guiar a la hora de efectuar la necesaria corrección. Valga aducir un ejemplo de *El sol parado*, publicada en la *Decimaséptima parte* (1621):

| | |
|--------|--|
| FILENA | Él es, sin duda. ¡Hijo mío! |
| PELAYO | ¡Madre mía! |
| FILENA | ¿Cómo es esto? |
| PELAYO | Contároslo quiero presto, si se detuviese el día. |

(vv. 3002-3005)²⁴

El editor advierte certeramente en nota de la ausencia de rima entre «mío» y «día». Sin embargo, a nuestro juicio resulta muy posible que la rima no debiera producirse entre esas palabras sino entre «mía» y «día». No solo nos encontraríamos entonces con una rima cabal, sino que además se evitaría una incómoda rima interna. El problema, sin embargo, consiste en acabar de reformular el pasaje de una manera aceptable desde esa perspectiva. De esta manera, resulta muy plausible que el v. 3003 debiera leerse «¡Hijo mío! ¿Cómo es esto?», todo pronunciado por Filena, pero no acertamos con una formulación feliz para el v. 3002: «Él es, sin duda», en boca de Filena, y «¡Madre mía!», en la de Pelayo, producen un verso de nueve sílabas, no de ocho. ¿Se podría reducir el primer parlamento a «Es, sin duda», o a «Sí, sin duda»? No tenemos argumentos determinantes para decantarnos por una opción u otra.

Más allá de este ejemplo en concreto, al que muy posiblemente cabría añadir otros,²⁵ se impone que como editores nos planteemos cómo hay que obrar en estos

24. Lope de Vega, *El sol parado*, ed. F. Plata, p. 505.

25. Posiblemente se podría obrar de manera parecida en un pasaje de *La ingratitud vengada*: «tanta cama bella y telas, / tantas dueñas y doncellas» (ed. S. Boadas, p. 950, vv. 423-424), donde, mejor que «pensar que Lope hubiera optado por escribir *doncellas*» parece más sencillo suponer que la palabra en rima debiera ser «bellas». El problema, claro, consiste en hallar una redacción afortunada para el verso 423: «¿Tanta tela y camas bellas»? ¿«Tanta cama y telas bellas»? Y la cuestión se podría extender hasta los mismísimos autógrafos de Lope, no por ello libres de supuestos errores de copia. Así, en *El Caballero del Sacramento* aparece una rima imperfecta entre «Rey» y «ser»:

| | |
|---------|--|
| DORISTA | Esto y todo lo que recelar procuras consiste en que quiso el Rey saber de mí tu tristeza. |
| GRACIA | Mi propia naturaleza, Dorista, debe de ser. |

(ed. M. Trambaioli, p. 627, vv. 1610-1615)

casos. Esto es, si debemos enmendar hasta donde se pueda el texto crítico orientados por la rima, el número de sílabas, el ritmo acentual (que es, al fin y al cabo lo que se nos exige),²⁶ corrigiendo solo parte del problema, o si deberíamos limitarnos a advertir de nuestras ideas en una nota al pie, con la esperanza de que otros lectores nos puedan ayudar a solventarlo. Como queda dicho, antes de arriesgarnos a proponer una solución plenamente aceptable sería necesario realizar una búsqueda detenida entre las otras comedias de Lope de Vega (o, cuando menos, en otros autores de la época) para comprobar si existen construcciones similares. Solo así podríamos añadir un argumento de peso que podría reforzar nuestra intuición.

LA FUERZA DE UN ERROR

Quede para el final un caso singular que aparece en *El galán de la Membrilla*, publicada en la *Décima parte* (1618). Y resulta singular porque podemos decir que se trata de una muestra difícilmente igualable de la fuerza que puede tener una mala lectura cuando se enquista en la tradición textual, a pesar de todos los esfuerzos de los editores por intentar subsanarla y a pesar de que, desde hace muchos años, estos tuvieran a su alcance la herramienta perfecta para hacerlo: el manuscrito autógrafo de Lope de Vega. En un fragmento de romance con rima en *-eo*, con el que acaba el primer acto, todas las ediciones leen unánimemente como sigue este diálogo entre Felis y su atolondrado mozo Tomé:

| | |
|-------|---|
| TOMÉ | ¿Quién es el que habla con ellos? |
| FELIS | Aquel es Marqués de Cádiz. |
| TOMÉ | Debe de haber sido ciego, pues que de cáliz se nombra. |

(vv. 1077-1080)²⁷

Como en los casos anteriores, en el pasaje aparece una palabra con la rima necesaria: «saber». Pero, en esta ocasión, a la discutible fortuna de reconstruir los dos versos supuestamente errados (¿«consiste en querer saber | el Rey de mí tu tristeza»? ¿«está en que quiso saber / el Rey de mí tu tristeza»? se une la autoridad del testimonio que se intenta enmendar: nada menos que un autógrafo. En estos casos, ¿hemos de aceptar que Lope de Vega cometía pequeños errores a la hora de acabar de rimar una simple redondilla o hemos de suponer que, por las circunstancias que fueran, pudo haberse equivocado a la hora de poner en limpio su propio texto? Es, como decimos, una cuestión que merecería una larga discusión entre los editores.

26. Tubau [2008:22-25].

27. Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, p. 138.

El «ciego» del tercer verso, perfectamente legible en las dos ediciones de 1618 y en la de 1621, ha desesperado a todos los estudiosos de esta pieza, como bien señala el editor con una honradez encomiable. Hay un chiste tras esa intervención de Tomé, y claramente relacionado con el «cáliz» que tan burlonamente trastoca, pero no acertamos a ver cuál. Aunque la rima encaja con la que exige la estrofa, su sentido se nos escapa. Sin embargo, una lectura atenta del manuscrito autógrafo revela que en ese pasaje Lope no escribió «ciego» sino «crego», esto es, una deformación villana de «clérigo»; si nos percatamos, además de que la supuesta «i» carece del punto que la suele acompañar de manera casi sistemática («liberales», «Quién», «Cádiz», «Cáliz», «quiero», y ligado con la «s» en «sido»), el trazo de la «r» coincide con los que aparecen en «razón», «artes», «liberales», «Marqués», «haber», «nombra», «hablarle» y «quiero»:

The image shows a handwritten manuscript snippet in a cursive script. The text is written on a single line and appears to be a correction or a specific reading of a line from a play. The word 'crego' is clearly visible, with the 'i' lacking a dot and the 'r' having a distinctive flourish. The surrounding text is partially obscured but seems to be a list of names or titles, including 'Don raxon', 'y es Magister', 'en las artes liberales', 'quien es de Santa Catalina', 'Magister', 'es Marqués de Cádiz', 'y debe de haber sido ciego', 'y es de Cádiz se nombra', 'quando salga hablarle quiero', and 'a yate que me conole'.

Londres, The British Library, Ms. Egerton 546, f. 17v

Por supuesto, «crego» es una voz profusamente documentada en la literatura del Siglo de Oro, fundamentalmente entre los rústicos del teatro, desde los tiempos de Juan del Encina, Lucas Fernández y Bartolomé de Torres Naharro. Se convierte, así, en una de las palabras más características del sayagués literario.²⁸ Y Lope de Vega la utiliza también con relativa frecuencia.²⁹ Pero lo más importante es que,

28. Una consulta rápida del *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* ofrece 50 casos en 27 documentos entre 1481 y 1650 (resto uno, con un sentido distinto). Sobre su importancia en el contexto del sayagués literario, véanse solo John Lihani [1958:167] y María del Carmen Boves Naves [1968:401].

29. Carlos Fernández Gómez [1971:I,720] aduce ejemplos de *La carbonera*, *El conde Fernán González* y *Las famosas asturianas*. Una búsqueda rápida permite añadir más casos en *El cuerdo en su*

así, el chiste con el «cáliz» se allana notablemente, y se contribuye a perfilar más certeramente el carácter villano del criado, haciendo que se exprese de una manera vulgar que los espectadores podían captar de inmediato. A pesar de todo, resulta sorprendente la fuerza de este error introducido en la imprenta que ha persistido tan insistentemente en las ediciones modernas a pesar de que una lectura desapasionada del manuscrito autógrafo lo podía haber resuelto hace muchos años.

* * *

Quede aquí este rapidísimo vistazo a un puñado de pasajes en los que la aplicación de las más elementales leyes de la rima y de la métrica, combinadas con el sentido común, nos permiten aventurar alguna enmienda al texto o, cuando menos, constatar que puede haber algún problema en su transmisión y quizá ofrecer una pista para su posible corrección. Sin duda hay muchos más ejemplos de los que sugerimos, pero con los aducidos basta para hacernos una idea aproximada de hasta qué punto es necesario tenerlas siempre muy en cuenta a la hora de emprender una edición rigurosa.

casa, Los Guzmanes de Toral (de autoría dudosa), *La serrana de Tormes, El primer rey de Castilla, La niñez de San Isidro, La ventura sin buscarla* o el auto *El misacantano*.

BIBLIOGRAFÍA

- AICARDO, José Manuel, S.J., *Palabras y acepciones castellanas omitidas en el Diccionario Académico: Primer millar*, Fortanet, Madrid, 1906.
- ANTONUCCI, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2007.
- ARJONA, Jaime Homero, «Another Sonnet in Lope de Vega's *Los tres diamantes*», *Hispanic Review*, XX (1952), pp. 313-315.
- ARJONA, Jaime Homero, «The Use of Autorhymes in the xviiith Century *Comedia*», *Hispanic Review*, XXI (1953), pp. 273-301.
- ARJONA, Jaime Homero, «Defective Rhimes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph *Comedias*», *Hispanic Review*, XXXIII (1955), pp. 108-128.
- ARJONA, Jaime Homero, «False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and Their Bearing on the Authorship of Doubtful *Comedias*», *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 290-305.
- BAEHR, Rudolph, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BOVES NAVES, María del Carmen, «El sayagués», *Archivos leoneses*, XXII (1968), pp. 383-402.
- CABRERA, Alonso de (O.P.), *Sermones*, ed. M. Mir, Bailly-Bailliére, Madrid, 1905.
- CIRUELO, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, ed. A.V. Ebersole, Albatros-Hispanófila, Valencia, 1978.
- Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, Real Academia Española, en línea, <<http://www.rae.es>>. Consulta del 13 de noviembre de 2022.
- COTARELO, Emilio, ed., *Obras de Lope de Vega: Obras dramáticas*, Real Academia Española, Madrid, 1916-1930, 13 vols.
- CRIVELLARI, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXI (2015), pp. 1-28.
- CRIVELLARI, Daniele, «Métrica y marcas de segmentación en los autos sacramentales autógrafos de Lope», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, V (2018), pp. 157-179.
- DELANO, Lucile Kathryn, *A Critical Index of Sonnets in the Plays of Lope de Vega*, University of Toronto, Toronto, 1935.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1971, 3 vols.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», *Castilla: Estudios de Literatura*, VII (2016), pp. 38-68.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega», en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, eds. L. Giuliani y V. Pineda, Firenze University Press, Florencia, 2021, pp. 15-40.
- GÓMEZ, Jesús, y Paloma CUENCA, eds., *Lope de Vega, Obras completas: Comedias*, Turner, Madrid, 1994-1998, 15 vols.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed, *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Rivadeneyra, Madrid, 1853-1860, 4 vols.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Max Niemeyer, Halle, 1936.
- LIHANI, John, «Some Notes on Sayagués», *Hispania*, XLI (1958), pp. 165-169.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1890-1913, 15 vols.
- MICÓ, José María, «Norma y creatividad en la rima idéntica (A propósito de Herrera)», *Bulletin hispanique*, LXXXVI (1984), pp. 257-308.
- MONTOTO, Santiago, «Contribución al vocabulario de Lope de Vega: Colección de palabras y acepciones empleadas por el Fénix de los Ingenios Españoles y que no figuran en el Diccionario de la Real Academia Española (Continuación) [R-T]», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII (1948), pp. 135-149.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega», en *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín, I*, eds. L. Gil Fagoaga y G. Moldenauer, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Madrid, 1927, pp. 525-544.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940; trad. española, revisada y ampliada, de María Rosa Cartes, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1968.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «Notas fonológicas sobre Lope de Vega», *Archivum*, IV (1954), pp. 45-52.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, Syracuse, 1956; 4ª ed., Labor, Barcelona, 1995.
- OSUNA, Francisco de (O.F.M.), *Quinta parte del Abecedario espiritual*, ed. M. Quirós García, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
- ROADE RIVEIRO, Jessica, *Edición crítica de «El vaquero de Moraña»*, tesis doctoral dirigida por Manuel Ángel Candelas Colodrón, Universidade de Vigo, Vigo, 2017.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. J.P. Ressay, Castalia, Madrid, 1995.
- TIMONEDA, Juan de, *Rosas de romances (Valencia, 1573)*, eds. A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto, Castalia, Madrid, 1963.
- TORRES, Pedro de (S.J.), *Excelencias de San José, varón divino, patriarca grande, esposo purísimo de la Madre de Dios, y altísimo Padre Adoptivo del Hijo de Dios*, Herederos de Tomás López de Haro, Sevilla, 1710.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La cultura material de las ciudades italianas en el teatro aurisecular: telas, cortes, armas, oro de Milán...», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. E. García Santo-Tomás, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fránkfort, 2009, pp. 355-381.
- [TUBAU, Xavier], *La edición del teatro de Lope de Vega: Las «Partes» de comedias*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Angélica en el Catay*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. III, pp. 1387-1502.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los bandos de Sena*, eds. C. Monzó Ribes y D. Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega: Parte XXI*, coords. G. Pontón y R. Valdés Gázquez, Gredos, Barcelona, 2022, vol. I, pp. 1019-1206.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Caballero del Sacramento*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega: Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Barcelona, 2016, vol. I, pp. 535-688.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El capellán de la Virgen*, ed. A. Madroñal, en *Comedias de*

- Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez y A.J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. I, pp. 1071-1218
- VEGA CARPIO, Lope de, *El cuerdo en su casa*, eds. L. Fernández y R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, vol. II, pp. 775-902.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. III, pp. 1221-1350.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El despertar a quien duerme*, ed. L. Josa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. I, pp. 65-162.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Divino Africano*, ed. J. Aragüés Aldaz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. I, pp. 375-742.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El esclavo de Roma*, eds. R. Rojas Fernández y F.J. Rodríguez Risquete, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. II, pp. 985-1121.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. I, pp. 81-229.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La ingratitud vengada*, ed. S. Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. II, pp. 913-1052.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La piedad ejecutada*, ed. I. García Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coords. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Gredos, Barcelona, 2019, vol. II, pp. 1-156.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La prisión sin culpa*, ed. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. II, pp. 871-984.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El servir con mala estrella*, ed. L. Calvo Valdivielso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, vol. I, pp. 649-770.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sol parado*, ed. F. Plata, en *Comedias de Lope de Vega. Par-*

- te XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, IGredos, Barcelona, 2018, vol. II, pp. 351-512.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El testimonio vengado*, ed. G.S. Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. L. Giuliani, P. Campana, M. Morrás y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. III, pp. 1687-1805.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Tragicomedia de Peribáñez y el comendador de Ocaña*, eds. L.A. Blecua Perdices y G.S. Lipperheide, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. I, pp. 413-544.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. M.I. Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. III, pp. 1401-1558.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El vaquero de Moraña*, ed. S. Eiroa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. III, pp. 1253-1386.
- XIMÉNEZ, Antonio (O.M.), *Erudición evangélica y arancel divino de todas las cosas eternas y temporales que debemos seguir, creer y pedir en la santa oración*, Matías Clavijo, Sevilla, 1627.