

# La ortología de Lope como herramienta de edición Entre la teoría y la práctica

Daniel Fernández Rodríguez  
Universitat de València, Espanya

**Abstract** This chapter aims to offer several keys to analyze Lope de Vega's orthoepy, particularly in relation to the field of critical edition. Specifically, I will focus on vowel sequences produced between contiguous words. My two main objectives are the following: on the one hand, to establish precise and exhaustive metrical rules, based on the application of some theoretical foundations that allow refining Poesse's indications; on the other hand, to illustrate the procedure that Lope's editors should follow when detecting and correcting errors concerning orthoepy. To do so, I will start from practical cases taken from two plays by Lope (*El Grao de Valencia* and *Los bandos de Sena*).

**Keywords** Critical edition. Orthoepy. Lope de Vega. Metrics. El Grao de Valencia. Los bandos de Sena.

**Índice** 1 El testimonio único, la edición y la ortología. – 2 Las secuencias vocálicas entre palabras contiguas. – 2.1 Vocal átona final + átona inicial. – 2.2 Vocal tónica final + átona inicial. – 2.3 Vocal átona final + tónica inicial. – 3 A modo de síntesis.

A Daniele Crivellari,  
filólogo ejemplar e caro amico

## 1 El testimonio único, la edición y la ortología

De las palabras que todos hablan, elige las que  
convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a  
veces las letras, y las pesa y las mide y las compone,  
para que no solamente digan con claridad lo que se  
pretende decir, sino también con armonía y dulzura.  
(Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*)<sup>1</sup>

En la dedicatoria al libro tercero de *De los nombres de Cristo*, fray Luis de León definió así el quehacer de los poetas, que tan bien conocía. No obstante, creo que sus palabras pueden aplicarse asimismo a otra de sus facetas, la de filólogo, y, en particular -pero con ciertas reservas-, también a la figura del editor de textos. Por desgracia, todos estamos sometidos a la tiranía de los calendarios, a las prisas cotidianas y a las exigencias burocráticas, de modo que no siempre podemos dedicar el tiempo necesario a los textos que editamos, ni brindarles la demora y el mimo que nuestros clásicos exigen. En este sentido, la edición crítica de un testimonio único -más allá de que contemos con alguna que otra edición moderna-<sup>2</sup> supone una ocasión idónea, una oportunidad, si se me permite el juego de palabras, *única*: la de sopesar a cada paso el texto editado, planteándonos al detalle asuntos tan peliagudos, frágiles y relevantes como la métrica, la puntuación o la ortología. Aspectos todos ellos que, por supuesto, cualquier edición crítica suele tratar en mayor o menor medida, pero que muy a menudo merecerían un examen más detenido y minucioso. En efecto, liberado como está de otras tareas ecdóticas (el cotejo de distintos testimonios, la elaboración del *stemma*, la selección de variantes, etc.), el editor crítico de un testimonio único puede y debe estudiar con particular esmero el texto editado, a la caza de todos aquellos errores y problemas más o menos ocultos que hayan deteriorado la fisonomía de la obra. En definitiva, la edición de un testimonio único tal vez no colme, pero sí roza, el sueño de todo filólogo: leer y examinar, pulir y enmendar un texto, palabra por palabra, verso a verso.

Ahora bien, el caso de quienes nos dedicamos a la edición de textos de Lope es particularmente privilegiado. Lo es, en primer término, por la asombrosa fertilidad creativa del Fénix, cuyo corpus textual, si bien aún por reconstruir, es uno de los más abundantes

---

1 Cito por la edición de Javier San José Lera consignada en la bibliografía.

2 Al respecto, véase, en este mismo volumen, el texto de Laura Fernández García.

de Occidente, pues sobrepasa con creces el millón de versos de autoría indiscutible. La cifra asusta. Pero no menos impresionante, a estas alturas, es el corpus crítico erigido alrededor de Lope, un tesoro filológico sin parangón. Me refiero, claro está, a la cantidad –y calidad– de las ediciones críticas de sus obras teatrales y poéticas, en buena medida gracias a los esfuerzos del grupo PROLOPE. Pero también, por supuesto, a otras iniciativas, tanto individuales como colectivas, tales como la base de datos ARTELOPE, que nos permite bucear cómodamente por el teatro lopesco, y, desde luego, el proyecto *Gondomar*, que alumbrará una parcela dramática de Lope –algunas de sus obras más tempranas– que aún depara muchos misterios.

Así pues, sin forzar demasiado las cosas, podríamos concluir que la edición de un testimonio único de Lope no deja de ser un imposible, toda vez que el editor tiene a su disposición, más bien, *el* testimonio único de Lope, es decir, un corpus textual inmenso, pero que hoy, gracias al trabajo de varias generaciones de filólogos y lopistas, podemos leer, rastrear y analizar con cierto rigor y confianza. En esta ocasión pretendo centrarme en problemas textuales que atañen a cuestiones ortológicas. Mi propósito no es solo presentar una serie de casos prácticos y plantear y discutir sus posibles soluciones, sino también ofrecer claves teóricas nuevas para comprender el riguroso sistema ortológico de Lope. En todo caso –aviso ya al lector–, soy consciente de que las enmiendas que presentaré no destacan por ser especialmente hermosas o imaginativas. Al contrario, son más bien algo sosas (y, quizá por eso mismo, más sólidas y verosímiles), precisamente porque lo que me interesa aquí es atenerme al método, es decir, plantear casos que puedan ilustrar el quehacer del filólogo ante problemas ortológicos y métricos.

Para ello, centraré mi atención en dos comedias lopescas de testimonio único. La primera de ellas es *El Grao de Valencia*, una de las más antiguas del Fénix. Compuesta hacia 1589 y concebida a caballo entre la fórmula urbana y bizantina, se conserva en un manuscrito de Palacio perteneciente a la colección *Gondomar*.<sup>3</sup> La segunda obra en la que me basaré es *Los bandos de Sena*, comedia urbana escrita entre 1597 y 1603 e incluida en la *Parte XXI* (1635).<sup>4</sup> Inspirada en una antigua leyenda remozada entre otros por Matteo Bandello, el principal atractivo de esta obra es el personaje de Teodora, que vuelve a Siena disfrazada de varón para remediar su suerte y la de los dos clanes enfrentados. En lo que concierne a cuestiones textuales,

---

**3** Recientemente, he tenido la oportunidad de editar *El Grao de Valencia* gracias a la confianza y a los desvelos de Luigi Giuliani y Anne-Marie Lievens, a quienes agradezco su ayuda en el proceso de publicación.

**4** Tuve la fortuna de preparar la edición crítica de *Los bandos de Sena* junto a Clara Monzó, bajo los auspicios de Gonzalo Pontón y Ramón Valdés. Todas las citas de ambas comedias proceden de sendas ediciones consignadas en la bibliografía.

si bien ambas comedias pueden leerse razonablemente bien, las dos presentan notables desafíos, sobre todo *Los bandos de Sena*, cuyos errores ascienden al centenar.

Como es bien sabido, la ortología de Lope cuenta con un estudio fundamental, la magna obra de Poesse (1949), basada en una treintena de autógrafos lopescos, así como con el pionero artículo de Morley (1927), que constituyen los referentes clásicos sobre la materia, junto a tratados más generales –y aún más añejos– como los de Bello (1890), Benot (1892) y Robles Dégano (1905). Como tales, no obstante, todos ellos precisan una revisión y actualización, asunto al que últimamente se ha dedicado algún trabajo.<sup>5</sup> Mi intención aquí es partir de Poesse, pero, también, ofrecer algunas claves teóricas que van más allá de las conclusiones fijadas en su día por el estudioso,<sup>6</sup> de modo que puedan servir de base para los editores de textos de Lope.

## 2 Las secuencias vocálicas entre palabras contiguas

Nuestro ámbito de estudio serán las secuencias vocálicas entre palabras contiguas. Como es sabido, el engarce más natural entre vocales de distintas palabras consiste en su pronunciación conjunta en una sola sílaba, lo que solemos conocer como *sinalefa*.<sup>7</sup> De ahí que, como editores, debamos saber con seguridad en qué circunstancias un determinado escritor permite o no la ruptura de la *sinalefa*, fenómeno que recibe el nombre de *hiato* o *dialefa*.<sup>8</sup>

---

5 En relación a Morley y Poesse, puede verse Fernández Rodríguez 2021.

6 Por supuesto, lo mismo vale para Morley, si bien me referiré ante todo a Poesse, cuyo estudio recoge, amplía y perfecciona las conclusiones del primero.

7 Salvo cuando sea necesario, a lo largo de este capítulo no me referiré al acento rítmico, circunstancia métrica que puede favorecer la separación silábica (es decir, en cuanto aquí nos concierne, la ruptura de la *sinalefa*). En su estudio, Poesse clasifica los contactos vocálicos entre palabras en función de si estos se producen o no en posición de acento rítmico. Esta distinción es particularmente oportuna en el caso del acento rítmico final (esto es, el que recae sobre la última sílaba tónica del verso), ya que es la posición más proclive a facilitar la separación silábica (tanto en el interior de palabra como entre voces contiguas). En cambio, el acento rítmico interno, que atañe solo a los endecasílabos, no tiene en Lope una incidencia tan clara (Poesse 1949, 78), si bien en ciertas circunstancias sí puede favorecer la separación silábica, como veremos (en todo caso, es cuestión peliaguda, y que merecería un examen más detenido que el que le dedica Poesse, quien solo computa como acento rítmico interno las sílabas 4ª, 6ª y 8ª, decisión muy discutible).

8 En este trabajo, a la hora de referirme a la separación silábica de dos vocales contiguas de palabras diferentes, emplearé indistintamente los términos *hiato* (el más tradicional y asentado en los estudios de métrica) y *dialefa* (muy útil, debido a la claridad con que se opone a *sinalefa*). Así pues, al hablar de ‘vocales contiguas’ me refiero aquí al ámbito de la secuencia fónica (es decir, métrica) del verso.

## 2.1 Vocal átona final + átona inicial

Nos fijaremos, en primer lugar, en los contactos entre dos vocales átonas de distintas palabras. La primera escena que examinaremos, perteneciente a *Los bandos de Sena*, se sitúa en la cárcel, donde Pompeyo, pese a ser consciente de sufrir un encierro injusto (causado por una falsa acusación promovida por el senador Faustino), no tiene más remedio que venderle su hacienda al propio Faustino, para así abonar la multa y salir de prisión. Sin embargo, ahora el senador solo está dispuesto a pagarle quinientos ducados, una cantidad insuficiente para que Pompeyo pueda comprar su libertad. Es entonces cuando el prisionero entona estos versos, en los que declara su voluntad de morir antes que malvender la heredad:

Pues antes que mi huerta darte intente  
por precio vil, el corazón me sobra  
para morir, villano, injustamente.  
Pones la falsa opinión por obra.  
(*Los bandos de Sena*, vv. 2672-5)

El último verso transcrito, en el que Pompeyo acusa a Faustino de haberle difamado, entorpece el ritmo endecasílabo. El problema es de índole ortológica. No en vano, el lector solo encuentra diez sílabas, y no once. La razón es que, en el verso de Lope, entre dos vocales átonas de palabras distintas solo puede producirse sinalefa.<sup>9</sup> Se trata de un fenómeno común en el verso español, de acuerdo con el uso natural de la lengua, uso que el Fénix, como buen poeta, respeta a rajatabla.<sup>10</sup> ¿Pero cómo enmendar el error?

Tanto el único testimonio antiguo de *Los bandos de Sena* como las distintas ediciones modernas mantienen intacto el verso. Tan solo Cotarelo mostró ciertas reticencias al respecto, que expresó en una lacónica nota: «La palabra ‘opinión’ no es propia» (1917, 567).

---

**9** Para ejemplos, casos dudosos y alguna supuesta excepción, véanse Poesse 1949, 67-8 y Fernández Rodríguez 2021, 29-30.

**10** No olvidemos la observación, tan sabia y necesaria, de Navarro Tomás: «Aun cuando en el lenguaje poético haya palabras, giros y modos de expresión que no se usen de ordinario en la lengua corriente, sabido es que en lo que a la articulación y a la dicción se refiere, no existe en español una pronunciación poética distinta de la que se usa en el discurso, en la escena o en la conversación de las personas ilustradas» (1990, 149). Este principio esencial no queda invalidado por los reparos de Morley (1927, 543) a identificar las convenciones métricas con la pronunciación «real», basados en su caso en la nula incidencia de las «pausas» y del cambio de interlocutores a la hora de romper una sinalefa. Ambos son, es cierto, factores problemáticos (por subjetivos o específicamente actorales, y no propiamente poéticos), pero no inciden en la lectura ni atentan en absoluto contra este fundamento general: la lengua poética (como lo es la del teatro áureo), en términos fonéticos, se basa –al menos desde el siglo XVI– en los usos de la lengua oral en un registro más o menos culto o formal.

A decir verdad, en términos semánticos «opinión» podría encajar, sobre todo en el sentido, muy vivo en el Siglo de Oro, de ‘fama, reputación’. Ahora bien, la ortología no engaña. Pues bien, resulta que, a poco que rebusquemos en el pasaje, topamos con la solución adecuada. Transcribamos ahora los seis versos anteriores a los cuatro transcritos:

Porque me veis en esta cárcel fiera,  
el cuchillo, Faustino, a la garganta,  
adonde tu maldad quiere que muera  
-con falsa información que la ley santa  
de la justicia rompe claramente-,  
robas mi hacienda con malicia tanta.  
(*Los bandos de Sena*, 2666-71)

En efecto, el fragmento nos proporciona el sustantivo que nos faltaba, «información», que forma parte, de hecho, del mismo sintagma que obtenemos en el verso defectuoso, una vez realizada la enmienda oportuna: ‘Pones la falsa información por obra’. Esta corrección no solo restaura las once sílabas prescriptivas, sino que también mejora notablemente el sentido del pasaje, puesto que lo que Faustino pone «por obra» es justamente el falso testimonio, es decir, la «falsa información». Este último sintagma, de hecho, ya había aparecido anteriormente («aunque es falsa información», v. 2574), también en relación a las infamias vertidas sobre Pompeyo.<sup>11</sup>

Veamos ahora otros casos algo más dudosos o problemáticos. En esta escena de *El Grao de Valencia*, situada en Moncofa (Castellón), Zarte reacciona asombrado a la historia que le acaba de contar el Capitán, quien le revela que un hijo suyo fue raptado por unos moros cuando apenas era un niño. Zarte se compromete a ir a Argel en busca del hijo del Capitán:

ZARTE            ¡Caso estraño! Y yo te doy palabra  
                      [...]  
                      de informarme muy bien de viejos moros  
                      y sacarte de rastro el hijo tuyo,  
                      que no será posible que se asconda.  
                      (*El Grao de Valencia*, vv. 2708-14)

---

**11** Según me informó puntualmente el profesor Marco Presotto, a quien agradezco la observación, el sintagma «falsa información» constituye, de hecho, un concepto jurídico, tal y como se refleja en *Los bandos de Sena*. Ello no hace sino abonar la pertinencia de la enmienda.

Ahora bien, ¿cómo enmendar el verso? En estos casos, debemos mantener a raya nuestras ansias creativas, al menos hasta haber agotado opciones mucho más prosaicas y, por lo tanto, también más verosímiles. Una posibilidad, respetuosa con el texto y que se antoja muy natural, consiste en añadirle un verbo: «Es caso extraño». Esta construcción, además de resolver los problemas métricos y ortológicos mencionados, enlaza mucho mejor con la inmediata conjunción «Y». Además, la expresión «es caso extraño» es atestiguada en otras comedias de Lope:

(*El dómíne Lucas*, ed. M. García-Bermejo, v. 867)

(*La mayor vitoria de Alemania...*, ed. E. Ioppoli, v. 2298)<sup>12</sup>

(*El rústico del cielo*, ed. J. Llamas, vv. 2380-1)

**12** El título completo con el que esta comedia se imprimió en la *Vega del Parnaso* (1637) es *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, mientras que en el autógrafo, fechado a 8 de octubre de 1622, la pieza se titula *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (para más detalles sobre el autógrafo, debe acudir a Crivellari 2015).

La existencia de la construcción «Es caso estraño» en contextos lopescos tan similares es un argumento suficiente para adoptar esta enmienda. Más aún si tenemos en cuenta que el error podría explicarse asimismo por haplografía, habida cuenta de la repetición de la secuencia *es* («Es caso estraño»).<sup>13</sup>

Como decíamos anteriormente, la ruptura de la sinalefa entre dos vocales átonas es, en general, una licencia que cualquier poeta medianamente riguroso no suele permitirse, ni en tiempos modernos ni en el Siglo de Oro, y que desde luego es ajena a Lope, razón por la que, como editores de su obra, debemos estar muy atentos a la hora de detectar y, si es posible, enmendar los versos que parezcan exigirla.

## 2.2 Vocal tónica final + átona inicial

Pero conviene plantearse también qué ocurre cuando la primera de esas vocales es tónica. En lo que respecta a Lope,<sup>14</sup> más allá de alguna que otra dudosa excepción, la combinación de vocal final tónica + átona inicial también se resuelve siempre mediante una sinalefa, como permite deducir el estudio de Poesse (1949, 60-73).<sup>15</sup> Este rigor poético por parte del Fénix, su constancia métrica y ortológica, hace que la lectura de sus versos sea fluida e intuitiva, porque el lector no topa con obstáculos que entorpezcan el ritmo o dificulten la correcta escansión del verso.

Veamos, ahora, algunos casos prácticos en lo que atañe a las tareas de edición. En el siguiente fragmento, Donato y Leonardo se refieren a la casa de Pompeyo, que planean quemar como parte de la estratagema que permitirá resolver el embrollo de la comedia. En esa casa, no obstante, podría encontrarse Angélica, circunstancia que Leonardo, que bebe los vientos por ella, aprovecha para trazar una metáfora con el fuego amoroso.

---

**13** Al hilo de los pasajes paralelos citados, por cierto, conviene replantearnos la puntuación del verso de *El Grao de Valencia*. Si nos fijamos, las exclamaciones, aquí, eran la solución –ingeniosa, sin duda– que los editores modernos habían asumido para salvar ese «Caso estraño», pues de otro modo, sin las exclamaciones, no constituiría sino un anacoluto sintáctico. Ahora, sin embargo, restituido el verbo que faltaba, se antoja mucho más natural omitir las exclamaciones, de acuerdo con el tono sereno con que Zarte expone meticulosamente su plan: «Es caso estraño, y yo te doy palabra...».

**14** Cuanto explicaré no concierne a otros poetas, como, por ejemplo, Jorge de Montemayor, pródigo en esta clase de hiatos algo incómodos, como se observa al leer las numerosas poesías insertas en *La Diana*.

**15** Para el análisis de algún que otro caso dudoso o excepcional, puede verse Fernández Rodríguez 2021, 24-6.



[DONATO] ... mas mira que podrá ser  
                  que esté Angélica en ella.  
LEONARDO ¿Qué fuego podrá encendella  
                  si amor no tiene poder?  
(*Los bandos de Sena*, vv. 2804-7)

El segundo verso de la redondilla presenta un problema ortológico: para leerse como octosílabo, sería necesario pronunciar una dialefa muy artificiosa. Para empezar, ya sabemos que entre «que» y «esté», por un lado, y entre «Angélica» y «en», por otro, debe respetarse la sinalefa, que es la única solución plausible entre dos vocales átonas (las conjunciones y preposiciones son siempre átonas a efectos prosódicos).<sup>16</sup> Pues bien, contra lo que tal vez pudiera pensarse, otro tanto vale para el contacto entre «esté» y «Angélica» (o sea, entre tónica final + átona inicial). Cualquiera de las tres supuestas dialefas resulta muy abrupta para el oído. ¿Por qué? Pues porque las tres implicarían romper una sinalefa ante vocal átona inicial, es decir, en una circunstancia en que el castellano suele pedir la sinalefa, tanto en la lengua espontánea como, por consiguiente, también en el verso. Ahora bien, lo cierto es que algunos poetas, no tan constantes ni rigurosos como Lope, se permiten con cierta frecuencia romper la sinalefa ante vocal átona inicial si a esta le precede una tónica. No así Lope, insisto. En el caso del Fénix, pues, esta norma ortológica tan importante -la sinalefa- se aplica ante cualquier vocal átona inicial, también cuando esta va precedida de una vocal tónica, como es el caso de la secuencia «esté Angélica». Teniendo esto en cuenta, el diagnóstico es inapelable: el verso 2805 debe considerarse hipométrico. Nos falta, por tanto, una sílaba.

Tras esta primera fase (la detección del error ortológico), comienza la segunda: la búsqueda del eslabón perdido. Para ello, en primer lugar deberíamos rastrear el contexto inmediato, que a menudo puede encerrar la clave que nos falta. Aquí, sin embargo, el diálogo entre Donato y Leonardo no nos otorga más pistas. Hay que levantar el vuelo, entonces. En estos casos, no obstante, antes de recurrir a bases de datos y otros grandes almacenes textuales, lo mejor es fijarnos en pasajes similares de la propia obra. Si acudimos a otro diálogo protagonizado por los mismos personajes, resulta que topamos con los siguientes versos:

---

**16** En efecto, recordemos que, en el marco de la secuencia fónica (ya sea en el habla o en el verso), las preposiciones y las conjunciones se comportan como palabras inacentuadas. Véanse las consideraciones de Quilis (2004, 22-6; 2019, 390-5), así como la síntesis de Hidalgo Navarro y Quilis Merín (2004, 231-4).

DONATO           (Escóndete, y desde aquí  
                          verás con otro Medoro  
                          tu Angélica.  
LEONARDO           Ya la vi,  
                          y porque la vi y la adoro  
                          ve Italia otro Orlando en mí.  
(*Los bandos de Sena*, vv. 1626-30)

Ese es muy probablemente el eslabón que nos faltaba: el posesivo, «tu Angélica». En efecto, la aparición previa del sintagma «tu Angélica» (v. 1628), precisamente en el mismo contexto (un verso pronunciado por Donato y dirigido a Leonardo), es garantía más que suficiente para adoptar esa enmienda. La clave, pues, estaba en la misma comedia, si bien a más de mil versos de distancia.

Una distancia que parecería insalvable, pero que no lo es para el editor crítico, quien, a fuerza de cotejar concienzudamente todos los testimonios, o a base de leer el testimonio único una y otra vez, termina por aprenderse de memoria el texto editado. Por eso nadie conoce mejor una obra que su editor crítico (mejor incluso que su propio autor, si se me apura).<sup>17</sup> No obstante, hemos de ser humildes frente al texto. Al fin y al cabo, muchas de las enmiendas más sólidas y verosímiles no son fruto de la brillantez intelectual, sino del trabajo paciente y laborioso, es decir, de la lectura detenida y meticulosa de una obra, que es justamente el privilegio, pero también el compromiso, que entraña toda edición crítica.<sup>18</sup>

El siguiente diálogo que abordaremos se produce al comienzo de *El Grao de Valencia*. Se trata de una escena deliciosa, de cariz costumbrista, en la que unas damas picardean con los galanes que las requieren de amores. Transcribo el pasaje tal y como consta en el manuscrito de Palacio y en todas las ediciones modernas:

LEONORA           (No escribe mal.  
CRISELA                           No, a fe.  
                          ¿Queréis que el papel le pida?  
LEONORA           Pídeselo, por mi vida.)  
CRISELA           Vuestra merced me lo dé.  
(*El Grao de Valencia*, vv. 261-4)

---

**17** Esa íntima familiaridad del editor con el texto es también la responsable de que, al cabo de unos meses de trabajo, cuando uno menos lo espera, un error que nos desvelaba desde hacía tiempo se repare por fin gracias a una enmienda que asoma de manera brusca, como caída del cielo. Se trata de uno de los dones de la memoria, como tan bien ha explicado George Steiner en relación al aprendizaje y a la literatura.

**18** A propósito de esta reflexión, me permito remitir (por consistir también en un caso práctico relativo a Lope) a Fernández Rodríguez 2025.

El primer verso del fragmento incurre en el mismo problema ortológico que venimos examinando: para completar el octosílabo, es necesario forzar una dialefa ante vocal átona inicial, ya sea ante «escribe» o bien ante la preposición «a». Recordemos también que la presencia de una vocal tónica (en este caso, por partida doble, la del adverbio «no») no facilita la dialefa, al menos no en un poeta tan riguroso como Lope. Por consiguiente, el primer verso debe considerarse hipométrico. ¿Cómo resolver, entonces, este error?

De entrada, notemos que nada hay en el verso, más allá de la ortología, que atente contra la lengua de Lope o que sea problemático en términos gramaticales o semánticos. La solución, no obstante, debe pasar sin duda por «a fe». Ciertamente, se trata de una construcción habitual en el Fénix, tal y como revela una búsqueda en ARTELOPE.<sup>19</sup> Sin embargo, tan común como «a fe» es otra variante de esta misma locución adverbial, muy viva en el castellano áureo y desde luego también en Lope: «a la fe». Más aún, pueden aducirse versos en que «a la fe» se emplea en contextos idénticos, o sea, como negación rotunda, sorprendida o admirada:

[CABALLERO] ¿Eres sordo?

FRANCISCO No, a la fe.

(*El rústico del cielo*, ed. J. Llamas, v. 194)

DANTEO ¿Tienes seso?

MARTÓN No, a la fe.

(*Los Ponces de Barcelona*, ed. M. Trambaioli, v. 671)

Así las cosas, la lectura «No, a la fe» (es decir, la añadidura del artículo «la») se antoja la enmienda más natural y oportuna, toda vez que restaura la sílaba perdida sin alterar un ápice el sentido y adaptándose perfectamente a los usos lingüísticos de Lope, tal y como reflejan varias de sus obras. De nuevo, la extraordinaria fecundidad del Fénix, pero también el esfuerzo titánico de la comunidad filológica, que ha puesto a nuestro alcance bases de datos y ediciones críticas solventes, facilita las labores de edición y, sobre todo, refuerza la fiabilidad de la *emendatio*, incluso en relación a aspectos textualmente tan frágiles como la ortología.

**19** De hecho, es posible rastrear casos idénticos al que nos ocupa, en los que la construcción «No, a fe» se emplea desgajada, a modo de negación aseverativa: «BELISA ¿No dijo nada a la mano? | FINEA No, a fe. BELISA No era de Lucinda» (*Las bazarrias de Belisa*, ed. K. Vaiopoulos, vv. 1058-9).

### 2.3 Vocal átona final + tónica inicial

Adentrémonos, ahora, en otra clase de secuencia vocálica: la combinación de vocal átona final + tónica inicial ('mi alma', 'solo uno', 'de oro'). Se trata de la más variada a efectos métricos, pues es la que permite con mayor facilidad la aparición de una dialefa; de hecho, es la combinación más peliaguda en términos ortológicos, ya que, como editores de Lope, no podemos aplicar de manera sistemática una norma clara, al contrario de lo que ocurre ante vocal átona inicial de palabra.

El estudio de Poesse (1949, 68-72) ofrece abundantes listas y algunos comentarios muy interesantes acerca del comportamiento ortológico de distintas palabras. Con todo, el repertorio de Poesse debe ser objeto de un análisis más refinado, que tenga en cuenta factores esenciales en lo que concierne a la articulación versal de los contactos vocálicos. En este sentido, es crucial examinar cuestiones morfológicas y prosódicas, dada su importancia en la realización fonética de los enlaces vocálicos en el habla (Aguilar 2006 y 2010) y, por consiguiente, también en el verso, como pretendo demostrar.

Así, si observamos detenidamente todas las combinaciones de vocal átona final + tónica inicial que, según Poesse (1949 59-60, 68-72), pueden formar dialefa en Lope, veremos que la segunda palabra es siempre un sustantivo, un verbo pleno (es decir, no auxiliar) o, en mucha menor medida, un pronombre tónico o un adverbio; por otro lado, la primera palabra suele ser un artículo, un posesivo o una preposición, generalmente monosílabos.<sup>20</sup> De este modo, las combinaciones más frecuentes con hiato son ejemplos como los siguientes: «mi/alma», «te/ama», «la/India», «su/hija», «la/ira», etc.<sup>21</sup> En términos lingüísticos, pues, cabría establecer el siguiente diagnóstico: en el interior del verso, con muy pocas excepciones, el hiato solo es capaz de abrirse paso entre la 'palabra gramatical' («mi», «la», «de», etc.) y el 'núcleo léxico' («ama», «honra», «ella», etc.), que son los dos componentes principales de lo que suele conocerse

---

**20** A la luz de los casos registrados por Poesse (1949, 55-9), se observa cómo el acento rítmico final amplía un poco estas posibilidades (recordemos que el último acento versal facilita la ruptura de la sinalefa); en todo caso, no altera las conclusiones que me propongo exponer aquí, por lo que no entraré en más detalles, a fin de no enturbiar innecesariamente la explicación.

**21** Por lo demás, tal vez no habría que descartar del todo que los posesivos pudieran pronunciarse como tónicos ('mi casa'), rasgo dialectal de Castilla la Vieja y del antiguo reino de León aún vivo a día de hoy entre nuestros mayores (Lapesa 1981, 457), si bien no en el habla madrileña.

como 'sintagma fonológico'.<sup>22</sup> Dicho así, puede parecer un fenómeno artificioso. Nada más lejos de la realidad: se trata de un patrón que concuerda con procesos fonéticos habituales en los hablantes de español (Aguilar 2012, 7), lo que reafirma el buen oído poético de Lope y su estricto sentido métrico del verso. Para comprender esta circunstancia de manera intuitiva, creo que es de gran ayuda pensar lo siguiente: solo las palabras de mayor carga semántica (sustantivos, verbos, pronombres tónicos, etc.) son capaces de reclamar ante sí la ruptura de la sinalefa, de modo que se las oiga mejor. En el fondo, este fenómeno obedece a una necesidad comunicativa: necesitamos oír con claridad las palabras más relevantes y significativas, sin que se mezclen o confundan con las previas, las denominadas palabras gramaticales, cuyo valor léxico es escaso o nulo.

Examinemos ahora algunos versos extraídos de *El Grao de Valencia*.

Solo un concierto haré (v. 1898)<sup>23</sup>  
don Felis y un notario (v. 2485)  
hablemos a un notario (v. 2644)

Estos supuestos octosílabos, tan torpes, nos plantean una pregunta obligada como editores. ¿Es posible para Lope forzar un hiato ante «un», es decir, que los versos exijan pronunciar «Solo/un», «y/un» y «a/un»? Al respecto, las listas de ejemplos ofrecidas por Poesse dejan claro que, en combinaciones como «de una» o «que unos», Lope se decanta claramente por la sinalefa, de acuerdo con el uso común. En este sentido, una de las mayores carencias de las valiosas listas de Poesse radica en la falta de distinción entre categorías gramaticales. El estudioso, en efecto, se fija solo en la forma de las palabras, no en su categoría gramatical. Como sea, Poesse (1949, 72) recoge algunos ejemplos autógrafos en que palabras como «uno», «una» y «unos» exigen la dialefa. Por ahora nos centraremos solo en los casos que

---

**22** Parto de la siguiente definición de sintagma fonológico: «El sintagma fonológico (o unidad tonal o melódica menor) consiste en un grupo clítico con su núcleo (nombre, verbo, adjetivo pospuesto, adverbio o pronombre fuerte) más todos aquellos elementos que están a su izquierda y que hacen referencia a él o forman parte del mismo constituyente» (Aguilar 2006, 379). A veces se emplea, con un sentido muy similar, el concepto de 'palabra fonológica' (o 'palabra prosódica'): «La palabra fonológica es la unidad formada por una palabra con acento y todas las palabras átonas que la acompañan, en el caso del español, que la preceden» (Rico Ródenas 2019, 48). Para una revisión crítica del concepto de sintagma fonológico, remito a Polo Cano 2015.

**23** En este verso, la aspiración de la *h*- inicial de «haré» permitiría completar el octosílabo. Sin embargo, no considero esta posibilidad, al ser la aspiración de *h*- (procedente de *f*- latina) un rasgo ajeno a Lope, fenómeno que las contadas -y sospechosas- excepciones no hacen sino confirmar (Poesse 1949, 62; Fernández Rodríguez 2021, 23-4). En todo caso, está por ver si el joven Lope (recordemos que *El Grao de Valencia* se cuenta entre sus piezas más tempranas) pudo recurrir ocasionalmente a dicha aspiración, asunto que espero abordar en un próximo trabajo.

se producen en el interior de verso (o sea, no en el acento rítmico final), al igual que los ejemplos de *El Grao de Valencia*. Veámoslos (el primero y el último son endecasílabos; el segundo, octosílabo):

a uno, coselete, y a otro, pica  
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, v. 3009)<sup>24</sup>

La una has dicho; prosigue  
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, v. 206)<sup>25</sup>

de una, despeñado yace muerto  
(*El príncipe despeñado*, eds. A. Pozo y G. Serés, v. 2822)

Según Poesse, estos son los únicos tres ejemplos en que el hiato podría abrirse paso ante voces como «uno», «una» y derivados (excluyo ahora otros casos influidos por el acento rítmico final, sobre los que enseguida volveré). Pues bien, la pregunta que ahora debemos hacernos es la siguiente: ¿qué tienen todos ellos en común? Si nos fijamos, veremos enseguida que, en los tres casos, «uno» y «una» ejercen de pronombre indefinido (un tipo de pronombre tónico), y no de artículos indeterminados. Si ahora ampliamos nuestra mirada a los casos producidos en posición de acento rítmico final consignados por Poesse (1949, 59), tras acudir a las correspondientes ediciones críticas, observamos que se cumple el mismo patrón: solo los pronombres ('uno', 'una', etc.) van precedidos de hiato.<sup>26</sup> De hecho, la fuerza del acento rítmico final es tan decisiva que, en dicha posición, los pronombres indefinidos solo van precedidos de hiato, nunca de sinalefa.<sup>27</sup> En definitiva, debemos establecer la siguiente regla:

---

**24** Poesse (1949, 72) anota que el hiato podría producirse o bien ante «uno» o bien ante «otro»; sin embargo, el esquema rítmico impide esta última posibilidad, entre otras razones porque implicaría acentuar la quinta sílaba. Por lo demás, en este verso altero la puntuación respecto a la del editor.

**25** En este verso, no es posible forzar el hiato entre «una» y «has» (más adelante hablaremos del verbo *haber* como auxiliar). Por lo demás, el sintagma «la una» equivale aquí a 'la noticia'.

**26** Para no alargarme en exceso, no consigno aquí todos los versos (el lector puede seguir su rastro a partir de Poesse 1949, 59).

**27** Véanse los casos registrados por Poesse 1949, 53-9.

- (1) Ante los pronombres indefinidos ('uno', 'una', 'unos', 'unas'), Lope admite ocasionalmente el hiato, si bien la sinalefa es más común; ahora bien, cuando estos pronombres coinciden con el acento rítmico final, ocurre justo lo contrario: Lope solo permite el hiato, no la sinalefa. Así pues, el comportamiento ortológico de los pronombres indefinidos está fuertemente influido por su posición en el verso. Por el contrario, los artículos indeterminados ('un', 'una', 'unos', 'unas') son muy regulares, pues no hay constancia alguna de que Lope se permitiese forzar un hiato ante dichos artículos (por mucho que la mayoría de ellos estén constituidos por los mismos sonidos que sus respectivos pronombres: 'uno', 'una', 'unos', 'unas').

¿Por qué, entonces, esta diferencia en el comportamiento ortológico de artículos indeterminados y pronombres indefinidos? La respuesta radica en la regla prosódica que enunciábamos antes: los pronombres tónicos (entre ellos, los indefinidos), a diferencia de los artículos, pueden ejercer de núcleos léxicos de un sintagma fonológico, esto es, conforman una unidad plena de sentido, como ocurre en los tres ejemplos autógrafos citados anteriormente («a uno», «La una», «de una», esto es, 'a un hombre', 'una necedad', 'de una Peña'). En la medida en que son palabras semánticamente relevantes, pues, los pronombres indefinidos pueden tolerar ante sí la dialefa, lo que permite que se les oiga mejor o, por decirlo de un modo más sugerente, les otorga el protagonismo prosódico (y, por ende, métrico) que merecen. No así los artículos indeterminados, que al fin y al cabo ejercen de meros acompañantes del sustantivo correspondiente. De este modo, aunque puedan coincidir en la forma (en el caso de «una», «unos» y «unas»), estos pronombres y artículos no reciben el mismo tratamiento ortológico en el verso de Lope. Que es precisamente lo que ocurre en la lengua hablada.

Así pues, volviendo a los tres versos citados de *El Grao de Valencia*, ninguno de ellos permite romper la sinalefa, pues un artículo indeterminado como «un» no puede ejercer de núcleo léxico:

Solo un concierto haré (v. 1898)  
don Felis y un notario (v. 2485)  
hablemos a un notario (v. 2644)

En estos ejemplos, de hecho, los núcleos léxicos son «concierto» y «notario», es decir, sustantivos, de los que el artículo «un» es el mero acompañante. Por consiguiente, en los tres octosílabos, «un» solo puede ir precedido de una sinalefa, de tal modo que en los tres casos se produce una hipometría. En conclusión, debemos considerar estos versos, sin duda alguna, defectuosos, en la medida en que no respetan la regla ortológica que acabamos de asentar.

En cuanto a las posibles enmiendas, en los dos primeros versos no resulta sencillo dar con soluciones sólidas. Naturalmente, se podrían aventurar ciertas intervenciones que permitirían aportar la sílaba necesaria, pero sin mayores garantías de autenticidad. Veamos el contexto inmediato:

Solo **un** concierto haré:  
que si me da sus galeras  
de proa hasta popa enteras,  
la cautiva le daré.  
(*El Grao de Valencia*, vv. 1898-901; énfasis añadido)<sup>28</sup>

Quedad en muy norabuena,  
y, pues no tenéis aquí  
vuestro padre, prevení  
para dos amigos cena:  
estos, sin duda, serán  
don Felis **y un** notario.  
Prevení lo necesario  
y nuestras cartas se harán.  
(*El Grao de Valencia*, vv. 2480-7)

En el segundo caso, ninguna enmienda acaba de ser satisfactoria (¿«y algún notario»? ¿«y su notario»?), conque he preferido no intervenir. Por su parte, en el primero se produce la situación contraria: pueden aducirse muchas enmiendas que, amén de resolver el problema métrico, encajan bien en el contexto: así, se podría corregir «Solo un» por «Un solo» (o «Tan solo»), o bien «un concierto» por «este concierto», o bien «haré» por «yo haré». Son intervenciones discretas, que solventan la anomalía ortológica sin alterar el sentido. Con todo, ninguna de estas enmiendas me parece que se imponga por sí sola. Ocurre que, en estos casos, a menudo resulta sencillo dar con una sílaba que no afecte al contenido semántico. Se trata de intervenciones sensatas en un sentido poético, pero no del todo convincentes en términos filológicos. Como editores, nos enfrentamos a la eterna pugna entre la recreación poética y la razón (o cerrazón) filológica. Como sea, en estos casos he preferido ser más prudente y no intervenir, aun a riesgo de mantener intactos lo que a todas luces se antoja como errores de transmisión.

---

**28** A partir de ahora, todos los énfasis en negrita que aparezcan en los ejemplos serán siempre del autor.



Vayamos, ahora, con el tercero en discordia:

DON FELIS Ricardo, vamos los dos  
a concertar lo tratado:  
hablemos **a un** notario.  
(vv. 2642-4)

A diferencia de los dos anteriores, en este caso sí hay una enmienda que se impone con rotundidad. La corrección se debe a Cotarelo, que sustituye «hablemos» por «hablaremos». En efecto, este tiempo verbal casa mejor con la lógica del pasaje, pues el tiempo futuro expresaría así una situación algo posterior a la del imperativo «vamos». De hecho, más adelante topamos con una situación idéntica, en la que «hablaremos» sigue inmediatamente a un imperativo (también con un verbo de movimiento y en la primera persona del plural):

entremos en las galeras  
y hablaremos libremente.  
(*El Grao de Valencia*, vv. 2987-8)

Así pues, la atinada enmienda de Cotarelo permite sortear el problema ortológico al tiempo que se adapta a los usos de Lope y de *El Grao de Valencia*.

Un caso parecido al de «un», «una» y derivados lo conforma la familia de palabras compuesta por «este», «esta», «esto» y demás formas similares. Al respecto, Poesse realiza la siguiente advertencia: «There are hundreds of examples of synalepha when *esa*, *-as*, *-e*, *-o*, *-os*, or *esta*, *-as*, *-e*, *-o*, *-os* is the second word of a group [...] The examples of hiatus [...] are inconclusive» (Poesse 1949, 70). El estudioso ilustra esta clase de sinalefas, tan comunes, con ejemplos como «a este», «que ese» o «pero esa». En efecto, los supuestos casos de dialefa son muy pocos y problemáticos, como enseguida veremos. Con todo, lo que más me interesa destacar ahora es la necesidad de refinar las observaciones de Poesse con una mirada que, de nuevo, atienda a cuestiones morfológicas y prosódicas, lo que nos permitirá reforzar nuestra pericia como editores. Así, al igual que en el caso anterior, se antoja necesario, al tratar de palabras como «ese» o «estas», distinguir entre pronombres (demostrativos) y determinantes (demostrativos). ¿Por qué? Pues porque unos y otros siguen patrones prosódicos distintos. Así podemos colegirlo no solo a partir de las reglas ortológicas ya enunciadas, sino también a la luz de los ejemplos autógrafos de dialefa que aportan Morley (1927, 541) y Poesse (1949, 72). Nos centraremos, primero, en aquellos

casos producidos en una posición previa a la del acento rítmico final. Veámoslos.<sup>29</sup>

Con todo **eso**, seré  
obediente al padre mío.  
(*La dama boba*, ed. M. Presotto, vv. 1569-70)

**A esto** quedar acá  
a Bibarrambla premero;  
andar a ver mal tan fero;  
despós ayudarme Alá.  
(*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, ed. A. García-Reidy,  
vv. 1357-60)

En estos dos casos autógrafos, los pronombres «eso» y «esto», al conformar sendos núcleos léxicos («Con todo eso», por un lado, y «A esto», por otro), podrían ser capaces, de manera excepcional, de facilitar la ruptura de la sinalefa. Por supuesto, no debe descartarse que pudiera tratarse de errores, habida cuenta del carácter excepcional de estos casos. Por otro lado, el segundo pasaje, pronunciado por Hamete, está escrito en jerga morisca, cuyas obvias particularidades fonéticas acaso pudieran haber repercutido en la formación de la dialefa. Sea como fuere, insisto en que el hecho de que se trate de pronombres podría justificar la ruptura excepcional de la sinalefa.

No es el caso del siguiente ejemplo, también autógrafo:

Dadme la yegua, que quiero  
seguir; **y ese** ladrón,  
atalde en tanto que vuelvo.  
(*El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, vv. 2207-9)

---

**29** No tengo en cuenta, por distintas razones, tres casos señalados por Morley (1927, 540) y Poesse (1949, 72), que nos advierten de la necesidad de revisar uno a uno los textos y de contar siempre con los autógrafos o ediciones críticas autorizadas. El primero de ellos, perteneciente a *Quien más no puede*, se debe en realidad a un error del editor en cuyo texto se basa Poesse, error que ahora ha quedado subsanado gracias a la edición de la obra a cargo de Marco Presotto. Se trata del verso «esto es lo que nuevo hay» (v. 2797), que en la edición de Ángel González Palencia se transcribía (de acuerdo con el texto impreso en la *Parte XVII*) como «y esto es lo que hay», origen de la falsa dialefa (remito al aparato crítico de Presotto 2018, 393). Por otro lado, tampoco cuento un verso de *La discordia en los casados* que constituye un obvio error de concordancia, oportunamente corregido por Cotarelo en su edición, como bien señala Poesse (1949, 72): «Los pasos | que he dado por tu servicio | no merezco este pago». En el último verso, «meresco» debe enmendarse por «merecen» (de acuerdo con el sujeto, «Los pasos»), lo que elimina la dialefa ilusoria. Finalmente, tampoco considero un supuesto hiato en *La dama boba* señalado por Morley (1927, 540), pues el verso en cuestión pide la sinalefa («A ésta no hay que llevarla por castigo», ed. M. Presotto, v. 1521); lo que ocurre es que Morley (que no tuvo acceso al autógrafo) omite el «que», de ahí el error.

Como se puede apreciar, la sinalefa que exige el verso («y/ese») es sumamente forzada y, según decíamos, ajena a Lope. El editor de la comedia, Luis Sánchez Laílla, examina el problema y las distintas enmiendas propuestas por los editores, pero se inclina por conservar la lectura. Sin embargo, no hay duda: el verso contiene un desliz de Lope, probablemente un error de copia, lo que explica que rompa otra norma esencial, argüida por Poesse (1949, 68), según la cual la conjunción «y» siempre exige la sinalefa.<sup>30</sup>

Por otro lado, como decíamos anteriormente, es necesario asimismo tener en cuenta el acento rítmico final. Como ocurría en el caso de «un», «una» y derivados, también aquí el último acento tónico facilita la ruptura de la sinalefa, según sugieren los casos consignados por Poesse (1949, 57-8).<sup>31</sup> Con todo, ello no altera un ápice nuestras conclusiones, dado que también en este caso se trata siempre de pronombres, no de determinantes. Así las cosas, con los datos de que disponemos en la actualidad, habría que formular la siguiente ley:

- (2) Ante determinantes demostrativos («este», «ese» y derivados), Lope siempre respeta la sinalefa. En cambio, ante pronombres demostrativos («esto», «eso» + «este», «ese» y derivados), la sinalefa es más corriente, pero el hiato es más o menos admisible, en función de la posición en el verso. Así, bajo el acento rítmico final, el hiato ante los pronombres demostrativos no es extraño, si bien la sinalefa es más común; en otras posiciones, por el contrario, la dialefa es muy excepcional.

A modo de ejemplo, volviendo ahora a *El Grao de Valencia*, topamos con la siguiente redondilla:

Pues ¿qué mejor ocasión  
para salir a un torneo  
que **esta** ausencia en que veo  
mil cifras de tu pasión?  
(*El Grao de Valencia*, vv. 780-3)

Ya sabemos que la estricta ortología de Lope no permite forzar una dialefa ante una vocal átona inicial (o sea, ni ante «ausencia» ni ante «en»); además, como acabamos de explicar, tampoco lo permite ante

---

**30** Salvo en posición intervocálica, cuando, siguiendo el patrón común de la lengua española, solo forma sinalefa con una de las vocales adyacentes, pero hiato con la otra (Canellada, Madsen 1987, 59-60; Hidalgo Navarro, Quilis Merín 2012, 154).

**31** Como siempre, aunque no lo mencionemos explícitamente, la consulta de Morley ofrece los mismos resultados (así, en relación a estos pronombres, véanse los casos consignados por Morley 1927, 534-5).

un determinante como «esta». El octosílabo, pues, incurre en una hipometría.

En este caso, creo que la enmienda más atinada consiste en sustituir «esta» por «aquesta», lo que permite resolver el problema de manera sencilla y de acuerdo con la lengua de Lope. Al fin y al cabo, el sintagma «aquesta ausencia» no es extraño en el Fénix, como demuestra una búsqueda en su corpus.<sup>32</sup> Al hilo de este caso, de hecho, vale la pena recordar que la elección de una forma u otra del demostrativo («este»/«aqueste», «estas»/«aquestas») obedece en la época a diversos factores (dialectales, métricos, personales, etc.), de tal modo que la aparición de una u otra puede deberse no necesariamente a errores de copia, sino incluso a una elección más o menos consciente por parte de un copista o un cajista (del mismo modo que hoy cada uno de nosotros puede sentir preferencia por «quizá» o «quizás», por ejemplo). Lo que quiero decir con ello es que, frente a la irrupción de dialefas tan forzadas ante un demostrativo como «este», la opción de recurrir a «aqueste» y derivados puede ser una enmienda razonable. En todo caso, no se trata de convertir estas formas en un comodín ni de incurrir en automatismos, pues ya sabemos que el filólogo, particularmente el editor, no debe abandonar nunca el *iudicium*.

Finalmente, terminaremos este recorrido con la siguiente advertencia de Poesse, referida a distintas formas del verbo 'haber': «Whether alone or as an auxiliary, *ha* (-n, -s) appears very often following an atonic vowel with synalepha the usual result. Hiatus is exceptional» (Poesse 1949, 69). Como siempre, las indicaciones de Poesse son muy valiosas, por escuetas que sean. Pero, de nuevo, conviene ir más allá. Veamos, en primer lugar, uno de los pocos versos autógrafos que, según Poesse, exige formar una dialefa antes de *ha* (*has* o *han*):

Poco ha que no te oyera  
(*La corona de Hungría*, ed. R.W. Tyler, v. 341)

En este verso, el verbo «ha» es un verbo pleno, etimológicamente una forma del verbo 'haber'.<sup>33</sup> Como tal, como verbo pleno, y no auxiliar, es posible que, excepcionalmente, este «ha» sea capaz de romper la sinalefa y formar una dialefa («Po/co/ha/que/no/te\_o/ye/ra»). Lo mismo ocurre, de hecho, con formas verbales como 'ama', 'eras' o

**32** Cito tan solo algunos ejemplos: «Este te doy, mis ojos, | porque te acuerdes en aquesta ausencia» (*La bella Aurora*, ed. R. Bono Velilla, vv. 2689-90); «A nosotros nos obliga | nuestro padre desterrado | de aquesta ausencia al cuidado, | de tanta pena y fatiga» (*El piadoso veneciano*, ed. I. Restá, vv. 1252-5).

**33** Y no, por cierto, del verbo 'hacer', aunque hoy en día usaríamos este último verbo, claro está.

‘ibas’, si bien, en el caso del verbo ‘haber’ (es decir, antes voces como ‘hay’ o ‘haya’), la sinalefa es mucho más corriente que el hiato.<sup>34</sup> Ciertamente, al tratarse de un único caso, siempre cabe la posibilidad de que el verso de *La corona de Hungría* contenga un error de Lope. Como sea, para refinar la observación de Poesse, de nuevo debemos tener muy en cuenta las categorías gramaticales, que son las que en última instancia fundamentan el comportamiento prosódico de cada palabra y, por tanto, también su encaje ortológico en el verso.<sup>35</sup> Pues bien, no tenemos constancia alguna de que Lope se permitiera forzar la dialefa ante el verbo ‘haber’ como auxiliar, al menos no en posición interior de verso (enseguida daré más precisiones). Resulta lógico: precisamente debido a su papel subsidiario, los verbos auxiliares carecen de protagonismo en términos prosódicos, esto es, no fuerzan la ruptura de la sinalefa. Ahora bien, si analizamos a fondo los casos rastreados por Poesse, constatamos que esta norma tiene una excepción: me refiero al acento rítmico final, que siempre tiende a favorecer la separación silábica, y que por tanto acentúa la tonicidad del verbo auxiliar. Así, Poesse (1949, 55-9) anota dos versos que requieren la dialefa ante formas auxiliares del verbo ‘haber’:<sup>36</sup>

Enloquecido me han  
(*La buena guarda*, ed. S. Boadas, v. 287)

como que ya visto han  
(*La hermosa Ester*, ed. J. Aragüés Aldaz, v. 2488)

En ambos casos, el acento rítmico final refuerza la tonicidad del verbo auxiliar (apuntalada asimismo por el hipérbaton), de tal modo que, para el oído, la dialefa resulta más natural que en posición interna. Así pues, en lo que concierne al verbo ‘haber’, cabría fijar la siguiente regla:

**34** Así se colige de los ejemplos rastreados por Poesse (1949, 53-74) y de algún comentario suyo al respecto (Poesse 1949, 69-70); en cualquier caso, el acento rítmico (fundamentalmente, el final) favorece la ruptura de la sinalefa ante formas plenas del verbo ‘haber’ como «hay» o «haya», tal y como ocurre con las formas auxiliares, según veremos enseguida.

**35** Naturalmente, como es sabido, los factores fonéticos (el mayor o menor grado de abertura de las vocales en juego, por ejemplo) desempeñan asimismo un papel relevante, cuestión en la que no voy a detenerme aquí.

**36** No cuento ahora otro caso, presente asimismo en *La buena guarda*, dado que ahí el contacto se produce entre dos vocales tónicas («Sí han»), un tipo de secuencia vocálica (la menos frecuente, por cierto) de la que en esta ocasión no me puedo ocupar: «CLARA ¿Faltaos dinero? ¿Han hurtado | alguna cosa? FELIS Sí han» (*La buena guarda*, ed. S. Boadas, 389-90). Este mismo hiato (vocal tónica final + «hay»), por cierto, se produce también en otras dos ocasiones sin que intervenga ningún acento rítmico (Poesse 1949, 74), prueba de que para Lope no es extraño.

- (3) Ante formas auxiliares del verbo 'haber', Lope siempre respeta la sinalefa, salvo en posición de acento rítmico final, cuando también puede admitir el hiato (pero solo en sintagmas con hipérbaton, como «visto han»). En cambio, ante formas plenas (es decir, no auxiliares) del verbo 'haber', la sinalefa es también más corriente, si bien el acento rítmico (sobre todo el final) permite con facilidad la aparición de la dialefa ante «hay» y «haya» (al margen del acento rítmico, de hecho, solo «hay» es capaz de romper ante sí la sinalefa).<sup>37</sup> Por lo demás, es posible que Lope llegase a tolerar la dialefa en construcciones temporales como «poco ha» (al margen incluso del acento rítmico), pero se trata de un uso excepcional.<sup>38</sup>

Afrontemos, ahora, el siguiente caso, que incide en el cautiverio novelesco de cuño bizantino, tema muy caro a Lope y que constituye una de las principales bazas argumentales de *El Grao de Valencia*:

Mas créeme que no soy  
de los **que han** cautivado  
esa prenda que has nombrado.  
Bastante disculpa doy.  
(*El Grao de Valencia*, vv. 1368-71)

Tanto el manuscrito de Palacio como las ediciones modernas leen «que han», de modo que el verso incurre en una hipometría, pues el buen oído de Lope, como queda dicho, no permite forzar el hiato ante las formas auxiliares del verbo 'haber', ante las que siempre opta por la sinalefa (salvo en el contexto particular previamente mencionado). La enmienda que propongo consiste en añadir el pronombre «te» antes de «han». Esta corrección, amén de respetar el sentido del fragmento, está acorde con la lengua del pasaje; de hecho, dos versos más abajo, Guadamo emplea de nuevo el dativo ético «te» en relación, también, al rapto de Crisela («que si llevado te hubiera...»), y de nuevo en compañía de una forma del verbo *haber* como auxiliar:

---

**37** Así cabe deducirlo a partir de las listas de casos transcritas por Poesse (1949, 53-74).

**38** Todas las salvedades expuestas en esta regla atañen únicamente a las formas del verbo 'haber' con vocal tónica inicial («ha», «han», etc.), dado que, en las demás («hayáis», «hayamos»), la vocal átona inicial arrastra consigo la sinalefa, de acuerdo con el uso natural del idioma y, por ende, con la ortología de Lope, según lo estudiado en las páginas precedentes.

Mas créeme que no soy  
de los que **te** han cautivado  
esa prenda que has nombrado.  
Bastante disculpa doy,  
que si llevado **te** hubiera  
joya del alma tan cara,  
no es posible que tornara  
para siempre a tu ribera;  
(*El Grao de Valencia*, vv. 1368-75)

### 3 A modo de síntesis

En definitiva, el editor de un testimonio único de una obra de Lope se sitúa en una curiosa encrucijada: por un lado, frente al lujo de poder cuestionarse punto por punto el texto editado, con la demora privilegiada y exclusiva que le permite el hecho de no tener que volver la mirada a otros testimonios y variantes; por otro, frente al deber inexcusable de no encerrarse en su propio texto, sino de salir en busca de lugares similares que puedan justificar las enmiendas necesarias; finalmente, el editor debe también refrenar sus impulsos creativos o poéticos, es decir, ha de tener el temple necesario para no intervenir en demasía o para ceñirse a aquellas enmiendas razonablemente sólidas o verosímiles (pero nunca debería escurrir el bulto, dicho sea de paso). Hablamos, claro, de deberes filológicos inherentes a cualquier edición crítica, sea cual sea la obra editada. No obstante, se trata de cometidos particularmente acuciantes en el caso de la edición de un testimonio único de Lope, una labor que habría de aunar la atención pormenorizada a un solo texto con el manejo, panorámico y distante, del inmenso corpus textual de Lope.

Así es, desde luego, en lo que concierne a la ortología, que debería ser uno de los principales asideros de cualquier editor. Como se ha podido apreciar, se trata de un campo de estudio muy delicado, en el que debe procederse con mucha atención y cautela; de este modo, antes de emitir un juicio algo apresurado, siempre hay que considerar múltiples factores, que van desde la categoría gramatical de las palabras en juego hasta el acento rítmico del verso, amén de otras consideraciones métricas y fonéticas. En todo caso, el estudio de la ortología es una herramienta muy valiosa, que permite detectar y abordar con suma precisión problemas textuales sutiles y resbaladizos. Así espero haberlo demostrado a partir del análisis de casos prácticos, de la aplicación de normas viejas ya desbrozadas por Poesse -pero a menudo olvidadas-, y, también, gracias a la fijación de nuevas reglas ortológicas para el verso de Lope. Aunque por ahora no sean muchas, sí creo que son sólidas y exhaustivas, algo esencial en términos ortológicos. En todo caso, en futuros trabajos espero dar

a conocer más normas de esta índole, con el objetivo de establecer, cada vez con mayor precisión, los usos ortológicos de Lope. Confío en que este cometido nos pueda ayudar a todos a leer y editar mejor sus textos.

## Bibliografía

- Aguilar, L. (2006). «A propósito de las combinaciones vocálicas». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54(2), 353-81.
- Aguilar, L. (2010). *Vocales en grupo*. Madrid: Arco/Libros.
- Aguilar, L. (2012). *Procesos fonológicos y procesos fonéticos del español*. Madrid: Ediciones Linceus.
- Bello, A. (1890). *Opúsculos gramaticales. I. Ortología. Arte métrica. Apéndices*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Benot, E. (1892). *Prosodia castellana y versificación*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez.
- Canellada, M.J.; Madsen, J.K. (1987). *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*. Madrid: Castalia.
- Cotarelo y Mori, E. (ed.) (1917). «Los bandos de Sena». *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 3. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 535-73.
- Crivellari, D. (2015). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Calderoniano*, 8, 93-111.
- Fernández Rodríguez, D. (2021). «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Florencia: Firenze University Press, 15-40.
- Fernández Rodríguez, D. (2025). «“Enmiéndelo el más curioso” (En un lugar de *Fuente Ovejuna*...)». Serés, G.; Morros, B.; Fernández, L.; Pérez, P. (eds), *No importa. Homenaje a Francisco Rico*. Bellaterra: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Hidalgo Navarro, A.; Quilis Merín, M. (2004). *Fonética y fonología españolas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Hidalgo Navarro, A.; Quilis Merín, M. (2012). *La voz del lenguaje: fonética y fonología del español*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Lapesa, R. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- León, Fray L. de (2023). *De los nombres de Cristo*. Ed. de J. San José Lera. Madrid: Real Academia Española-Espasa.
- Morley, S.G. (1927). «Ortología de cinco comedias autógrafas de Lope de Vega». *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, vol. 1. Madrid: Ratés, 525-44.
- Navarro Tomás, T. (1990). *Manual de pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Poesse, W. (1949). *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*. Bloomington: Indiana University.
- Polo Cano, N. (2015). «Aproximación preliminar al sintagma fonológico en español». *Loquens*, 2(2), e020. <http://dx.doi.org/10.3989/loquens.2015.020>.
- Presotto, M. (ed.) (2018). «*Quien más no puede*». Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 229-418.
- Quilis, A. (2004). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Quilis, A. (2019). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Barcelona: Gredos.



- Rico Ródenas, J. (2019). *Acento y ritmo en español*. Madrid: Arco/Libros.
- Robles Dégano, F. (1905). *Ortología clásica de la lengua castellana, fundada en la autoridad de cuatrocientos poetas*. Madrid: Marceliano Tabarés.
- Vega Carpio, L. de (1916). «*La discordia en los casados*». Cotarelo y Mori, E. (ed.), *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 2. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 125-60.
- Vega Carpio, L. de (1972). «*La corona de Hungría*». Ed. de R.W. Tyler. Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina.
- Vega Carpio, L. de (2007a). «*Los Ponces de Barcelona*». Ed. de M. Trambaioli. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1053-154.
- Vega Carpio, L. de (2007b). «*La dama boba*». Ed. de M. Presotto. Presotto, M. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1293-1466.
- Vega Carpio, L. de (2008). «*El príncipe despeñado*». Ed. de A. Pozo y G. Serés. Di Pastena, E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, vol. 3. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1241-1390.
- Vega Carpio, L. de (2010). «*El galán de la Membrilla*». Ed. de L. Sánchez Laílla. Valdés, R.; Morrás, M. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, vol. 1. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 81-229.
- Vega Carpio, L. de (2015a). «*La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*». Ed. de E. Ioppoli. Pedraza Jiménez, F.B.; Conde Parrado, P. (dirs.), *La vega del Parnaso*, vol. 3. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 385-551.
- Vega Carpio, L. de (2015b). «*Las bizarrías de Belisa*». Ed. de K. Vaiopoulos. Pedraza Jiménez, F.B.; Conde Parrado, P. (dirs.), *La vega del Parnaso*, vol. 1. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 611-742.
- Vega Carpio, L. de (2015c). «*El cordobés valeroso Pedro Carbonero*». Ed. de A. García-Reidy. López Martínez, J.E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-199.
- Vega Carpio, L. de (2016a). «*La buena guarda*». Ed. de S. Boadas. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 427-667.
- Vega Carpio, L. de (2016b). «*La hermosa Ester*». Ed. de J. Aragüés Aldaz. Sánchez Laílla, L. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, vol. 2. Madrid: Gredos, 1-269.
- Vega Carpio, L. de (2018). «*El dómene Lucas*». Ed. de M.M. García-Bermejo Giner. Crivellari, D.; Maggi, E. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, vol. 1. Barcelona: Gredos (RBA), 977-1158.
- Vega Carpio, L. de (2019). «*El rústico del cielo*». Ed. de J. Llamas. Sánchez Jiménez, A.; Sáez, A.J. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, vol. 2. Barcelona: Gredos, 615-794.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «*Los bandos de Sena*». Ed. de C. Monzó Ribes y D. Fernández Rodríguez. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 1017-206.
- Vega Carpio, L. de (2022b). «*La bella Aurora*». Ed. de R. Bono Velilla. Pontón, G.; Valdés, R. (coords), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 69-212.
- Vega Carpio, L. de (2024). «*El piadoso veneciano*». Ed. de I. Resta. Rodríguez-Gallego, F. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XXIII*, vol. 1. Barcelona: Gredos, 609-768.
- Vega Carpio, L. de (en prensa). «*El Grao de Valencia*». Ed. de D. Fernández Rodríguez. *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar* (© 2017). <https://gondomar.tespasiglodeoro.it/>.

