



# ¿DEFECTO MÉTRICO O EFECTO CÓMICO? LAS RIMAS CONSONANTES EN LOS ROMANCES TEATRALES DE LOPE

Daniel FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universitat de València (España)<sup>1</sup>

[daniel.fernandez.tejerina@gmail.com](mailto:daniel.fernandez.tejerina@gmail.com)

Recibido: 16 de julio de 2019

Aceptado: 26 de julio de 2019

<https://doi.org/10.14603/712020>

## RESUMEN:

En estas páginas se estudia la aparición de rimas consonantes en los romances pertenecientes a comedias autógrafas de Lope. Tras examinar la consideración de este curioso fenómeno métrico por parte de los tratadistas y poetas del Siglo de Oro, me centro en aquellos romances lopescos que acumulan más rimas consonantes, en los que estas parecen deberse no a meros descuidos, sino a una intención burlesca. Así lo sugiere el aire jocoso de tales fragmentos, el protagonismo concedido al gracioso y el carácter oxítono de las rimas, recurso este último empleado ya a finales del siglo XVI con fines paródicos, lo mismo que las rimas consonantes en romances. Analizo además otros paralelismos entre dichas comedias (sus fechas de composición, los avatares de su escritura y publicación, la coincidencia onomástica del gracioso), los cuales confirman que, en aquellos casos en que irrumpen con cierta insistencia, las rimas consonantes en romances constituyen un recurso intencionado por parte de Lope. Cuando aparecen aisladas, por el contrario, delatan un mero despiste, un leve defecto métrico en el que Lope incurrió en menor medida que muchos de sus contemporáneos. Por lo demás, se destacan asimismo ciertos datos relevantes en lo que atañe a la frecuencia y al uso de esta clase de rimas como herramienta para atribuir una determinada comedia a Lope.

## PALABRAS CLAVE:

Métrica; Lope de Vega; rimas consonantes; romances; rima aguda.

---

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

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 7 (2020) / ISSN: 2297-2692

**unhe**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

## METRICAL DEFECT OR COMIC EFFECT? CONSONANT RHYMES IN LOPE DE VEGA'S DRAMATIC ROMANCES

### ABSTRACT:

This article studies the presence of consonant rhymes in dramatic *romances* from Lope's autograph *comedias*. After examining ideas about this curious phenomenon among Golden Age poets and theorists, we focus on those *romances* that accumulate more consonant rhymes, in which they appear to be not mere oversights, but burlesque resources. This is suggested by the playful atmosphere of the fragments, by the protagonism they bestow upon the *gracioso*, and by the oxytonous rhymes, a trait already used at the end of the sixteenth century for parodic effect, as it happens with these *romance* consonant rhymes. In addition, we analyze other parallels among the aforesaid comedies (their date of composition, details about their writing and publication, the onomastic coincidences regarding the *gracioso*) that reinforce the feeling that, in those cases in which they are the most insistant, *romance* consonant rhymes are an intentional resource of Lope's. When they appear isolated, they may be due to mere oversight, a minor metrical defect in which Lope incurred less often than most of his contemporaries. In addition, we examine certain data pertinent to the frequency and use of these rhymes as a tool to attribute comedies to Lope.

### KEYWORDS:

Metrics; Lope de Vega; Consonant Rhymes; *Romances*; Oxytonous Rhymes.



*Para Rodrigo Olay, que tanto sabe  
de rimas consonantes y asonantes.*

Las destemplanzas de amor  
no requieren consonancias.  
Lope de Vega, *La noche de san Juan*

Pocos escritores del Siglo de Oro contribuyeron tanto como Lope de Vega a difundir el romance, estrofa castellana por excelencia que el Fénix de los Ingenios cultivó tanto en su poesía como en su teatro. En estas páginas quisiera justamente tratar un aspecto muy particular de tan vasto campo de estudio, la esporádica presencia de rimas consonantes en sus romances dramáticos, tema que no parece haber despertado el interés de la crítica desde que, a mediados del siglo pasado, J. H. Arjona lo abordara en un par de ocasiones.

En el primero de esos trabajos, Arjona (1955) detectó varios defectos métricos en las comedias autógrafas de Lope, entre ellos el que aquí nos ocupará<sup>2</sup>. Unos años más tarde dedicó un artículo admirable a comparar esos datos con las comedias que Morley y Bruerton (1968) clasificaran como de autoría probablemente lopesca, dudosa o escritas por otra mano. Así, Arjona descubrió una correlación entre ambos acercamientos, lo que le permitió legarnos una ley que los lopistas debiéramos grabarnos a fuego: «While a low percentage of consonantal rhyme in *romance* may not be exclusively a Lopean characteristic, a high percentage of the rhyming imperfection is definitely a non-Lopean trait» (Arjona, 1962: 30).

Con todo, hoy no quisiera centrarme en cuestiones de autoría, sino en la naturaleza de esas rimas localizadas por Arjona en autógrafos dramáticos, un defecto métrico que Lope, en comparación con otros dramaturgos, «was relatively careful to avoid» (Arjona, 1962: 7). Para ello, examinaré en primer lugar los avatares y la consideración de esta clase de rimas en el Siglo de Oro, esbozaré entonces un panorama sobre las mismas en los autógrafos lopescos y, a continuación, me adentraré ya en su estudio.

## LAS RIMAS CONSONANTES COMO DEFECTO MÉTRICO

Ahora bien, ¿se trata, en efecto, de un error? El uso de rimas consonantes en romances cultos fue «frecuente a fines del siglo XV y en la mayor parte del XVI» (Alatorre, 1977: 364), de suerte que, en su *Arte de poesía castellana* (1496), Juan del Encina pudo afirmar que «los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie; y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» (pág. 90). Con todo, hacia el ocaso del

<sup>2</sup> Se entenderá siempre por tales las rimas consonantes presentes en los versos pares de un romance (es decir, aquellos en posición de rima).

Quinientos, las rimas consonantes en romances habían pasado ya «definitivamente de moda» (Alatorre, 1977: 364), y, por otro lado, «la mezcla de asonancia y consonancia en la misma composición no se admitía con la libertad con que antes se había practicado» (Navarro Tomás, 1974: 238)<sup>3</sup>. De hecho, a finales del siglo XVI, muchos escritores «began to reject not only rhyming throughout but also sporadic rhyme» (Gornall, 1995: 366)<sup>4</sup>, aun cuando insignes poetas como Góngora compusieran romances enteramente consonantes (Paraíso, 2000: 163-164). No en vano, en su importantísima *Arte poética española* (1592), Díaz Rengifo, pese a la poca estima que sentía por las rimas asonantes<sup>5</sup>, define el romance como «una redondilla multiplicada. En la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso». Otros, como Juan de la Cueva en el *Exemplar poético* (1606), van incluso más allá y tratan de dotar a los romances asonantes de una honda raigambre literaria, ocultando para ello la presencia, ya desde antiguo, de rimas consonantes en la tradición romanceril: «La misma ley que guardan hoy guardaban / los antiguos, usar los disonantes, / y esto con gran veneración usaban. / Por viciosos tenían los consonantes, / y más si eran agudas las diccionnes, / y por buenas las voces más distantes» (II, vv. 145-150).

También Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (1602), confirma en varias ocasiones que los romances «solo de asonantes van terciados» (II, VIII, pág. 219). Ciertamente es que en los romances que incluye a modo de ejemplo, presumiblemente suyos<sup>6</sup>, se cuela alguna que otra rima consonante, pero siempre entre versos pertenecientes a distintas cuartetos, lo que tal vez no sea casual, dada la importancia que concede Carvallo a la división estrófica de los romances, asociada al canto:

Mas advertid que, aunque el consonante [la rima] debe durar todo el romance hasta acabarse, con todo eso, va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla, quiero decir que en cada cuatro versos se ha de perficionar el sentido, como si fuera una copla, y no dejarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del romance está en la tonada, y esta se comprehende y acaba cada cuatro versos, y así, perfeccionándose la tonada, no es conveniente que quede

<sup>3</sup> Acerca del proceso de sustitución de la consonancia por la asonancia en los romances cultos, véase el detallado estudio de Saunal (1966), quien apunta a los años noventa del siglo XVI como la época de cambio drástico en la preferencia definitiva por la asonancia. Debe acudirse asimismo al trabajo de Gornall (1995), que matiza la posición de Saunal y del que me permito transcribir algunas conclusiones, sumamente esclarecedoras: «the earliest cultivated poets to compose *romances*, though writing usually in rhyme and in a context in which assonance, in so far as it was recognized at all, was regarded as an imperfect variant, must [...] be seen as having sometimes composed also in the popular metrics. [...] Such poets, with their appreciation of the 'folkloristic', were in a sense the forerunners of those of the *romancero nuevo*. These, however, practised an *asonantismo estricto* that was not only rhymeless but also, compared with previous norms, astringently dissonant» (Gornall, 1995: 369). Véase asimismo el breve resumen de la cuestión a cargo de Di Stefano (2010: 17-18).

<sup>4</sup> En cambio, en algunos estudios de métrica actuales se considera lícita la aparición esporádica de rimas consonantes en composiciones asonantadas: «Un poema con rima asonante admite la presencia de algunas consonancias, sobre todo si están espaciadas» (Paraíso, 2000: 73). Pero nótese que, en efecto, Arjona se refería a las rimas consecutivas en versos pares, que son las únicas que nos interesan aquí.

<sup>5</sup> Así lo demuestra el siguiente pasaje: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada [...]. La dificultad está en que la materia sea tal y se trate por tales términos que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, XXXIV, pág. 217). Está claro que, para el abulense, «la esencia de lo poético reside en la rima consonante» (Pérez Pascual, 2002: 64).

<sup>6</sup> Así lo sugiere su editor, Porqueras Mayo, que señala al respecto, siguiendo y ampliando las pesquisas de Menéndez Pelayo y Juan Menéndez Pidal, cómo «hemos de suponer que la mayoría de los ejemplos que utiliza son de su propia inspiración poética», «práctica ya ejercida por otros clérigos preceptistas tales como Sánchez de Lima y Rengifo» (Porqueras Mayo, 1997: 194 y 196).

el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se divierte el sentido, y se pierde el hilo de lo que se va diciendo. (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VIII, pág. 213)

La vinculación de la división —propia de algunos romances— en cuartetos con su tonada correspondiente es, en lo que aquí nos concierne, muy relevante. Al fin y al cabo, en la transcripción de un romance concebido para el canto podríamos encontrar versos pares consecutivos con rimas consonantes (más aún si el editor no respetase la distribución gráfica en cuartetos), rimas consonantes que, en verdad, no serían tales justamente por la independencia de cada una de las estrofas. Veamos un ejemplo en Carvallo:

Dar gracias quiere y no acierta,  
que en mirar está ocupado,  
y a los ojos lo remite,  
que están a ello obligados.

Y en tierra hincando las lanzas,  
y los yelmos encrestados,  
en torno del Rey estaban  
los valientes asturianos. (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VIII, pág. 215)

Ahora bien, como alega Díez Echarri (1970: 204), muchos romances no iban destinados al canto, entre ellos «medio teatro español del Siglo de Oro», el cual, por esa misma razón, «se evade de tal norma». También Alatorre (1977: 346) observa que la construcción y disposición en cuartetos no es habitual «en el romance que sirve para las relaciones o para el simple diálogo en la comedia española». Así las cosas, aunque siempre convendrá plantearse si un determinado romance pudo concebirse en cuartetos (por si ello pudiera favorecer o alentar una mayor presencia de rimas consonantes), lo cierto es que el teatro del Siglo de Oro no será un ámbito particularmente proclive a la segmentación de los romances en agrupaciones, digamos, semánticamente plenas de cuatro versos como las definidas por Carvallo. No lo son por cierto los que nos ocuparán aquí, pues Lope, en efecto, no suele dividir en cuartetos sus romances dramáticos<sup>7</sup>.

Por su parte, en el monumental *Primus Calamus*, Juan Caramuel establece que en los romances «todas las estrofas deben tener cuatro versos. Los pares deben ser asonantes, y los impares, disonantes» (II, III, I, pág. 127). Entre los muchos romances que cita a continuación, sin embargo, hay varios que incurren en numerosas consonancias (tanto en una misma cuarteta como entre estrofas distintas), fundamentalmente los de carácter oxítono —ya hablaremos de la rima aguda— y de tema religioso (estos últimos, al parecer, eran los más propensos a esta clase de rimas, según veremos). Más adelante, llega a plantear la siguiente pregunta: «¿Podemos poner de vez en cuando versos consonantes?». Como respuesta, Caramuel cita tres romances gongorinos con rima consonante —ninguna de ellas aguda, por cierto—, y añade que «son sonoros y agradables al oído, y a

<sup>7</sup> Agradezco a Daniele Crivellari su diligencia y amabilidad a la hora de responder a mis consultas.

muchos les gustan sobremanera» (*Primer Cálamo*, II, III, IV, pág. 148). Pero ninguno de ellos mezcla asonancias y consonancias, como cabría suponer a juzgar por la pregunta formulada, sino que todos sus versos pares son consonantes.

En suma, «al fin del reinado de Felipe II ya las rimas [consonantes] en los romances se habían convertido en defecto del poeta vulgar» (Luzán, *La poética*, pág. 369). Cierto es que no termina de quedar del todo claro si en este apunte de su *Poética* se refiere Luzán a la aparición esporádica de rimas consonantes en romances o a la composición de romances enteramente consonantes, pero en otro lugar, siempre a propósito de esta estrofa, sí se muestra algo más taxativo: «es defecto usar las rimas en vez de asonantes» (pág. 366).

En fin, para corroborar que, tal y como supuso Arjona, la irrupción de rimas consonantes en romances asonantados se sentía sin duda como un defecto —o, si quisiéramos ser indulgentes, como una licencia poética de medio pelo—, bastará con añadir que Lope incurría (o se permitía incurrir) en ellas en una medida sustancialmente menor que muchos de sus contemporáneos (Arjona, 1962), lo cual, por supuesto, solo estaba al alcance de poetas con fino oído y mucho oficio.

Acudamos no obstante a un caso práctico. Me refiero a *La palabra vengada*, comedia publicada a nombre de Fernando de Zárate (pseudónimo de Enríquez Gómez) en el seno de la *Parte XLIV* de las *Comedias nuevas escogidas* (1678), pero de autoría lopesca según la crítica. La atribución al Fénix se explica por un documento tan peregrino como valioso, nada menos que el plan autógrafo de la comedia, de idéntico título y argumento muy similar, y escrito de puño y letra por el propio Lope. Pues bien, se ha podido constatar que en esta comedia existen 38 rimas consonantes en romance, que en total afectan a 83 versos (el 5,5% del total de versos en romance), cifras demasiado elevadas para Lope según los datos consignados por Arjona. Cuatro pasajes de *La palabra vengada* inciden particularmente en este fenómeno<sup>8</sup>, amontonando numerosas rimas consonantes hasta la saciedad, como el siguiente:

Aquí dio fin la esperanza  
que a posesión no llegó.  
Id a visitar (¡qué pena!),  
id a gozar (¡qué dolor!)  
de aquella deidad (¡qué agravio!)  
de Teodora (¡qué rigor!),  
pero acabe de una vez  
vida que tanto os amó,  
hable el discurso aquí.  
¿No dicen que abrasó  
el fénix en el Arabia,  
y que con nuevo calor  
tan otro le resucita  
la llama que le alentó  
que del incendio pasado  
ni aun memoria le quedó? (Lope de Vega, *La palabra vengada*, vv. 69-84)

<sup>8</sup> vv. 53-96 (rima en *o*, 5 casos), vv. 1507-1552 (rima en *a-o*, 4 casos), vv. 1609-1698 (rima en *i*, 8 casos) y vv. 1949-2046 (rima en *i-a*, 6 casos).

Obsérvese que, al igual que Arjona, cuento como consonantes las rimas agudas terminadas en vocal, aun cuando, a juicio de algunos estudiosos, podrían considerarse consonantes o asonantes en función del contexto<sup>9</sup>. Sin adentrarnos ahora en discusiones bizantinas —tiempo habrá de retomar el asunto en las conclusiones—, lo cierto es que, según las deficiones de la rima consonante más al uso entre los tratadistas de la época<sup>10</sup> (y otro tanto vale decir respecto a muchos especialistas actuales)<sup>11</sup>, estas rimas agudas formadas exclusivamente por una vocal serían consonantes. Baste por ahora la opinión de una de las voces a la sazón más autorizadas, Luis Alfonso de Carvallo: «*perdí* será consonante de *conocí*, porque en la última *i*, donde está el acento, se acaban ambas diciones, y a estos llaman agudos» (II, VI, pág. 198). En efecto, en cualquier redondilla de nuestro Siglo de Oro, por ejemplo, pueden rimar dos voces como las mencionadas por Carvallo.

De este modo, Arjona acertó al incluir las rimas agudas terminadas en vocal en la categoría que nos ocupa, no solo debido a su carácter efectivamente consonante (aunque quizá no siempre fuera sentido así por todos los poetas de la época), sino también porque a menudo acusan cierta torpeza poética —o una relajación pasmosa, vaya—, más aún cuando permiten rimas facilonas, por ejemplo con tiempos verbales como ocurre en los versos citados de *La palabra vengada*. Acaso por esa razón los romances de Lope presentan menos rimas consonantes que los de otros dramaturgos. En fin, como decía, muchos de los pasajes recogidos por Arjona dan cuenta de una falta de inspiración y de una pobreza lírica evidentes, conque parece que la presencia y, sobre todo, la acumulación de rimas consonantes en romances asonantes constituyó un defecto métrico muy extendido en el Siglo de Oro, que buenos poetas como Lope, y no segundones como Enríquez Gómez (a quien, por cierto, cabe atribuir con poco margen de duda los versos anteriormente transcritos y la refundición de *La palabra vengada* tal y como se publicó en la época)<sup>12</sup>, se permitieron en contadas ocasiones. Pero arrimémonos ya al Fénix.

### UN PANORAMA SOBRE LAS RIMAS CONSONANTES EN LOS AUTÓGRAFOS DE LOPE

En un estudio basado en 41 autógrafos lopescos, Arjona (1962) reseñó un total de 98 rimas consonantes en romances. La comedia que en más ocasiones incurre en este supuesto defecto es *Lo*

<sup>9</sup> «Las rimas agudas que terminan en vocal pueden entrar en un poema de rima asonante o en uno de rima consonante, ya que estas rimas pueden considerarse lo mismo asonantes —repetición de los sonidos vocálicos— que consonantes —repetición de todos los sonidos—»; «El que sea asonante o consonante dependerá de las otras rimas que aparezcan en el poema» (Domínguez Caparrós, 1992: 130 y 127). Véanse, asimismo, Baehr (1989: 63), Spang (1993: 46) y Bonnin Valls (1996: 23).

<sup>10</sup> Transcribo solamente las de dos de los preceptistas más renombrados en tiempos de Lope: «Consonante llamamos un vocablo semejante a otro en las letras finales desde aquella vocal en que se pone el acento, como *Tierra* es consonante de *Guerra*» (Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pág. 346); «El consonante es que las letras que un vocablo tiene desde el acento hasta el fin han de ser las propias que otro vocablo diferente tenga también desde el acento hasta acabarse» (Carvallo, *Cisne de Apolo*, II, VI, pág. 197).

<sup>11</sup> Me limito a traer a colación la definición de *rima consonante* ofrecida por Navarro Tomás (1974: 40), que en su libro clásico la califica como aquella «en que coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada». No apuraré ahora mayores disquisiciones técnicas para confirmar el carácter consonante de estas rimas; me limitaré a recordar que un Luzán consideraba incluso como tal un romance cuyas rimas, llanas, terminan en *ía*, sin cambio consonántico alguno: *alegría, quería, decía*, etc. (Luzán, *La poética*, pág. 368).

<sup>12</sup> Para más detalles, Fernández Rodríguez (2016).

que pasa en una tarde, que presenta 12 casos distintos, los cuales afectan a 24 rimas, un 2,6% de los versos en romance<sup>13</sup>, el porcentaje más alto en Lope registrado hasta la fecha<sup>14</sup>. El comentario de Arjona al respecto no tiene desperdicio:

Indeed, it may be said that it probably did not take Lope much longer to write this play than for its action to take place [i. e. una tarde], judging by the careless manner in which he wrote its 930 romance verses, for they contain eleven instances of the use of consonantal rhyme. (Arjona, 1955: 120-121)

Las otras comedias con más rimas consonantes en romance son *El galán de la Membrilla* (9 casos, 18 rimas, un 2,05% del total de versos en romance), *Las bazarrias de Belisa* (8 casos, 16 rimas, el 1,1%), *El desdén vengado* (6 casos, 13 rimas, el 1,3%), *¿De cuándo acá nos vino?* (5 casos, 10 rimas, el 1,7%) y *El piadoso aragonés* (5 casos, 10 rimas, el 0,9%)<sup>15</sup>. En cuanto a los porcentajes, también *El príncipe despeñado* (3 casos, 6 rimas, 1,5%) y *La desdichada Estefanía* (3 casos, 9 rimas, 2,2%) contienen cifras elevadas para Lope.

Ahora bien, a estos títulos hay que añadir *El caballero del sacramento*, a cuyo autógrafo no tuvo acceso Arjona, por lo que hubo de conformarse con la edición de Menéndez Pelayo. Debido a la gran cantidad de defectos poéticos presentes en ella, Arjona supuso que el polígrafo santanderino debió de basarse en el texto de la *Parte XV* (1621): «it is extremely doubtful that Lope is responsible for all these slips» (Arjona, 1955: 117)<sup>16</sup>. Lo cierto, no obstante, es que esta comedia contiene otros 9 casos, los cuales afectan a 22 rimas, es decir, a un 4,85% de los versos en romance<sup>17</sup>. Se trata de un dato sumamente relevante, porque dobla el porcentaje de rimas consonantes de *Lo que pasa en una tarde*, el mayor detectado por Arjona. Por consiguiente, a la hora de considerar la presencia de rimas consonantes en romances como uno de los factores para dirimir la posible autoría de una comedia presuntamente lopesca, habrá que tener muy presente que, cuando menos, un porcentaje que alcance el 5% no es necesariamente un rasgo contrario al *usus scribendi* lopesco, aunque sí, a todas luces, francamente excepcional<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Quizá sería más práctico trabajar con el porcentaje calculado a partir de los versos en posición de rima, pero prefiero seguir el criterio de Arjona para no confundir los datos; basta, en fin, multiplicar por 2 dichos porcentajes para así obtener el correspondiente a los versos en posición de rima que presentan rimas consonantes.

<sup>14</sup> Añado un caso más a los once señalados por Arjona (la rima consonante entre *iré* y *eh* en los vv. 1050-1052), quien anota once ejemplos y un porcentaje del 2,4%. Véase la edición de la comedia a cargo de Picerno (1971: 40), que registra 928 versos en romance, y no 930 como Arjona (1962: 11) o Morley y Bruerton (1968: 66), lo cual no altera los porcentajes aquí asumidos.

<sup>15</sup> Tomo los datos de Arjona (1962), pero el porcentaje correspondiente a *¿De cuándo acá nos vino?* es ligeramente inferior al registrado por el crítico (1,8%), dado que Gavela (2008: 77-82), en su edición de la comedia, identifica un total de 582 versos en romance, y no 562 como Arjona (excluyo siempre el segundo acto de la pieza, que no es autógrafo). Otro tanto puede afirmarse respecto al porcentaje de *El galán de la Membrilla* (un 2,1% en Arjona), dado que, en su edición, Sánchez Lailla (2010: 100) registra 878 versos en romance, 14 más que Arjona (1962: 10). En la edición de *Las bazarrias de Belisa* de Vaiopoulos (2015), basada en el texto de *La vega del Parnaso* (1637), puede leerse la rima *entrara-pasara* en los vv. 2164-2166 de un romance, pero el autógrafo de Lope lee *entraba* en el primero de ellos, tal y como se documenta en el aparato crítico de dicha edición, y según puede leerse en la de García Santo-Tomás (2004), basada en el manuscrito lopesco.

<sup>16</sup> Por errata, Arjona (1955: 116) transcribe «Parte XXV».

<sup>17</sup> McGrady (2007: 17-18) y Trambaioli (2016: 551-552) no registran exactamente la misma cantidad de romances, a causa de la presencia de un estribillo en la tirada que nos ocupará. Mi porcentaje se basa en la cifra establecida por Trambaioli; siguiendo la de McGrady, alcanzaría el 4,92%.

<sup>18</sup> En mi trabajo sobre *La palabra vengada* (Fernández Rodríguez, 2016: 147-148), no tuve en cuenta el porcentaje de rimas consonantes de *El caballero del sacramento*, pues Arjona no lo había dado por fiable. Con todo, diría que mis conclusiones acerca



En su estudio del manuscrito autógrafo de *El caballero del sacramento*, Victor Dixon (1982: 397) aseguraba que solo 1 de esos 9 casos se debía a la pluma de Lope: «Se dan solamente dos casos de asonancia en vez de consonancia (*señal-llegar; rey-ser*), y uno de consonancia (repetida) en una tirada de romance (con asonancia en *é*); no hay ninguno de asonancia entre consonantes contiguas ni de rima andaluza». Esta afirmación de Dixon resulta muy sorprendente, toda vez que tanto las 9 rimas consonantes como las 3 asonancias entre rimas consonantes contiguas en redondillas son plenamente visibles en el autógrafo<sup>19</sup>. De hecho, *El caballero del sacramento* contiene el que acaso constituya el pasaje que de un modo más flagrante incurre en el fenómeno métrico que nos interesa aquí —pero ya veremos por qué— entre todos los autógrafos examinados por Arjona:

¡Vive Dios, que ha de saber  
que soy Moncada por sangre,  
y galán barcelonés,  
y valiente como un Hétor,  
y más que un Roldán francés  
de los nueve de la Fama!  
¿No dicen que es Josué?  
Pues si paró el sol del cielo,  
yo a quien hizo al sol saqué  
de las llamas de aquel templo,  
y si celebrado fue  
el troyano que a su padre  
sacó del fuego crüel,  
yo he sido Eneas de Dios:  
mejor lo merezco que él,  
todo esto sabrá mi prima.  
(Lope de Vega, *El caballero del sacramento*, vv. 1251-1266)

Estas rimas consonantes de *El caballero del sacramento* son de puño y letra de Lope, en contra de lo que afirmaba Dixon en su excelente artículo<sup>20</sup>. El fragmento transcrito forma parte de una tirada en romance (vv. 1142-1280) que contiene un total de 8 rimas consonantes, una cifra sin duda elevada para un texto tan breve. Otros pasajes autógrafos similares se encuentran en las ya mencionadas *Lo que pasa en una tarde* (7 casos en los vv. 953-1051), *El galán de la Membrilla* (5

---

de *La palabra vengada* siguen siendo válidas, dado que el porcentaje de rimas consonantes de esta comedia es superior y, además, contiene 38 casos de rimas consonantes, 6 de los cuales afectan a más de dos versos consecutivos en posición de rima, todo lo cual supera con creces los números de *El caballero del sacramento*.

<sup>19</sup> Estos 3 últimos casos se pueden observar en los folios 13v (*abrasado-santo-tanto-cifrado*) y 15r (*mañana-casa-se casa-vana*) del primer acto, y en el f. 9v del segundo (*llevado-año-ermitaño-lado*). Se trata de los versos 762-765, 866-869 y 1434-1437 de las ediciones de *El caballero del sacramento* a cargo de Donald McGrady (2007) y Marcella Trambaioli (2016), basadas en el autógrafo de Lope. Sobre este defecto métrico, remito al estudio de Arjona (1955).

<sup>20</sup> La cita procede de las ediciones de McGrady (2007) y Trambaioli (2016) (estos ejemplos se pueden observar en el f. 6v del manuscrito). Para asegurarme de que Dixon no estaba en lo cierto, he consultado un microfilme del autógrafo. Enumero a continuación las otras 6 rimas consonantes en romance de *El caballero del sacramento* (entre paréntesis figuran los versos de las ediciones de McGrady y Trambaioli, así como los folios correspondientes al segundo acto del autógrafo): *fe-casé* (vv. 1169-1171, f. 5r), *dejé-sé* (vv. 1175-1177, f. 5r), *cordel-él* (vv. 1195-1197, f. 5v), *ayer-ver-comer* (vv. 1211-1215, ff. 5v-6r), *llover-menester-ser-poner* (vv. 1235-1241, f. 6r) y *escudero-quiero* (vv. 1747-1749, f. 14v).

casos en los vv. 2141-2214) y, también, en *Santiago el Verde* (4 casos en los vv. 3166-3363, concentrados entre los vv. 3205-3297)<sup>21</sup>. Pero todas están lejos de una comedia como *La palabra vengada*, que, a causa de la intervención de Enriquez Gómez, presenta 4 casos como estos y un total de 38 rimas consonantes en romance (Fernández Rodríguez, 2016).

En su estudio, Arjona llamó la atención sobre una peculiaridad de *El desdén vengado* frente a los demás romances autógrafos: Lope emplea la misma rima consonante en 3 versos consecutivos en posición de rima. Este fenómeno, «extremely unusual» (Arjona, 1955: 120), se repite solamente en el pasaje transcrito de *El caballero del sacramento*, en el que se encuentran 2 rimas consonantes que afectan a 3 versos e, incluso, una que ocupa 4 versos: *ayer-ver-comer* (vv. 1211-1215), *Josüé-saqué-fue* (vv. 1257-1261) y *llover-menester-ser-poner* (vv. 1235-1241)<sup>22</sup>. Todo ello convierte a *El caballero del sacramento* en la comedia más interesante a nuestros propósitos<sup>23</sup>.

En resumidas cuentas, es posible encontrar entre los autógrafos de Lope alguna que otra rima consonante en romance, pero solo 6 comedias presentan más de 5 casos, siendo *Lo que pasa una tarde* (12) la que más abunda en este fenómeno en cifras globales, y *El caballero del sacramento* la que presenta un porcentaje mayor de rimas consonantes en romances (un 4,85%).

### ¿UN MERO DESCUIDO MÉTRICO O UN EFECTO CÓMICO?

Ocupémonos, pues, de examinar los romances autógrafos con más rimas consonantes. Según trataré de defender, el uso de esta clase de rimas constituye en casi todos ellos no tanto un defecto métrico como un recurso poético intencionado, cuya presencia produce un efecto burlesco, que contribuye en general al tono más bien jocoso, o jocosero, que desprenden las escenas en liza. Para ello, deben tenerse en cuenta tres factores determinantes, sobre los que volveré más adelante y que ahora solo anuncio de pasada: el importante papel desempeñado por los graciosos en todas estas escenas; la función satírica que en el Siglo de Oro a menudo cobraba la rima aguda; y, finalmente, el sentido cómico con el que, a partir de finales del siglo XVI, se empleó la rima consonante en el Romancero nuevo. Pero acudamos sin más dilación a los textos.

<sup>21</sup> Todos estos datos proceden de Arjona (1955). Para facilitar al esforzado lector el acceso a estos textos, he contrastado las citas de Arjona de *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*, que remitían al número de página de colecciones antiguas, con las ediciones a cargo de Picerno (1971) y Sánchez Lailla (2010), respectivamente, de donde procede la numeración de los versos. Por otro lado, Arjona cita *Santiago el Verde* por la edición de Oppenheimer (1940), cuya numeración varía sensiblemente respecto a la edición, más completa, de Sáez Raposo (2014), por la que se cita aquí. Al igual que Arjona, no tengo en cuenta la rima consonante repetida en los vv. 3317-3319 (*conmigo-Rodrigo*) de *Santiago el Verde*, dado que el pasaje no se ha conservado en el manuscrito autógrafo, cuyo último folio —así como todo el segundo acto— se ha perdido. Al respecto, véase Sáez Raposo (2014: 339).

<sup>22</sup> Excluyo ahora los versos 1558-1560 y 1580-1582 de *La desdichada Estefanía*, en los que se intercala una cita de Quevedo en un romance, lo cual provoca que rimen tres versos seguidos, sin mediación alguna de un verso suelto, en contra de un precepto básico del romance: «This is not a careless imperfection as much as an intentional departure from standard practice for poetic effect» (Arjona, 1962: 9). En *Santiago el verde*, el verso 3299 presenta la misma rima consonante que los dos anteriores en posición de rima (*convido-despido-venido*), pero aquel se encuentra ya en un pasaje perteneciente al último folio del autógrafo, hoy perdido, por lo que se ha restituido mediante otros testimonios, de modo que no lo considero aquí. Con todo, repárese en que, en efecto, podría tratarse de otro descuido de Lope, que habría repetido dos veces consecutivas la misma rima.

<sup>23</sup> Por lo demás, seguimos lejos de los porcentajes de *La palabra vengada*, que presenta una cantidad aún mayor, exactamente 5 rimas consonantes de 3 versos consecutivos y una de 4, lo que delata una falta de imaginación y unas carencias poéticas sin parangón en Lope (Fernández Rodríguez, 2016: 147-148).



## EL CABALLERO DEL SACRAMENTO

(vv. 1142-1280, RIMA EN -É, 8 RIMAS CONSONANTES)

Comencemos entonces por examinar la ya aludida tirada en romance de *El caballero del sacramento* (vv. 1142-1280), que presenta una rima aguda en -é. Es esta la comedia autógrafa que, según se ha dicho, presenta un porcentaje mayor de rimas consonantes e incluye más rimas de esta clase que afecten a tres o más versos. La escena que nos interesa muestra a un don Luis de Moncada desesperado porque su amada, doña Gracia, que le corresponde en su amor, acaba de zarpar rumbo a Sicilia para casarse con el rey de esta isla. Don Luis lee una carta en la que la dama le acusa de cobarde por no haberse fugado con ella cuando llegó el momento (sucede que don Luis se vio obligado a acudir a la iglesia de Santa Olalla para rescatar de un incendio a la hostia consagrada, de ahí el título de la obra). Esta circunstancia podría hacernos suponer que la escena nada tiene de burlesca. Sin embargo, lo cierto es que los lamentos y declaraciones altisonantes de don Luis contrastan sobremedida con las chanzas del gracioso Crispín, lo cual produce un efecto eminentemente cómico. Las rimas consonantes se encuentran repartidas a lo largo del pasaje, tanto en boca del criado como del galán e, incluso, en la breve carta de doña Gracia leída por este.

[...]

	¿Tienes, Crispín, un <u>cordel</u> ?	1195
CRISPÍN	¿Para qué, señor, le quieres?	
LUIS	¡Para suspenderme en <u>él</u> !	
CRISPÍN	¡Suspéndanse los parientes del bellaco calabrés, que dio por treinta dineros la vida del nuevo Abel!	1200
	¡Suspéndanse los que dicen que no pueden ver llover, porque ha de bajar el trigo y ellos perder su interés!	1205
	¡Suspéndnase mil Mahomas en las encinas de Argel y del penol de una entena todo luterano inglés!	
	Pero tú, ¿por qué razón, siendo el que en la llama <u>ayer</u> sacó un Cordero que quiso asar el fuego, sin <u>ver</u> que ha días que estaba asado para dejarse <u>comer</u> ?	1210 1215

[...]

CRISPÍN                    Digo, señor de mis ojos,  
que el pajaril y el bauprés  
ha hecho la capitana.



El romance con el que termina el primer acto de *Lo que pasa en una tarde* presenta siete rimas consonantes en apenas cien versos, lo que lo convierte en uno de los más interesantes a nuestros propósitos. Se trata de un pasaje claramente cómico, comandado por el criado Tomé, que entre chistes y burlas logra que don Juan y doña Blanca se reconcilien. El gracioso se erige en protagonista absoluto del fragmento, tanto por ser el personaje que más interviene como por lograr al fin su empeño, y también por teñir el diálogo de un tono jocoso y desenfadado, del que hace gala con Blanca y con don Juan, al que ridiculiza en más de una ocasión. Las rimas consonantes se reparten de nuevo a lo largo del pasaje, sobre todo en boca de Tomé.

	Dice don Juan, mi señor, que de darte el parabién le des licencia, que allí, con la cara que le ves de lenguado en oración, te quiere hablar.	955
BLANCA	¿Para qué?	
TOMÉ	¿Para qué? ¡Válgame Dios! ¡Qué rigorazos!	
BLANCA	Tomé,	960
	ya está casado don Juan, y yo me casé también.	
TOMÉ	¿Casado? Es hongo, no hay más. Si jugando al ajedrez solo el mudar una pieza piensa dos horas o tres un jugador, quien se casa, ¿cómo no lo piensa, eh?	965
BLANCA	Gran socarrón vienes hoy.	
TOMÉ	Dijo un alfaquí de Argel que libros y casamientos se han de pensar años diez, y que, después de pensado muchas veces y muy bien, el libro se ha de borrar y el casamiento no <u>hacer</u> .	970 975
	Virgilio tardó tres años solamente en componer las <i>Bucólicas</i> , que son églogas o siete o seis <sup>24</sup> ; en las <i>Geórgicas</i> , ocho; once en la <i>Eneida</i> , y se fue a Grecia, porque los sabios le diesen su parecer.	980
	Y siendo el casarse cosa tan difícil, ¿hay <u>mujer</u> que solo pregunta «¿Es hombre?»	985

<sup>24</sup> Según la edición de Picerno (1971: 78), el autógrafo lee «syes» en vez de *seis*; enmiendo el lapsus lopesco, motivado quizá por la atracción de *siete*.

y luego cierra con él.  
 Pues libros, ¡Dios lo remedie  
 por su infinito poder! 990  
 Pues versos... ¡Lengua, detente!  
 Bueno está, quédate en «pues».  
 Dirás que el prólogo es necio,  
 pues todo artificio es.

[...]

[BLANCA] ¿Por qué no negocia él?  
 ¿Es niño envuelto?  
 JUAN ¿Yo? ¡Bueno!  
 En eso pienso.  
 TOMÉ ¡Oh, qué bien! 1030  
 ¿Piensa que se la han de dar  
 por sus ojos a comer  
 con una cuchar de alcorza?  
 Llegue luego a que le den  
 perdón de sus desatinos; 1035  
 confiese que es moscatel,  
 y dígame dos dulzuras.  
 JUAN ¿Dos? ¿Cómo?  
 TOMÉ Azúcar y miel.

[...]

BLANCA Vete a la Casa de Campo,  
 mis ojos.  
 JUAN Siguiendo iré 1050  
 los tuyos.  
 TOMÉ Si habían de hablarse,  
 ¿para qué son necios, eh?<sup>25</sup>

### EL GALÁN DE LA MEMBRILLA

(vv. 2141-2214, RIMA EN -Ó, 5 RIMAS CONSONANTES)

Este romance, con el que termina el segundo acto, se caracteriza, lo mismo que el de *El caballero del sacramento*, por el contraste entre la comicidad irradiada por el gracioso —que también se llama Tomé, como en *Lo que pasa en una tarde*— y los lamentos de otro personaje, en esta ocasión el labrador don Tello. La hija de este, Leonor, acaba de huir con su amado don Félix, que ha dejado a su criado, Tomé, escondido en una bodega. Su irrupción en el escenario, con la que da comienzo la escena que nos interesa, no podía ser más memorable: «Entre Tomé con el casco en las

<sup>25</sup> Esta muletilla final en boca del gracioso refuerza la sensación de que nos hallamos frente a un recurso intencionado por parte de Lope.

manos lleno de vino, dando traspies» (v. 2138*Acot*). Borracho como una cuba, Tomé confunde a don Tello con su amo, de suerte que el labrador descubre que don Félix se ha fugado con Leonor. La noticia alarma a don Tello, que teme por su honor, pero el criado sigue a lo suyo, entreteniéndolo a los espectadores con sus salidas de tono. Las rimas consonantes aparecen tanto en versos pronunciados por Tomé como por sus escandalizados interlocutores.

[...]

TELLO	¡Hola, cuitado! ¿Qué es esto?	
TOMÉ	¿Cuitado yo? ¡Vive Dios, que está borracho don Felis! ¿Hablaste ya con Leonor?	
BENITO	Señor, aquéste es criado de don Felis.	2165
TELLO	¡Confusión notable! Pues ¿ha venido?	
TOMÉ	Por las paredes entr <u>ó</u> .	
TELLO	¿Don Felis por las paredes?	
TOMÉ	¿No ve que le ayudé yo?	2170
TELLO	¡Hola, gente de mi casa!	

[...]

*Inés entre*

INÉS	Señ <u>or</u> .	
TELLO	Llama a Leonor.	
INÉS	Entré agora en su aposento.	
TELLO	El tem <u>or</u> que tienes me dice ya mi deshonra.	
TOMÉ	¿Es para hoy el irnos de aquí, don Felis? Mira que es madrugador y podrá despertar Tello.	2180
INÉS	Señor, sintiendo tu voz, entré a despertalla y vi...	2185
TELLO	¿Qué viste? Dime sí o no: ¿está don Felis con ella?	
INÉS	No, señor, que la llev <u>ó</u> aquesta noche don Felis.	
TELLO	¿Dónde?	
INÉS	No sé más, señ <u>or</u> .	2190
BENITO	Si don Felis la ha llevado, no será contra tu hon <u>or</u> ; tu hacienda ha sido la causa. Ilustres sus padres son:	



	él la tendrá en la Membrilla.	2195
TOMÉ	Eso sabré yo mejor.	
TELLO	Pues ¿dónde la tiene?	
TOMÉ	¿Adónde?	
TELLO	Si.	
TOMÉ	¿Adónde? ¡Qué sé yo!	
TELLO	¡Muerto soy, mi honor es muerto!	
	¡Hijas, en fin, plega a Dios	2200
	que quien os desea os tenga!	
	Perdí mi hacienda y mi honor.	
	El más mal hijo, en efeto,	
	es hijo. ¡Buen pago dio	
	don Felis a mis deseos,	2205
	y a mis regalos Leonor!	
	Dadme la yegua, que quiero	
	seguir; y ese <u>ladrón</u> ,	
	atalde en tanto que vuelvo.	
	<i>Váyase</i>	
CELIO	¡Date a prisión!	
TOMÉ	¿Qué es <u>prisión</u> ?	2210
SILVIO	¡Date preso!	
TOMÉ	Como sea	
	en la bodega, me doy;	
	y es justo, porque el delito	
	en ella se cometió.	

Antes de examinar las demás comedias con mayor número de rimas consonantes, tratemos de indagar la posible repercusión de las rastreadas hasta ahora. Para ello, será oportuno atender a sus elementos comunes.

Resaltemos en primer lugar la importancia que cobra en los tres pasajes descritos la figura del gracioso, que les brinda notables dosis de comicidad. Así, mientras que en *El caballero del sacramento* y *El galán de la Membrilla* su actuación contrasta con el tono grave de otros personajes (don Luis y don Tello, preocupados por su amor y por su honor respectivamente), en *Lo que pasa en una tarde* el gracioso se convierte en el principal protagonista de la escena, pues pronuncia el mayor número de versos —entreverados de toda clase de burlas— y, además, logra su propósito, que no es otro que reconciliar a los enamorados.

Se ha advertido ya que el gracioso de *Lo que pasa en una tarde* y el de *El galán de la Membrilla* llevan el mismo nombre, Tomé. Esta circunstancia me parece muy relevante por varios motivos. En primer lugar, la onomástica incide en el carácter cómico de las escenas comentadas, dado que el nombre de Tomé tenía claras connotaciones jocosas para Lope —y, por ende, probablemente también para su público—, pues en las otras cinco comedias lopescas en las que aparece, siempre da vida a un criado o villano de tintes chistosos, según podemos averiguar gracias a la base

de datos ARTELOPE<sup>26</sup>. De hecho, no debe olvidarse que este mismo nombre será el elegido por Lope para su heterónimo burlesco, el licenciado Tomé de Burguillos. Así pues, el papel esencial desempeñado por Tomé en dos de los tres romances abordados refuerza la impresión de que la profusión de rimas consonantes no obedece a un descuido del poeta, sino que persigue un efecto cómico.

Estas concomitancias entre los romances aludidos de *El galán de la Membrilla* y *Lo que pasa en una tarde* me llevan a pensar que Lope tuvo presente el primero de ellos, compuesto en abril de 1615, al escribir el segundo no mucho tiempo después, en noviembre de 1617. Esta hipótesis resulta verosímil si recordamos que Lope publicó *El galán de la Membrilla* en la *Parte X*, que salió al mercado en enero de 1618. El Fénix remató *Lo que pasa en una tarde* el 22 de noviembre de 1617, es decir, pocos meses o semanas después de que pudiera ojear, releer e incluso revisar el texto de *El galán de la Membrilla* —presumiblemente el original autógrafo, a juzgar por la calidad del texto impreso—<sup>27</sup>, durante el verano de 1617 o, como muy tarde, en octubre de ese año, dado que las dos aprobaciones de la *Parte* están fechadas el 7 y el 15 de noviembre. Habría retomado así un recurso del que ya se valiera unos años antes, en 1610, en *El caballero del sacramento*, y quién sabe si en muchas otras piezas.

<sup>26</sup> Se trata de *Amor con vista*, *Con su pan se lo coma*, *La cortesía de España*, *Las famosas asturianas* y *El serafín humano* (ninguna de las cuales, por cierto, contiene romances con rimas agudas, de las que hablaremos más adelante).

<sup>27</sup> Al respecto, véase el prólogo de Sánchez Laílla (2010) a la *Parte X*, de donde proceden los datos editoriales aquí aducidos.

## RIMAS CONSONANTES... Y AGUDAS

Reparemos a continuación en la naturaleza de las rimas consonantes estudiadas. Se trata de rimas agudas: *-é* en *El caballero del sacramento* y *Lo que pasa en una tarde*, y *-ó* en *El galán de la Membrilla*.

Tal circunstancia no es baladí. Como recuerda Rudolf Baehr, «algunos teóricos de los Siglos de Oro rechazan estas rimas en forma estricta», y poetas tan influyentes como Garcilaso y Herrera las orillaron o dedeñaron, todo lo cual motivó «la aversión al verso agudo, que no se perderá en parte hasta hoy», aun cuando escritores como Lope y Calderón lo emplearan con cierta frecuencia (Baehr, 1989: 66). En efecto, a mediados del siglo XVI, el destierro del verso agudo en la poesía de corte italianista es ya un hecho más o menos consumado<sup>28</sup>. Así, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Herrera defiende que los versos agudos «no se deben usar en soneto ni en canción», aunque concede su empleo esporádico si «son de algún efeto» (pág. 496). Por su parte, el Prete Jacopín salió al paso de la crítica de Herrera asegurando que «los versos agudos no los tengo por buenos para usarlos muchas veces, mas alguna, como en esta canción de Garcilaso, antes tienen sal y gracia particular»<sup>29</sup>. Conque ambos contendientes, concluye Francisco Rico (2002: 223), coinciden en «vedar los agudos, salvo para provocar —rarísimamente— una impresión festiva o dramática»<sup>30</sup>. Así es: gazapos y flaquezas aparte, en los sonetos del Fénix las rimas oxítonas a menudo persiguen un efecto determinado (Jörder, 1936: 97-129 y Rico, 2002: 224).

Claro está que el cultivo del verso agudo se ha conservado hasta nuestros días, pero llevaba razón Baehr al señalar que aún produce ciertas reticencias. No en vano, las rimas consonantes agudas son las preferidas por los niños (pensemos en las que pululan por nuestras aulas: *canción*, *camión*...), y son también las que popularmente se asocian con los poetastros de medio pelo (¡benditos infinitivos!). No le faltaba razón a Soto de Rojas cuando en su *Desengaño de amor en rimas* afirmaba que «el consonante más fácil de hallar, porque tiene menos letras, es el agudo» (ff. 10v-11r). Muy atinado es a este propósito, como a tantos otros, el juicio del profesor Rico, que, al paso de la crítica de Herrera a los versos oxítonos, nos brinda las siguientes conclusiones:

Ciertamente hay fundamentos objetivos para considerar de pobre «artificio» los finales «truncados»: frente al caudal y la variedad de las consonancias graves, las oxítonas son pocas y obvias, monótonas como salidas mayormente de las mismas categorías lingüísticas, triviales como acuñadas por los mismos procedimientos morfológicos; «fáciles», vaya, según fallaba Soto de Rojas. (Rico, 2002: 238)

Sabemos ya que en su vasto tratado Caramuel transcribe varios romances con alguna que otra rima consonante, que recaen sobre todo en versos agudos pertenecientes a composiciones de tipo religioso, en las que parece que aquellas estaban más permitidas, quizá debido al acompañamiento musical. Pues bien, en el apartado dedicado al verso oxítono, elocuentemente titulado «¿Merecen ser condenados los versos agudos?», Caramuel se limita a referir las palabras de Manuel

<sup>28</sup> Véase el estudio magistral de Francisco Rico (2002), titulado justamente «El destierro del verso agudo».

<sup>29</sup> Cito por Pepe y Reyes (2001: 497).

<sup>30</sup> Al respecto, véanse también las consideraciones de Evangelina Rodríguez (1985: 129-133).

de Faria e Sousa en su *Fuente de Aganipe*, quien, en la línea de Herrera, recomienda usarlos con tiento y solo cuando convenga, sobre todo en «versos heroicos» y para realzar la «majestuosa pompa» (Caramuel, *Primer Cálamo*, II, I, II, pág. 69). El escritor portugués, siempre según la cita de Caramuel, nos regala además un apunte curioso a propósito del uso del verso agudo:

añado que si esto fuese incultura en los versos grandes, no veo causa para no serlo en los pequeños, en los cuales ningún culto dejó de usarlo jamás. Yo no he usado de algunas de estas dos cosas últimas (cauto, que, siendo mi sexta parte toda de versos pequeños, no se hallará en ellos un agudo), y por esto no puede parecer que en mi favor lo apoyo. Sino que sin acetación alguna, creo será lícito usarlo con arte, y a tiempo, y poco. (Caramuel, *Primer Cálamo*, II, I, II, pág. 69)

Parece ser consejo compartido por poetas y preceptistas del Siglo de Oro<sup>31</sup>. Pero la discusión sobre el oxítono revoloteaba casi siempre alrededor del endecasílabo o de la poesía culta («los versos grandes»), mientras que Faria y Sousa abona el terreno para usarlo en metros más breves y populares («los pequeños»), amparándose para ello en los usos de la época, puesto que ningún poeta «dejó de usarlo jamás».

Pues bien, en los romances escritos a partir de finales del siglo XVI, la rima aguda suele reservarse para contextos muy restringidos. Así, Baehr advierte que «la asonancia aguda se tolera tan sólo en romances satíricos o religiosos, en el primero como recurso de efecto cómico, y en el segundo por la música, y en las otras clases de romance desaparece» (Baehr, 1989: 215)<sup>32</sup>. Dado que cada poeta presenta unos usos genuinos y característicos<sup>33</sup>, y habida cuenta de las posturas tan dispares que el asunto generó<sup>34</sup>, acaso no convenga generalizar ni expresar juicios tan rotundos. Lo cierto no obstante es que, en efecto, la rima aguda es muy minoritaria; así, en el *Romancero general* de 1600 solo aparece en poco más de una docena de romances, siendo aún más escasos los de rima consonante (Navarro Tomás, 1974: 238). Parece evidente, pues, que las rimas consonantes agudas analizadas —cuya consonancia no hace sino realzar el carácter oxítono de las mismas— aportarían un efecto cómico para el público de la época, acostumbrado a un código que a nuestros oídos modernos sin duda puede pasar más inadvertido.

<sup>31</sup> Véase, a modo de ejemplo, el juicio de Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (pág. 182), quien, por cierto, se muestra bastante favorable al verso agudo: «Y dado caso que la lengua italiana careciera de vocablos agudos, la nuestra tiene abundancia dellos, con que puede acabar muchos versos. Los cuales, aunque no sean tan elegantes y sonoros como los de once sílabas, puédense usar algunas veces sin escrúpulo y sin que para ello sea necesaria licencia. Verdad es que cuantos menos hubiere destos claudicantes y mudos, irá más llena y grave la composición».

<sup>32</sup> También Domínguez Caparrós (2002: 102), entre otros, se refiere a «la escasez de romances consonantes» y a «la limitación de la rima aguda» en los romances de fin de siglo; en cuanto a los de la nueva centuria, señala que «se afirman las características métricas de fines del siglo XVI», como la asonancia y la «huida de la rima aguda —más usada en romances devotos y satíricos».

<sup>33</sup> Véanse, al respecto, las críticas de Alatorre (1977: 346) a la cita de Baehr, así como sus observaciones en torno a la «más que respetable» presencia de romances agudos en la producción de Góngora. En cuanto a otros autores, sin ir más lejos, los fragmentos citados de *La palabra vengada* no eran en absoluto satíricos.

<sup>34</sup> En el capítulo titulado «Si es lícito hacer versos italianos agudos» de su *Arte poética española* (págs. 180-181), Díaz Rengifo se hace eco de esta polémica: «Muchos han dudado si es lícito en este género de versos cortar la postrera sílaba y hacerlos enteros de a diez sílabas y los quebrados de a seis con el acento en la última. Y hay algunos que en los versos de redondilla mayor y menor no hallan inconveniente en quitar aquella sílaba, pero en éste muchos [...]. Otros hay tan escrupulosos que ni en este verso ni en otro pueden sufrir esta falta, y así huyen della como de bajeza indigna de poeta que tenga nombre. Otros juzgan que en los unos y en los otros versos es lícita a todos ésta que llaman falta o licencia, y que no deshace ni abate la consonancia y gravedad del verso».

## LOS ROMANCES CON RIMAS CONSONANTES LLANAS

Otra de las comedias con más rimas consonantes en romances es *El desdén vengado*, cuya particularidad estriba en contener el único caso registrado por Arjona que afecta a tres versos (al que, según se ha dicho ya, conviene añadir los que abarcan tres e incluso cuatro versos en *El caballero del sacramento*). En este pasaje concreto, el gracioso ejerce de supuesto traductor de los gestos y señas del conde Lucindo, quien, por diversos avatares argumentales, rehúye proferir palabra alguna:

LISENA	Conoceréis algún día mi amor, querido Lucindo.
TOMÍN	Responde que aqueste año ha de ser faltar de trigo, mas que habrá muchos garbanzos.
LISENA	Deja, Tomín, desvarios. Tengo esperanza en amor, que ha de poder persuadiros que estiméis tanta lealtad.
TOMÍN	Dice que habemos <u>venido</u> , por la falta del dinero mal dado y bien <u>recibido</u> , a tanta necesidad, que dos pajes se han <u>comido</u> de hambre las cuatro orejas de dos hacas, que el domingo mandó cortar a un albéitar.

(Lope de Vega, *El desdén vengado*, vv. 2587-2603)

Conque otra vez nos hallamos frente a un pasaje lleno de comicidad, protagonizado por un gracioso llamado Tomín (diminutivo de Tomé), y que presenta además una rima consonante que incluso afecta a tres versos seguidos. Todo ello podría no ser una casualidad. Lope firmó *El desdén vengado* el 4 de agosto de 1617, o sea, exactamente por las mismas fechas en las que tuvo en sus manos el texto de *El galán de la Membrilla*, y apenas tres meses antes de que escribiese *Lo que pasa en una tarde*, las dos únicas comedias autógrafas que abundan en rimas consonantes en escenas protagonizadas por un gracioso llamado Tomé. Téngase en cuenta, además, que ARTELOPE no registra ninguna otra pieza con un personaje apodado Tomín, lo que tal vez valga asimismo como indicio de que existe una ligazón entre estas tres obras y que, por consiguiente, la presencia de rimas consonantes en *El desdén vengado* no obedece a meros descuidos.

Pero el lector habrá advertido ya una diferencia fundamental entre estas rimas de *El desdén vengado* y las estudiadas hasta ahora. En efecto, ya no se trata de rimas agudas, sino llanas. El matiz es relevante, por cuanto a la rima llana, la más usual en castellano, no se le conoce ningún efecto satírico o burlesco. Desde luego, el sonsonete que observábamos a propósito de la rima aguda podría

lograrse de igual modo, es decir, acumulando varias de estas terminaciones en pocos versos; así ocurre de hecho en el ejemplo recién mencionado, que exhibe además una rima muy pobre (tres participios), lo que acaso redunde en un mayor repiqueteo cómico para los oídos. Ahora bien, ¿qué sucede en los demás casos de *El desdén vengado*?

Las rimas consonantes asociadas al gracioso Tomín se repiten en varios momentos, concretamente en el romance que abarca los vv. 1315-1452, que contiene una rima de esta clase (vv. 1436-1438), y en la tirada que ocupa los vv. 2860-3029, en la que aparecen en dos ocasiones (vv. 2933-2935 y 2959-2961). En los otros dos casos, muy cerca el uno del otro, situados en el arranque de un romance que ocupa los vv. 889-1086, no interviene Tomín, pero el pasaje rezuma igualmente un aire burlesco, gracias a una envalentonada Celia, que no está por la labor de corresponder al amor de Roberto:

ROBERTO	Sospecho que eres medrosa.
CELIA	¿Cómo?
ROBERTO	Porque no te veo sola jamás.
CELIA	No te espantes, que soy terrero de necios.
ROBERTO	Más me valiera callar.
CELIA	No venir fuera lo <u>cierto</u> . ¡Bien haya Persia!
ROBERTO	¿Qué dices?
CELIA	Que en Persia, amigo <u>Roberto</u> , ninguno visita a otro sin que le envíe primero algún presente.
ROBERTO	Mi alma, Celia hermosa, te presento.
CELIA	No he visto jamás las almas. ¿Son de tela o terciopelo? ¿Son de oro, son de diamantes?
ROBERTO	Son lo más que ha dado el <u>cielo</u> de precio y valor al hombre. (Lope de Vega, <i>El desdén vengado</i> , vv. 889-905)

Al oído, la rima llana no parece arrastrar un martilleo tan obvio como la aguda, por lo que se hace más complicado suponer que se trate de un efecto buscado, aunque lo cierto es que los casos subrayados se encuentran muy cerca los unos de los otros. Veamos ahora uno de los fragmentos protagonizados por Tomín con otras dos rimas consonantes. En él, Celia intenta por todos los medios que el conde Lucindo vuelva a hablar, temerosa de perder una cuantiosa suma de dinero:

Hablad, mi bien.



bien, la amplia mayoría de ejemplos registrados por Arjona en los autógrafos lopescos es muy similar a este último de *El desdén vengado*, y muchos de ellos se encuentran aún más aislados, toda vez que la mayor parte de romances que incurren en este defecto métrico lo hacen en una sola ocasión. En el caso de *El desdén vengado* cabría no obstante mantener el beneficio de la duda, pues se trata de la quinta comedia autógrafa con más rimas consonantes en romance, contiene una rima de esta clase repetida en tres versos consecutivos y presenta a un gracioso llamado Tomín, todo lo cual la relaciona con *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*, obras que Lope manejó en las mismas fechas de su escritura y en las que sí parece clara la intencionalidad burlesca asociada al fenómeno examinado<sup>35</sup>.

En cambio, en muchos otros casos no cabe sino admitir que Lope, por supuesto, se despistaba, como es natural incluso en todo un Fénix de los Ingenios: *quandoque bonus dormitat Homerus*. Eso es lo que ocurre en la mayoría de casos registrados por Arjona, esparcidos aquí y allá en unos pocos de los muchos romances que escribió Lope<sup>36</sup>. Al tratarse de rimas desparramadas a lo largo de una obra y no agrupadas en ciertos fragmentos, no parece verosímil aventurar una explicación estilística de otra índole, aunque en contextos cómicos protagonizados por un gracioso podría quizá suponerseles un vago efecto burlesco. Es el caso, por ejemplo, de los siguientes versos de *Las bizarrias de Belisa*, la otra comedia que más a menudo comete el defecto métrico analizado, concretamente en ocho ocasiones:

TELLO	Vámonos de aquí, señor; que si esto adelante pasa, te han de sentir, y vendréis los dos a sacar la <u>espada</u> .
JUAN	¿Hay más que matarle?
TELLO	¿Cómo?  ¿Matar? ¡Eso, que no es <u>nada</u> ! Y después, a caballito, huyendo por las Italias, o, por dicha, tú en teatro lutífero, yo en la hamaca que llaman <i>finibus terrae</i> , cantando con media cara al sol, el <i>remifasol</i> , con dos pasos de garganta <sup>37</sup> . (Lope de Vega, <i>Las bizarrias de Belisa</i> , vv. 2227-2240)

<sup>35</sup> Un caso algo más dudoso es *Santiago el verde*, otra de las comedias —citada al comienzo— con más rimas consonantes en romances, y acumuladas asimismo al final de un acto (en este caso el tercero), como en *El galán de la Membrilla* y *Lo que pasa en una tarde*, pero esta vez llanas y sin la presencia de un gracioso llamado Tomé. Al igual que *El galán de la Membrilla*, se compuso en 1615, concretamente el 11 de diciembre según atestigua el autógrafo (Sáez Raposo, 2014: 333), y, lo mismo que *El desdén vengado*, podría contener un caso de rima consonante que afecta a tres versos consecutivos, tal y como se ha explicado anteriormente.

<sup>36</sup> Arjona (1955) recoge todos los casos que se podrían aducir, conque remito al lector interesado a sus páginas.

<sup>37</sup> Cito por la edición de García Santo-Tomás [2004], basada en el autógrafo.



Por mucho que el criado se exprese «a través del lenguaje burlón y saturado de germanía» (García Santo-Tomás, 2004: 168)<sup>38</sup>, la exigua aparición de una rima consonante aislada no permite inferir necesariamente una intención cómica. Otro tanto ocurre en la mayoría de ejemplos reseñados por Arjona, los cuales presentan asimismo rimas llanas —los romances oxítonos constituyen una minoría en el teatro lopesco (Morley y Bruerton, 1968: 125-128)—, rimas a las que, según sabemos ya, en principio no se les conoce ningún efecto cómico por sí mismas. En fin, no estamos en condiciones de aseverar con rotundidad que casos como este no pudieran arrastrar consigo algún tipo de connotación jocosa. Pudiera ser también que en romances cómicos Lope se relajara, por decirlo así, y no fuese tan estricto a la hora de vedar el paso a las rimas consonantes. Son hipótesis de trabajo, que convendrá tener presentes al analizar un corpus más amplio. Ahora bien, creo que conviene ser muy cautos y, salvo cuando se acumulen varios indicios de diversa índole —tal y como ocurre en *El caballero del sacramento*, *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*—, sería razonable a mi juicio negar la presunción de inocencia a Lope, que, aunque a veces no nos lo parezca (sobre todo a los lopistas), era humano.

#### LAS RIMAS CONSONANTES EN ROMANCES COMO ELEMENTO BURLESCO

En un artículo fundamental, dedicado justamente al triunfo de los romances asonantes, Saunal (1966: 367) explica cómo en los años noventa del siglo XVI la rima consonante pierde definitivamente la batalla frente a la asonancia: «vers 1593-1595, le moment de la déchéance irrévocable de la rime: celui où devenant indigne de servir l'expression émouvante de l'amour et de la douleur, elle est brutalement reléguée au magasin des accessoires comiques et même burlesques». El propio Saunal (1966: 368) ejemplifica este fenómeno con varios romances aparecidos en la década de los noventa, y advierte cómo «Désormais exilée du monde des héros aux sentiments généreux, la rime ne fréquente plus dans les recueils suivants que des personnages sans grandeur. [...] En aussi piètre compagnie, la rime déprisée se décline et devient bouffonne». Más allá de que no convenga extrapolar en demasía, resulta imposible no identificar el proceder habitual del Romancero, minuciosamente descrito por Saunal, con los ejemplos lopescos abordados en estas páginas, en los que, en efecto, la rima consonante «est brutalement reléguée au magasin des accessoires comiques et même burlesques», y en los que aparece estrechamente ligada a «personnages sans grandeur» como los graciosos.

Retomemos ahora la advertencia de Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*: «La misma ley que guardan hoy guardaban / los antiguos, usar los disonantes, / y esto con gran veneración usaban. / Por viciosos tenían los consonantes, / y más si eran agudas las dicciones, / y por buenas las voces más distantes» (II, vv. 145-150). Los romances aquí examinados quebrantan todos los preceptos. Pero lo hacen, a todas luces, con un propósito determinado, lúdico. No en vano, en los romances de la época, tanto las rimas agudas por un lado como las consonantes por otro se asociaban

<sup>38</sup> «El criado confiesa su miedo de que acaben en el cadalso (“teatro lúfifero”) y en el potro (“hamaca”, en uso popular); el “cantando con media cara al sol” haría referencia a la ordalía del agua, consistente en tapan la boca y la parte inferior de la cara con un trapo al reo» (García Santo-Tomás, 2004: 168).

a menudo con efectos jocosos: de qué no serían entonces capaces al ir de la mano. Y, para más inri y regodeo, secundadas por pasajes de clara impronta cómica y por la desternillante actuación escénica de los graciosos.

#### ALGUNAS CONCLUSIONES Y OTROS TANTOS CAMINOS POR RECORRER

A propósito de un romance con varias rimas consonantes, y de regusto añejo, presente en la comedia lopesca *El mayorazgo dudoso*, Saunal (1966: 372) observaba con tino que «la rime est alors pour Lope et son public un signe distinctif des romances du temps jadis»<sup>39</sup>. Aunque conviene ser precavidos —no se trata, al fin, de un texto autógrafa—<sup>40</sup>, se diría que para Lope la presencia de rimas consonantes en este romance obedece de nuevo a un efecto estilístico: en este caso, se trataría de aportar un sabor antiguo a la composición, logrado asimismo mediante el empleo de rimas agudas, todo ello de acuerdo con la temática del mismo. Así pues, en los romances dramáticos de Lope las rimas consonantes parecen estar marcadas de un modo u otro, salvo en aquellos casos —la mayoría, por otro lado— en los que estas aparecen aisladas. Ciñéndonos al corpus de comedias autógrafas, el uso repetido de esa clase de rimas, junto a otros factores (carácter oxítono de las mismas, protagonismo del gracioso, diálogos burlescos...), parece obedecer a una intención paródica, según creo haber demostrado a lo largo del artículo. Ofrezco ahora, a modo de recapitulación, las principales conclusiones que permite entresacar su estudio, así como otras posibles vías de investigación.

En primer lugar, debe notarse que las comedias con rimas consonantes de corte burlesco abarcan un breve arco cronológico, de apenas siete años, esto es, desde *El caballero del sacramento* (1610) hasta *El desdén vengado* y *Lo que pasa en una tarde* (ambas de 1617), pasando por *El galán de la Membrilla* (1615). Cabría especular así con un particular interés de Lope por este recurso métrico alrededor de la segunda década del siglo XVII, aunque esta hipótesis, claro está, por el momento solo cuenta con el respaldo de los autógrafos dramáticos, por lo que debe tomarse como provisional y con todas las precauciones.

Salvo *El caballero del sacramento*, las comedias y escenas examinadas comparten además la figura, fundamental, de un gracioso llamado Tomé o Tomín (nombre no muy habitual en la obra dramática del Fénix), lo que refuerza la sensación de que el uso de las rimas consonantes constituye en cierto modo un recurso premeditado por parte del Fénix. Más aún si tenemos en cuenta que los tiempos de escritura y, también, los de publicación de algunas de estas piezas coincidieron, por lo que Lope pudo contar con sus propios textos como modelos. Por otra parte, en las comedias en que con más frecuencia se recurre a las rimas consonantes como herramienta jocosa (*El caballero del sacramento*, *Lo que pasa en una tarde* y *El galán de la Membrilla*), se utilizan terminaciones agudas,

<sup>39</sup> Este es el romance de marras: «Veinte años había, veinte, / que el Rey tenía en prisión / a Lisardo, porque dicen / que de la Infanta gozó. / No le quiere soltar della, / porque dicen que es traición; / mientras que más se lo ruegan, / más parece a Faraón. / Endurecido está el Rey, / no le quiere soltar, non. / Si preso muriere el triste, / mal se lo demande Dios» (Lope de Vega, *El mayorazgo dudoso*, vv. 1733-1744).

<sup>40</sup> Aunque los romances poéticos de Lope merecen un estudio aparte, véase no obstante el que comienza «Triste sale el caba-leiro», autógrafa, entre cuyas particularidades lingüísticas se cuentan varias rimas consonantes agudas. Puede leerse en la reciente edición de Sánchez Jiménez (2018: 301-306).

cuyo empleo habitual como recurso burlesco en los romances de la época sin duda inclinó la balanza a favor de su uso por parte del Fénix.

En lo que atañe a cuestiones de autoría, *El caballero del sacramento* nos permite ampliar hasta el 5% el porcentaje máximo de versos en romance con rimas consonantes entre los autógrafos de Lope, prácticamente el doble de la cifra contemplada hasta ahora por la crítica. Debería considerarse un dato muy importante en estudios de atribución. Con todo, no deberíamos retener exclusivamente dicho porcentaje y, en cambio, olvidarnos de las particularidades cómicas asociadas a dicho fenómeno métrico en esta y otras obras del Fénix, relevantes también a efectos de autoría; al fin y al cabo, ignoramos si Lope escribió comedias con un porcentaje similar de rimas consonantes pero sin una intención paródica, o atribuibles tan solo a meros descuidos.

Todos estos datos e hipótesis constituyen a mi parecer un primer paso necesario, y acaso valioso, para poder recorrer un camino sin duda lento y apasionante, que debería conducir a un mejor conocimiento sobre el uso, la naturaleza y la función de las rimas consonantes en los romances de Lope. La meta es modesta, pero diría que puede brindarnos conclusiones firmes. Entretanto, futuros estudios, basados en textos lopescos autógrafos o fidedignos, tanto dramáticos como poéticos, podrán quizá ratificar, matizar, completar o refutar las ideas aquí expuestas.

Y cuánto interés no tendría además estudiar la obra de otros autores a fin de descubrir veredas ya desbrozadas, transitadas o tal vez ignoradas por el Fénix. Cabría indagar por ejemplo si otros dramaturgos, sobre todo los posteriores a la generación de Lope, por lo general más proclives a emplear el romance, recurrieron con mayor facilidad o asiduidad que sus predecesores a esta clase de rimas (¿“naturalizaron” de algún modo el uso de la rima consonante aguda en los romances, al considerar quizá que, en ese contexto, podría valer también como asonante?)<sup>41</sup>. Por lo demás, es bien sabido que las rimas consonantes suelen ser más difíciles de lograr que las asonantes, por lo que también en el ámbito de los romances habrá que considerar todas sus posibilidades estilísticas, en Lope y en otros dramaturgos. Sirva este primer acercamiento, con todas sus limitaciones, como mera invitación a poner manos a la rima.

---

<sup>41</sup> Así, por ejemplo, uno de los revisores de este artículo indica amablemente en su informe que las rimas consonantes agudas en romances son muy frecuentes en Calderón, sin que en principio pueda atribuirseles una motivación jocosa.

## OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26.2, 1977, págs. 341-459.
- ARJONA, J. H., «Defective Rhymes and Rhyming Techniques in Lope de Vega's Autograph *Comedias*», *Hispanic Review*, 23.2, 1955, págs. 108-128.
- , «Improper Use of Consonantal Rhyme in Lope de Vega and its Significance Concerning the Authorship of Doubtful Plays», *Hispanófila*, 16, 1962, págs. 7-39.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. y adapt. de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1989.
- BONNÍN VALLS, Ignacio, *La versificación española: manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro, 1996.
- CARAMUEL, Juan, *Primer Cálamo de Juan Caramuel. Tomo II. Rítmica*, ed. de Isabel Paraíso, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, en *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 117-169.
- DÍAZ RENGIFO, Juan (seud. Diego García, S. I.), *Arte poética española*, ed. de Ángel Pérez Pascual, Kassel, Reichenberger, 2012.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato «Menéndez y Pelayo» / Instituto «Miguel de Cervantes», *Revista de Filología Española*, Anejo XLVII, 1970.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DIXON, Victor, «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del sacramento*», en *Actas del cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. de Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. 1, págs. 393-403.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
- , *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- ENCINA, Juan del, *Arte de poesía castellana*, en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984, págs. 65-93.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron”: *La palabra vengada* de Enriquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126, 2016, págs. 141-175.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., Lope de Vega, *Las bazarrias de Belisa*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GAVELA GARCÍA, Delia, ed., Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GORNALL, John, «Assonance in the Hispanic Romance: Precept and Practice», *The Modern Language Review*, 90.2, 1995, págs. 363-369.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 86, 1936.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *El caballero del sacramento*, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Madrid / Barcelona, Ediciones Guadarrama / Labor, 1974.
- OPPENHEIMER, Ruth Annelise, ed., Lope de Vega, *Santiago el verde*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/libros, 2000.
- PEPE, Inoria, y José María REYES, ed., Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÉREZ PASCUAL, Ángel, ed., Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Kassel, Reichenberger, 2012.
- PICERNO, Richard A., ed., Lope de Vega, *Lo que pasa en una tarde*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, ed., Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo. Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento», en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, págs. 215-249.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, págs. 117-137.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco, ed., Lope de Vega, *Santiago el verde*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, págs. 329-566.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., Lope de Vega, *Romances de senectud*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, ed., Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 1, págs. 81-229.
- SAUNAL, Damien, «Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1966, vol. 2, págs. 355-375.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623.
- SPANG, Kurt, *Análisis métrico*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- TRAMBAIOLI, Marcella, ed., Lope de Vega, *El Caballero del Sacramento*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. 1, págs. 535-688.
- VAIOPOULOS, Katerina, ed., Lope de Vega, *Las bizzarrías de Belisa*, en *La vega del Parnaso*, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. 1, págs. 611-742.
- VEGA, Lope de, *Las bizzarrías de Belisa*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2004.
- , *Las bizzarrías de Belisa*, ed. de Katerina Vaiopoulos, en *La vega del Parnaso*, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. 1, págs. 611-742.
- , *El caballero del sacramento*, ed. de Donald McGrady, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- , *El Caballero del Sacramento*, ed. de Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. 1, págs. 535-688.
- , *El galán de la Membrilla*, ed. de Luis Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. de Ramón Valdés y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 1, págs. 81-229.
- , *Lo que pasa en una tarde*, ed. de Richard A. Picerno, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- , *El mayorazgo dudoso*, ed. de Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, vol. 1, págs. 549-684.
- , *Santiago el verde*, ed. de Ruth Annelise Oppenheimer, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.

—, *Santiago el verde*, ed. de Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 2, págs. 329-566.